

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da premissa de Mário de Andrade de que a música brasileira, como música típica das civilizações cuja cultura é de “empréstimo”, nasceu determinada pelo esforço de afirmação social e nacional, e considerando-se as análises realizadas neste trabalho sobre os três primeiros “musicólogos” brasileiros – Guilherme de Melo, Renato Almeida e Mário de Andrade –, pode-se afirmar que o que nasceu determinada pelo esforço de afirmação social e nacional foi a própria musicologia brasileira. Embora este trabalho priorize o legado modernista para a construção de imagem e lugar de memória de Alberto Nepomuceno, o determinismo da temática nacionalista e algumas similitudes entre as abordagens de Mário e outros autores modernistas com as de Guilherme de Melo reforçaram a importância de se ter analisado, neste trabalho, também a obra deste último, precedente ao movimento. As considerações realizadas no último capítulo deste trabalho sobre a prática recorrente dos modernistas de reler o passado, baseando-se no estabelecimento do modernismo como marco zero da autêntica cultura nacionalista brasileira, selecionando acontecimentos históricos, imagens construídas e obras antecedentes ao movimento, a partir desta prerrogativa, permitiram que muitos deles se utilizassem, geralmente sem a devida menção, de idéias expostas n’*A Música no Brasil* de Guilherme de Melo, como o já citado caso da valorização do compositor como grande defensor do canto em vernáculo presente nas obras de Renato Almeida e na *História da Música Brasileira*, de Bruno Kiefer, escrita em 1977.

Desta forma, pode-se identificar não apenas a origem da musicologia romântico-tradicionalista brasileira nestes três autores, como também a “fonte” para os musicólogos desta tendência, no processo de construção de imagem de Alberto Nepomuceno. Como no caso de Luís Heitor Correa de Azevedo e sua obra *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*, na qual a observação do próprio título – embora o autor justifique o recorte cronológico em função da falta de estudos sobre o passado musical mais remoto – apresenta nitidamente a influência

de Mário de Andrade na concepção do XIX como o momento do desenvolvimento tanto da música artística quanto da música popular.¹

A obra de Luís Heitor é dividida em duas partes, iniciando-se a primeira com a noção comum aos três inauguradores da musicologia brasileira de que a música erudita e seu gosto fora implantada na América portuguesa pelos jesuítas, e terminando com suas considerações sobre Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno – associados como em Renato Almeida e Mário de Andrade. A segunda parte da obra inicia-se com considerações sobre Francisco Braga, contendo, no seu quinto capítulo, a análise de “Vila-Lobos [sic] e a descoberta do Brasil”. Nota-se que apesar de seguir os principais cânones musicológicos de Mário², Luís Heitor também faz sua própria alocação de compositores, optando por aproximar Francisco Braga da geração modernista. Vale lembrar que este compositor, para Mário, enquadrava-se no mesmo grupo que Alberto Nepomuceno no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, passando, no *Compêndio de História da Música* à tipologia de menos caracteristicamente nacionalista e mais inclinado “à lição européia”. Por fim, em *Evolução Social da Música no Brasil*, Braga foi considerado por Mário de Andrade como um dos “frutos azedos” do Conservatório Nacional em função da sua orientação musical sistematicamente européia.

Mas foi, plausivelmente, o próprio Mário quem propiciou a Luís Heitor aproximar Francisco Braga da geração modernista. Deve-se destacar que, mesmo tendo considerado o compositor como um dos “frutos azedos” do Conservatório, o

¹ Azevedo, **Op. Cit.**

² A influência de Mário de Andrade sobre Luís Heitor pode ser constatada, por exemplo, na forma como este último aborda a música popular. Tal como Mário de Andrade, Luís Heitor reconhece a música popular como a fonte do nacionalismo musical brasileiro, propondo ao compositor erudito, no seu processo de transposição, a identificação de constâncias unívocas nas categorias: ritmo, harmonia e melodia. Outra influência está em pensar o processo de desenvolvimento da música artística dissociado do da música popular. Para Luís Heitor, os “compositores sérios” – eruditos – desconheciam os elementos do nacionalismo musical brasileiro em função de seu desprezo pela música popular, passando apenas a “olhar cobiçosamente” para estes a partir da intermediação de músicos urbanos como Ernesto Nazaré. Assim, os compositores “semi-eruditos” urbanos teriam estabelecido a ligação entre a música popular e a música erudita na passagem do XIX para o XX, ao chamar a atenção dos “grandes compositores”. Com efeito, Mário de Andrade dispensava atenção semelhante aos compositores urbanos como Ernesto Nazaré, sobre quem publicou dois artigos homônimos, um em 1926 e outro em 1940. Mário de Andrade valoriza, nestes dois artigos, a importância de Ernesto Nazaré, Marcelo Tupinambá – compositor por quem Mário deixa óbvia sua franca predileção –, Eduardo Souto, Francisca Gonzaga, como compositores que “criam pro povo e por ele”. É plausível, então, pensar também a influência de Mário de Andrade em relação ao tratamento dispensado por Luís Heitor aos compositores urbanos da passagem do XIX para o XX. Os artigos de Mário de Andrade sobre Ernesto Nazaré podem ser lidos na coletânea *Música, Doce Música*. Andrade, **Op. Cit.** (1963)

autor do artigo *Evolução Social da Música no Brasil* acaba por aproximar Francisco Braga da geração modernista, ao afirmar a sua posterior adesão ao movimento.

