PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Victor Homburger Lacerda

A insistência na nacionalidade:

o nacionalismo através das obras musicais de Alberto Nepomuceno e Francisco Mignone

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

São Paulo
2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Victor Homburger Lacerda

A insistência na nacionalidade:

o nacionalismo através das obras musicais de Alberto Nepomuceno e Francisco Mignone

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social, sob a orientação do Prof. Doutor Antônio Rago Filho.

São Paulo
2011

LACERDA, Victor Homburger. *A insistência na nacionalidade*: o nacionalismo através das obras musicais de Alberto Nepomuceno e Francisco Mignone. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Histótia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Errata

	Onde se lê	**Leia-se**
p. 27, linha 14	esquemátivo	esquemático
p. 32, linha 3	não serão discutidos	não será discutido
p. 60, nota 48, linha 4	episeodio	espisódio
p. 61, linha 13	consumo interno.	consumo interno”.
p. 90, linha 24	haviam	adquiriram
p. 98, linha 10	28 de março de 1888	agosto de 1888
p. 105, linha 16	concertos a	concertos e
p. 110, linha 20	apóiaem	apóia em
p. 131, nota 33, linha 3	em vem	em vez
p. 132, linha 3	Constitucionalistas,	Constitucionalistas”,
p. 132, n. 36, linha 18	condiçãões	condições
p. 136, linha 9	integralsitas	integralista
p. 136, linha 12	polítcas	políticas
p. 150, linha 3	Cândido	Candido
p. 158, linha 21	sustenido menos	sustenido menor
p. 159, linha 29	(paino)	(piano)
p. 160, linha 5	ORQUETSRA	ORQUESTRA
p. 167, linha 29	_____. **Os mandarins**	TRAVASSOS, Elisabeth. **Os mandarins**

Banca Examinadora

_____

_____

_____

AGRADECIMENTOS

Com poucas palavras agradeço aqueles que estiveram envolvidos diretamente nesta pesquisa:

Marina Beraldo, Lucas Justiniano, Fernanda Bretones, Belmiro Amaral, Fábio dos Santos, Marcelo Molinos, Beatriz Molinos, Lucas Medina e minha família; pelo acolhimento.

Rodrigo Chagas; no meio da carregação forçada encontramo-nos... ávidos por aquilo que de fato importa.

Mauro Peron; sendo notoriamente perspicaz, solícito e zeloso, talvez sem saber, serviu-me de exemplo como professor e pesquisador.

Flávia Toni; prazerosamente sincera, cujas considerações sempre ampliaram minhas perspectivas.

Antonio Rago Filho; elo essencial entre este trabalho e o suporte acadêmico.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES): “(...) tende por um motivo da maior alegria para vós as diversas tribulações que vos sucedem. Sabendo que a prova da vossa fé produz a paciência” (Tg 1:2-3).

Ana Helena; mais de uma vez entendeu o que eu queria dizer.

Roberto Alves; disposto a convesar, entender e ajudar.

Maurício De Bonis; um guia bem na entrada do deserto.

Mariana; um jardim tão sabiamente formado com flores sazonais que floresce de agosto a julho.

Pai; por seu respeito e dedicação, obrigado.

RESUMO

Victor Homburger Lacerda, **A insistência na nacionalidade**: o nacionalismo através das obras musicais de Alberto Nepomuceno e Francisco Mignone.

O trabalho aqui apresentado observa o nacionalismo pelas produções musicais de Alberto Nepomuceno e