As considerações sobre Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy partem de uma curiosa ressalva que, a princípio, sugere um distanciamento com a abordagem tradicional da musicologia modernista. Luís Heitor exorta que ambos os compositores deveriam ser compreendidos de acordo com a tendência da época na qual viveram:

*A música de Grieg e a da Escola Russa haviam posto na ordem do dia o problema do nacionalismo musical. Era de bom-tom compor sobre motivos folclóricos ou tradicionais; como havia sido, e continuava sendo de bom-tom, conceber, harmonizar e orquestrar à maneira wagneriana.*³

No entanto, ao tecer seus comentários sobre Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, Luís Heitor afasta-se da proposta supracitada, que sugeriria uma abordagem crítica devidamente contextualizada, enfatizando, mais uma vez, seu pertencimento à vertente romântico-tradicionista da musicologia brasileira. E, ao empreender o esforço de identificação de uma seqüência evolutiva da música nacional, elegendo *A Sertaneja*, de 1869, de Brasília Itiberê da Cunha, como a primeira composição brasileira “de tipo nacionalista”, afasta-se da abordagem sócio-evolutiva de Mário de Andrade, aproximando-se mais da de Renato Almeida e da de Guilherme de Melo, pois quais se percebe, nitidamente, os conceitos de inovação e de “mito inovador”. Assim também são abordados Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Luís Heitor presume que a segunda obra “de tipo nacionalista” teria sido *Variações Sobre um Tema Brasileiro*, de 1887, de Alexandre Levy, composta a partir da melodia popular *Vem Cá, Bitú*, retornando o músico, em 1890, à composição de obras “mais caracteristicamente nacionais”, como o *Tango Brasileiro*, o poema sinfônico *Comala* e a *Suíte Brasileira*. Luís Heitor atribui à estada de Levy na Europa o desenvolvimento da suas inspiração nacionalista:

É deprimido pela profunda nostalgia que dele se apodera na metrópole desconhecida que sente mais fortemente o

³ Azevedo, **Op. Cit.**

*chamado da terra, compreendendo que a música é uma força nacional e deve revelar não apenas as tendências individuais do compositor, mas, também as de seu povo.*⁴

É curioso notar como Luís Heitor incorpora a concepção romântica do exílio como desencadeadora do patriotismo, presente em Gonçalves Dias – a mesma questão cara à formação do *Geist* nacional nas obras de Renato Almeida e Guilherme de Melo – só que em processo inverso, no qual portugueses e africanos expatriados e mesmo o ameríndio cativo desenvolveriam, no Brasil, a nostalgia característica da essência sentimental nacional, e a agrega, no mesmo argumento, o sentido de coletividade defendido por Mário de Andrade. Apesar de sua inflexão nacionalista, Alexandre Levy seria basicamente um compositor *schummaniano*; leia-se, romântico: “a melancolia e a inconfundível sensibilidade de Schumann haviam estado presentes em quase todas as páginas que escreveu”. Para Luís Heitor, apenas nos últimos anos de sua “breve vida”, Alexandre Levy teria se voltado ao estudo da obra de Wagner, refletindo o “espírito de sua época”.

Na sua perspectiva evolucionista, as composições de orientação nacionalista de Alexandre Levy antecederam as de Nepomuceno. No entanto, eram “superficialmente nacionais”, e também não gozaram da projeção que as obras de Nepomuceno alcançaram; fruto do lugar de destaque do compositor cearense no cenário musical do início do século XX. Sobre Nepomuceno, Luís Heitor escreve:

*Era um brasileiro legítimo, da velha estirpe [...]; foi a primeira figura do cenário musical do seu tempo. Vida mais longa e mais vivida, experiência maior das tendências artísticas que se entrecrocavam, no mundo que conheceu, conduziram-no a uma expressão pessoal e a uma interpretação nacional mais puras e autênticas do que a visão nublada de romantismo tedesco em que havia permanecido Alexandre Levy.*⁵

Como Renato Almeida, e ao contrário de Mário de Andrade, Luís Heitor enfatiza a inflexão nacionalista de Nepomuceno, em detrimento da de Levy. O compositor é valorizado não apenas pela sua mencionada faceta de um diálogo mais amplo e intenso com as tendências artísticas do período, mas também pela

⁴ **Idem, Ibidem.**

⁵ **Idem, Ibidem.**

sua profícua atuação como diretor do Instituto Nacional de Música. Como na perspectiva de Mário de Andrade, Alberto Nepomuceno necessitou de um elemento exógeno, um centro urbano cujo cenário musical possuísse as condições necessárias à conscientização do artista, para o desenvolvimento do seu nacionalismo musical. Assim, é destacado, em uma síntese biográfica na obra de Luís Heitor, o momento no qual Alberto Nepomuceno veio para o Rio de Janeiro, onde teria abandonado o uso dos textos em língua estrangeira e se voltado ao uso e defesa sistemática do canto em vernáculo. Seguindo a tradição musicológica, com exceção de Mário sobre esta questão, Alberto Nepomuceno seria o grande defensor do canto em português, cujas canções em língua materna situam-se “entre o que há de melhor e de mais sentidamente brasileiro no canto em português”.⁶

Esforço menor, no entanto, Nepomuceno teria empreendido em abandonar as “velhas fórmulas” musicais do passado, indiferentes “às nossas características nacionais”, crítica recorrente aos modernistas na tônica do combate ao passadismo. Sua *Série Brasileira*, “malgrado a singeleza, quiçá mediocridade de orquestração”, seria, no mapeamento de Luís Heitor das canções de “tipo nacional”, o marco inicial da orientação nacionalista de Nepomuceno. Por fim, resta transcrever o texto no qual Luís Heitor determina o lugar de Alberto Nepomuceno no passado musical:

*Artista de transição entre o espírito do século XIX na música brasileira, que era o da servidão à Europa, e o do século XX que era o da libertação, Nepomuceno desaparecia no limiar desses anos de vinte, [grifo nosso] que foram tão decisivos para a orientação das artes, da música e das letras em nosso país. Francisco Braga, de que nos ocuparemos no próximo capítulo, também foi um artista de transição; mas tendo vivido a maior parte de sua existência no século XX, e tendo influído, definitivamente, na fisionomia de nossa vida musical, nesse século, pela ação que teve como regente ou professor, situa-se do outro lado da linha divisória traçada entre as duas partes deste livro; pode ser incluído no início do século, como artista do século XX.*⁷

Ao traçar uma linha divisória em sua obra, Luís Heitor está nitidamente estabelecendo a sua compreensão do passado musical brasileiro em dois

⁶ **Idem, Ibidem.**

⁷ **Idem, Ibidem.**

momentos: um, o passadista, remetendo aos compositores do “século XIX”; e outro, o do século XX, que de fato nada tem de cronológico, por nitidamente remeter não à passagem de século em si, mas ao movimento modernista como marco cultural. Assim, Nepomuceno, apesar das ressalvas à sua inflexão nacionalista, “desapareceria” no passado, como arte que não mais servia à contemporaneidade, sendo, então, determinado como pré-nacionalista, e concebido como um compositor preso aos ditames europeus característicos de uma arte ultrapassada.

Justificando a elaboração de sua obra em função da não realização de Luís Heitor de uma segunda edição de sua história da música, Vasco Mariz⁸, em 1981, publica sua *História da Música no Brasil*, obra que teve uma segunda edição publicada em 1983, uma terceira em espanhol, em 1985, e uma quarta, em 1993. Na prática, pode-se dizer que a história da música de Mariz reproduz parte significativa das considerações de Luís Heitor sobre a música erudita brasileira na passagem do XIX para o XX, existindo, entre os autores, apenas algumas diferenças sutis. A “linha divisória”, baseada dissimuladamente nesta passagem, delineada por Luís Heitor, por exemplo, desaparece em Vasco Mariz, dando lugar à explícita compreensão de que música nacional afirma-se apenas com a Semana de Arte Moderna.

Isto pode ser entendido na própria divisão dos capítulos que abordam a música brasileira do final do XIX e início do XX. Assim, temos o sexto capítulo intitulado como “Três compositores de formação europeia: Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald”; o sétimo como “Precursores do nacionalismo musical: Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Barroso Neto, e Luciano Gallet; e, por fim, o oitavo capítulo “Primeira geração nacionalista: Heitor Villa-Lobos”, este último no qual se define a afirmação do nacionalismo musical brasileiro, tendo como referencial a Semana de Arte Moderna.

É importante notar a alocação de compositores como Itiberê da Cunha e Ernesto Nazaré – mais distantes do meio acadêmico musical tradicional brasileiro, e mais próximos do grupo denominado por Mário de Andrade como “semi-eruditos” em função de sua produção musical tipicamente urbana estar dissociada

⁸ Vasco Mariz. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 1ª ed.

das grandes instituições musicais brasileiras – no rol dos compositores de prestígio acadêmico como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Luciano Gallet. No caso de Itiberê da Cunha e Ernesto Nazaré, é plausível pensar que, a partir da construção de Luís Heitor da importância dos ditos compositores semi-eruditos na intermediação entre a música popular e a música erudita, Mariz tenha dado um “passo adiante” nesta questão, rompendo a barreira, ainda existente na obra de Luís Heitor, e integrando estes compositores no processo de gestação do nacionalismo musical brasileiro via transposição erudita. Especificamente no caso de Itiberê da Cunha, percebe-se que seu lugar entre os compositores precursores do nacionalismo musical também está associado à construção de que este foi o primeiro compositor de uma obra – *A Sertaneja* – de orientação nacionalista, seguindo a concepção comum à obra de Luís Heitor sobre o “mito inovador”.⁹ Luciano Gallet também é deslocado da geração modernista, passando a compor o grupo dos precursores do nacionalismo.

Diferentemente da proposta de Luís Heitor, que concebia a inclinação ao nacionalismo musical da música erudita brasileira em função do contexto europeu, Vasco Mariz defende o surgimento desta “nova corrente estética” como alternativa para os exageros da ópera italiana, para os anti-wagnerianos e para a superação do romantismo. Para ele, a tal vertente, que classifica como produtora da “música de sabor nacional”, surge basicamente como reação interna aos elementos citados, encontrando-se nela imiscuídas, neste primeiro momento, a utilização da base folclórica e popular, direta ou indiretamente, e correntes estéticas que não se prendiam a tais prerrogativas, mas categorizavam-se no mesmo processo, em função de seu afastamento dos modelos tidos pelo autor como ultrapassados.

A tônica desta “geração” seria o combate ao gosto europeu das elites da *Belle Époque*. Deste modo, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno teriam despontado, nos últimos anos do século XIX, decididos a “enfrentar a mentalidade europeizante do público de concertos no Brasil”. Arelado ao conceito de

⁹ Sobre o destaque de Itiberê da Cunha na composição da primeira “peça de sabor nacionalista erudito”, na quarta edição de sua história da música, Vasco Mariz, justificando a identificação de Bruno Kiefer d’*A Cayumba* de Carlos Gomes, de 1857, como a primeira obra erudita de “sabor nacionalista”, determinaria *A Sertaneja* de Itiberê da Cunha como a segunda obra deste tipo, não implicando, porém, na realocação deste compositor do capítulo ao qual fôra destinado desde a primeira edição. Vasco Mariz. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. 4ª ed.

inovação, tece primeiramente suas considerações sobre Alexandre Levy, como no caso de Luís Heitor, em função da composição das *Variações Sobre um Tema Brasileiro* ter antecedido as obras de “sabor nacionalista” de Nepomuceno. Mas, da mesma forma que este outro “musicólogo”, privilegia Alberto Nepomuceno, por reconhecer o compositor cearense como a principal figura do cenário musical dos primeiros vinte anos do século XX. Por isso, Nepomuceno, dada sua destacada atuação, teria tirado de Levy

*a palma de grande iniciador da música orquestral de caráter nacional com sua Série Brasileira. [...] Justiça deve ser feita [a Nepomuceno] sobretudo à seriedade do seu trabalho, aos proveitosos esforços em prol do canto em idioma nacional, aos primeiros ensaios da canção brasileira baseada em constâncias do folclore musical.*¹⁰

Como em Luís Heitor, o amálgama de cânones andradeanos, as “constâncias” do folclore musical, com seleções pessoais – provalvemente não tão pessoais assim, dada as similitudes da obra deste autor com a de Luís Heitor –, que remetem a alguns traços constitutivos das obras de Guilherme de Melo e Renato Almeida, determinam a tônica central desta obra, na qual Alberto Nepomuceno é definido como um precursor. Não obstante, em seu *Dicionário Biográfico Musical*, Nepomuceno, novamente lembrado como “ardente defensor do canto em português”, teria fixado o nacionalismo musical brasileiro, produzindo uma obra “já bastante brasileira, apesar de se incorporarem a ela, freqüentemente, elementos alemães e franceses”.¹¹ De certa forma, ao considerar Nepomuceno como “fixador” do nacionalismo musical brasileiro, Mariz está repensando o lugar do músico, em uma perspectiva mais distante da compreensão de precursor e mais próxima da idéia de inaugurador. Não obstante, basta ler o tópico que versa sobre Villa-Lobos para constatar que a idéia de precursor é mantida na obra, a partir de uma abordagem notoriamente incongruente de Mariz que estabelece para ambos os músicos, em seus respectivos tópicos, o papel de fixador do nacionalismo musical.¹²

¹⁰ Mariz, **Op. Cit.** (1981) 1ª ed.

¹¹ “Alberto Nepomuceno” In: Vasco Mariz. **Dicionário Biográfico Musical**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991. 3ª Ed.

¹² No tópico do *Dicionário* sobre Alberto Nepomuceno, lê-se: “Nepomuceno, que foi um ardente defensor do canto em português, fixou o nacionalismo musical, conseguindo produzir uma obra já bastante brasileira [...]”. Já no tópico sobre Villa-Lobos, lê-se: “Fixador do nacionalismo musical, já

Bruno Kiefer é outro autor que segue os ditames da musicologia romântico-tradicionista. Embora aparentemente distancie-se dela, por considerar, em sua *História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX*, o desenvolvimento musical em diferentes regiões, privilegiando os ambientes nos quais se desenvolveu a música, ao invés de pautar sua análise em compositores e em acontecimentos históricos no primeiro capítulo – *O Período Colonial* –, acaba reproduzir os ditames da musicologia tradicional nos capítulos seguintes. Neles reaparecem os cânones tradicionais, como o desenvolvimento da música brasileira via transposição erudita e a subdivisão de capítulos a partir da importância de compositores na “evolução” da música nacional.¹³

Em sua obra, Alberto Nepomuceno seria um compositor pós-romântico, pois, cronologicamente, situava-se dentro do recorte, por ele proposto, que compreendia a passagem do XIX para o XX como período no qual conviviam as vertentes do romantismo musical com as novas tendências estéticas que emergiam na Europa. Nepomuceno teria mantido um intenso diálogo com estas novas tendências, tendo sido fundamental o contato com Grieg para o desenvolvimento do seu nacionalismo musical. Kiefer reforça seu argumento alegando terem surgido, um ano após o referido contato, 1894, as primeiras canções em português do compositor.

Apesar de reproduzir a associação Levy/Nepomuceno em sua obra, por manter a perspectiva de uma evolução linear do nacionalismo musical, Kiefer concebe certo afastamento entre Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, uma vez que, “a despeito de suas intenções nacionalistas”, a música de Alexandre Levy não seria “homogeneamente brasileira”, apresentando, em suas aspirações nacionalistas, o que o autor considera como “as dificuldades inerentes ao processo de nacionalização”, por se tratar de obra fortemente marcada pela influência européia. Apesar da crítica, Levy é mantido no “lugar” proposto pelos

esboçado por Nepomuceno, era espírito avançado, inimigo da rotina e desde muito jovem soube imprimir traços de sua personalidade turbulenta na obra musical”. O que importa aqui não é discutir quem de fato teria sido o “fixador” do nacionalismo musical brasileiro, e sim apontar para a incongruência de Mariz sobre esta questão, ao atribuir o mesmo feito aos dois compositores, negando, no tópico sobre Villa-Lobos, o que afirmara sobre Nepomuceno no tópico sobre este. A concepção de Nepomuceno como fixador do nacionalismo musical em Vasco Mariz deve ter se dado, provavelmente, a partir da definição de Bruno Kiefer, cuja influência sobre Vasco Mariz foi apresentada, neste trabalho, na questão da seleção da primeira obra erudita de “sabor nacionalista”. Com efeito, Kiefer destaca Nepomuceno como fixador do nacionalismo musical, em sua história da música. **Idem, Ibidem.**

¹³ Kiefer, **Op. Cit.**

modernistas, ou seja, antecedendo Nepomuceno no desenvolvimento da música nacional, uma vez que, valendo-se das palavras de Mário de Andrade, sua obra formaria “o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira”.¹⁴ No caso de Alberto Nepomuceno e a questão nacional, Kiefer salienta que “há avanços e recuos” na obra do compositor, que teria delineado basicamente dois projetos de composição simultâneos: um, cujas “raízes” remeteriam ao século XIX, fortemente marcado pela influência européia; e outro, conscientemente nacionalista, embora, permanecendo “em termos românticos aos quais se sobrepõe, às vezes, uma certa dose de realismo”.¹⁵ O autor salienta, no entanto, que o importante seria o resultado final, e este justificaria a classificação de Nepomuceno como fundador da música brasileira:

Nepomuceno foi o vulto mais importante na música brasileira durante o período de sua vida. Realizou um trabalho sério e fecundo como virtuose do piano e do órgão, como regente, professor e, sobretudo, como compositor. Com toda razão é considerado o “Fundador da Música Brasileira”. Mozart Araújo, no prefácio ao Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento do ilustre compositor cearense diz: “Creio que foi o Jornal do Comércio de 30 de agosto de 1906 que atribuiu a Alberto Nepomuceno o título de fundador da Música Brasileira”.

Mas cabe-lhe ainda outro título: o de ter sido o pioneiro na pesquisa do folclore musical brasileiro.

[...] Pelas razões expostas, Nepomuceno merece um julgamento severo baseado, de um lado, na linha de auto-afirmação nacional por ele mesmo traçada e, de outro, na excelência de seu artesanato composicional. Se numerosas obras de sua autoria não resistem a tal julgamento, outras há, em compensação, que tem o seu lugar assegurado na música erudita brasileira. O melhor serviço que se pode prestar a um artista de envergadura é condenar severamente a sua produção menos boa em benefício da parte válida.¹⁶

Assim, em Bruno Kiefer, temos uma nova construção de imagem para Alberto Nepomuceno: a de fundador do nacionalismo musical brasileiro. Esta mesma abordagem está presente em considerações de outros autores, como Mozart Araújo¹⁷ e Dulce Martins Lamas.¹⁸ Sobre esta última, a determinação de

¹⁴ Mário de Andrade Apud **Idem, Ibidem.**

¹⁵ **Idem, Ibidem.**

¹⁶ **Idem, Ibidem.**

¹⁷ Mozart Araújo. **Rapsódia Brasileira: textos reunidos de um militante do nacionalismo musical.** Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 1994.

Nepomuceno como fundador da música brasileira parte de suas considerações sobre a canção *A Jangada*, escrita em 1920:

A Jangada, com letra de Juvenal Galeno, tem, no texto poético, um sentido bem regionalista. Sente-se nos seus versos toda a paisagem cearense, ao passo que a parte pianística sincopada é caracteristicamente nacional. É o seu canto do cisne. Como última composição, é uma página de brasilidade.

19

Sucessora de Luís Heitor no Centro de Pesquisas Folclóricas inaugurado por este em 1943, Dulce Lamas, ao eleger a “parte pianística sincopada” da canção como “caracteristicamente nacional”, deixa transparecer a influência do cânone andradeano sobre a questão da síncope como uma constância, idéia para ela passada diretamente por Luís Heitor, “discípulo” de Mário. Também influenciado, em alguns aspectos, pela determinação musicológica de Mário de Andrade, a quem considerava como o “nacionalizador da musicologia brasileira”, foi o “musicólogo” Mozart Araújo.

Compartilhando da compreensão de que o nacionalismo musical brasileiro foi um “fenômeno de ordem social”, como proposto por Mário, *em Evolução Social da Música no Brasil*, Mozart Araújo deixa transparecer, em suas considerações, outros cânones andradeanos. Caso, por exemplo, da concepção de como se forma a música nacional: “A maneira peculiar de cada povo se cristaliza e se fixa através de fórmulas melódicas, de células rítmicas, de processos enfim que se tornam constantes”. Porém, ao contrário de Mário, sua noção de como se engendram as manifestações artísticas nacionais aproxima-se mais do determinismo mesológico: “A manifestação artística promana não de determinada época ou período musical, mas de determinada região ou país. Já não é um fenômeno histórico, temporal, mas espacial, mesológico”.²⁰

Sobre Alberto Nepomuceno, Mozart Araújo o considera como fundador do nacionalismo musical brasileiro, ao eleger o compositor conterrâneo como a figura que teria dotado a música brasileira de “consciência própria”, não sendo

¹⁸ Dulce Martins Lamas. “Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira”. In: **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ano IV, nº 8/10, 1964.

¹⁹ **Idem, Ibidem.**

²⁰ Araújo, **Op. Cit.**

mais caracterizada pelo “frágil nacionalismo” de Carlos Gomes – reproduzindo as palavras de Mário de Andrade no artigo *Evolução Social da Música no Brasil* – ou pelo simples emprego da temática popular na música erudita. “O que se observa é já o abasileiramento integral da forma”.²¹

Recorrendo ao tradicional combate à influência européia, o autor defende que os “preconceitos do meio” da época de Nepomuceno não teriam permitido ao compositor o pleno desenvolvimento de sua inflexão nacionalista. Contudo, a influência européia não teria impedido o esforço de Nepomuceno de dar à música nacional “autonomia, autenticidade e independência”, não invalidando assim, como proposto por Kiefer, sua classificação com fundador da música brasileira:

*Nepomuceno tentou e conseguiu plenamente a integração da música nas próprias raízes da nacionalidade e é este o aspecto primordial de sua atuação histórica, dentro do panorama geral da música brasileira. Foi essa atividade incessante e pertinaz, foi essa orientação pragmática e normativa que lhe granjeou o título que a história já lhe concedeu de Fundador da Música Brasileira.*²²

Ao contemplarmos rapidamente as imagens construídas para Alberto Nepomuceno por estes autores que figuram entre os principais representantes da musicologia brasileira desenvolvida a partir dos trabalhos de história da música analisados neste trabalho, percebemos a existência, *grosso modo*, de duas vertentes: uma que dá seqüência ao sentido de precursor do nacionalismo musical, e outra que compreende o compositor como inaugurador deste. Poderia se questionar, então, o porquê de se agrupar autores de concepções distintas acerca do passado musical brasileiro na tipologia “romântico-tradicionista” de Arnaldo Contier. Apesar das disparidades em suas conclusões ou mesmo na escolha e aplicação de conceitos analíticos, o cerne das abordagens permanece inalterado: a determinação da compreensão do passado musical brasileiro pela via da elaboração da música nacional mediante o processo transposição da música popular e folclórica pela música erudita. Assim, a compreensão do passado musical brasileiro é fatalmente enquadrada em projetos nacionalistas musicais, importando a desconsideração de quaisquer outros aspectos pertinentes à história

²¹ **Idem, Ibidem.**

²² **Idem, Ibidem.**

da música brasileira, e a limitação da compreensão de compositores como Alberto Nepomuceno a partir da questão da música nacional.

Em sentido de superação desta perspectiva musicológica, Contier considera José Miguel Wisnik um representante da chamada vertente revisionista. Avelino Romero Pereira opta por acrescentar, ainda, o crítico musical Enio Squeff, sobretudo, pelo seu artigo *Reflexões Sobre um Mesmo Tema*, publicado em 1983.²³ Com efeito, apesar de reconhecermos a importância da produção sobre música de Wisnik, sobretudo por representar um contraponto à tradição musicológica do século XX, não importa aqui tecer comentários sobre suas obras, uma vez que o autor não trabalha, necessariamente, com uma construção de imagem para Alberto Nepomuceno. Enio Squeff, porém, no artigo citado, concebe Alberto Nepomuceno como um importante referencial para suas reflexões sobre a história da música no Brasil.

O autor parte do pressuposto de que a história da música brasileira se deu por constantes processos de ruptura com o passado, determinando, sobre a questão nacionalista, os compositores Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos como pontos de referência destas rupturas. A idéia central consiste em apontar para uma tendência entre os compositores brasileiros, de Carlos Gomes a Villa-Lobos, de se ignorar compositores e obras do passado brasileiro em função da opção pelo referencial estrangeiro, engendrando assim as rupturas citadas.

As críticas de Avelino Romero Pereira a Enio Squeff recaem sobre uma série de aspectos, desde o apontamento de contradições e imprecisões, até o referencial teórico-metodológico da obra, que, para o autor, comprometem o ensaio. Sua primeira crítica é destinada ao eixo central do ensaio: as rupturas com o passado.

*[...] se a história da música brasileira se faz através de rupturas e se Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos representam essas rupturas com o passado, então por que os três são eleitos como “pontos de referência da problemática nacionalista”, como marcos de uma mesma tendência nacional, que se prolonga no tempo, a revelar a continuidade e não a ruptura?*²⁴

²³ Enio Squeff Apud Pereira, **Op. Cit.**

²⁴ Pereira, **Op. Cit.**

A crítica é pertinente, uma vez que revela a contradição da proposta de Squeff. Além disso, como também ressalta Pereira, a escolha de indivíduos como marcos para a problematização do nacionalismo conduz a abordagem de Squeff à característica tendência da musicologia romântico-tradicionalista da valorização do mito inovador. Pereira também critica o referencial teórico-metodológico que norteia contextualmente as rupturas, considerando-o um “marxismo pouco consistente”. Segundo ele, na lógica de Squeff, Carlos Gomes teria optado pelo uso do ameríndio em detrimento do cativo africano em razão de, nos idos de 1880, a mão-de-obra escrava ter deixado de ser lucrativa para a produção. Pereira identifica o mesmo problema na abordagem da “segunda ruptura”, protagonizada por Alberto Nepomuceno.

Com o advento da República e com o surgimento de uma indústria incipiente que deve ter sob sua guarda uma mão-de-obra livre, é necessário que também a produção assuma uma feição própria [...] E não é por coincidência que aos músicos de origem luso-brasileira do império se sigam alguns nomes com raízes européias. Henrique Oswald, Alexandre Levy, Luciano Gallet ou Leopoldo Miguéz não são todos nacionalistas, mas vivem em um mundo em que se lhes exige algo mais do que serem simples rivais ou iguais aos grandes estrangeiros da época. E se são filhos de imigrantes é porque a imigração se faz necessária para uma atividade livre que coincide com o surgimento das cidades [...]. O comércio urbano com prolongamento das atividades econômicas das oligarquias anseia o surgimento de uma classe de comerciantes. Leopoldo Miguéz é filho de comerciante; Levy também, e assim por diante. Mas é precisamente um nordestino, [...] Alberto Nepomuceno, quem vai tentar com certa sistemática um programa nacionalista.²⁵

De acordo com Pereira, o texto em questão é marcado por contradições, forçando uma compreensão do contexto histórico incompatível com o mesmo, ao engendrar a noção de que os imigrantes da passagem do XIX para o XX vieram para o Brasil e formaram uma classe de comerciantes a partir de uma demanda interna oriunda do “surgimento das cidades”. O problema mais grave, para ele, é associar a “nova tendência nacionalista” ao processo de imigração, uma vez que os compositores citados como inclinados a esta tendência eram filhos de imigrantes comerciantes. Uma incongruência aberrante para Pereira é a indução

²⁵ Enio Squeff. Apud **Idem, Ibidem.**

da noção de que Nepomuceno também seria filho de imigrantes comerciantes, uma vez que seu nome é destacado no mesmo texto que trata da questão, sem se esclarecer, contudo, que o compositor não era filho de imigrantes, nem de comerciantes.

Apesar das ressalvas, Pereira reconhece na obra de Squeff o esforço para compreender Nepomuceno como um homem do seu tempo, criticando as tradicionais abordagens ao compositor, que o qualificam ou desqualificam em função da temática nacionalista: “[...] na insistência revela-se o duplo equívoco em torno de sua obra: a necessidade de que fora do nacionalista sua obra não teria salvação, e a urgência de encontrar na submissão aos cânones europeus a parte fraca de sua produção”.²⁶

Embora sejam louváveis os esforços da vertente revisionista no combate aos paradigmas da musicologia romântico-tradicionista, deve-se constatar, contudo, que esta última ainda é predominante, influenciando o olhar sobre o passado musical brasileiro, mantendo quase que incólume as imagens construídas para os compositores deste passado, e, seguindo a lógica que estabelece o movimento modernista como marco da construção da cultura nacional, perceptivelmente relegando-os ao esquecimento. Sobre este último aspecto, pode-se pensar não somente o legado modernista do combate ao passadismo, mas também a própria imprecisão da vertente romântico-tradicionista nos processos de construção de imagens abordados neste trabalho, com suas recorrentes realocações de compositores, como determinantes. Ao invés do empreendimento de pesquisas substanciais sobre o passado musical brasileiro, dissociados de projetos estético-estilísticos, os modernistas “lêem” os modernistas e elaboram, a partir desta leitura, suas obras sobre este assunto. Deste modo, ainda é pouco comum nas produções sobre a música erudita brasileira a compreensão de Alberto Nepomuceno como um homem do seu tempo.

É plausível também agregar a tradição musicológica modernista o que Ângela de Castro Gomes²⁷ denominou “ideologia estadonovista” como elemento impulsionador do “esquecimento” do século XX sobre a história da música que antecedeu o movimento modernista. Com efeito, os autores ligados ao Estado

²⁶ **Idem, Ibidem.**

²⁷ Ângela de Castro Gomes. **A Invenção do Trabalhismo.** Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005. 3ª ed.

Novo, determinando a chamada “Era Vargas” como marco zero da política moderna brasileira, engendraram a compreensão da Primeira República como lugar do caos, levando ao imperativo da ruptura com este momento histórico.

No capítulo *O Redescobrimento do Brasil*, a autora discorre sobre o conteúdo do discurso político governamental, tendo como foco a configuração de um projeto político que apontaria 1930 como marco revolucionário na história brasileira, por ser o período da conscientização governamental das demandas sócio-culturais da população, supridas a partir da conformação de uma “nova democracia”: a “Democracia Social”. Neste sentido, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), através da revista *Cultura Política*, promovia uma nova concepção de cultura, unificando a ordem política e social sob a égide do Estado, e o esclarecimento dos rumos das transformações em curso no país. O esforço de contraposição do governo Vargas à primeira República – a “República Velha” – era praticamente norteador dos textos publicados na revista. Dirigida por Almir de Andrade, a revista tinha como principais colaboradores: Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Cassiano Ricardo; contando também com alguns artigos de Graciliano Ramos, Gilberto Freyre e Nelson Werneck Sodré.

As considerações sobre o passado político brasileiro constatavam, na construção destes autores, que a Primeira República constituía uma experiência trágica de decomposição do país; momento no qual se vivia em “Estado de Natureza” ou “Estado de Guerra”, no qual a política liberal havia promovido o divórcio entre o modelo político de Estado e a realidade brasileira. Com a cristalização da concepção da Primeira República como lugar do caos, deu-se, necessariamente, o desprezo pelo período em questão. Logo, era desnecessário se buscar qualquer referencial para a cultura nacional na Primeira República, o que plausivelmente incidia nas pesquisas sobre arte, educação ou qualquer manifestação cultural desta época.

Menos importante, porém digno de nota, é também a própria compreensão de Alberto Nepomuceno sobre sua relação com a questão da nacionalização musical. Valendo-se mais uma vez da entrevista concedida à revista *A Época Theatral*, percebemos que, ao ser indagado sobre ter, a música brasileira, “uma nota verdadeiramente independente e característica”, o compositor cearense, após responder a pergunta, identificando uma “constância” já mencionada neste trabalho, tece as seguintes considerações:

Será por culpa de nossa educação musical européia, refinada, que impede a aproximação do artista-flor da civilização e da alma simples dos sertanejos, que até hoje – por criminosa culpa dos governos – não passavam de retardatários, segundo a classificação justa de Euclides da Cunha; ou será por não ter ainda aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda a influência estrangeira, consiga criar a música brasileira por excelência, sincera, simples mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão.²⁸

A espera pelo “gênio musical sertanejo” revela que Nepomuceno, apesar do seu empreendimento de um projeto nacionalista, não se compreendia como o nacionalizador da música erudita brasileira. Como cita Pereira, a questão é que, embora o compositor tenha delineado um projeto nacionalista que terminaria nos idos de 1910 a 1920, de certa forma, próximo da proposta modernista, não chegou, no entanto, a fazer uso sistemático de sua idéia, o que foi realizado, por exemplo, por Villa-Lobos. Além disto, é conhecido o empenho do autor das *Bachianas* na sua autopromoção como inaugurador da música nacional. Seguindo Guérios, Villa-Lobos teria chegado mesmo a alterar datas de suas composições para engendrar a idéia de que sua música moderna não teria sofrido a influência de Igor Stravinsky, constituindo-se em um projeto desenvolvido concomitantemente ao do compositor russo.²⁹

Pode parecer depreciativo a consideração da auto-compreensão de Nepomuceno sobre a questão nacionalista como menos importante para nossa análise. A questão, no entanto, não é valorizar ou desvalorizar tal aspecto, e sim chamar a atenção para uma leitura que, embora implique em uma conjectura, considera que as probabilidades de uma autopromoção de Nepomuceno como nacionalizador da música erudita nacional, como fizera Villa-Lobos, em outro contexto, provavelmente seria descartada pela musicologia modernista e pela propaganda política do Estado Novo.

Após as considerações realizadas, concluímos com a observação de Maria Alice Volpe de que o cenário musical do século XIX e do início do século XX carece ainda de estudos mais aprofundados, pois, como apontado neste trabalho,

²⁸ A Ópera Nacional - Época Theatral entrevista o maestro Alberto Nepomuceno, **Op. Cit.**

²⁹ Guérios, **Op. Cit.**

as reminiscências dos cânones modernistas e seu “olhar” sobre este cenário ainda norteiam boa parte da produção literária sobre a música brasileira. No caso de Alberto Nepomuceno, cujas abordagens da vertente romântico-tradicionista construíram ou a imagem de nacionalista ou de precursor do nacionalismo musical, concordamos com a exortação de Avelino Romero Pereira de que o objeto em questão deve ser analisado levando-se em consideração sua devida contextualização histórica. Em contato com a efervescência musical do período, Alberto Nepomuceno foi, como já citado, um típico representante do seu tempo, sendo, desta forma, inapropriada a sua observação por um único prisma: a questão na nacionalização da música brasileira.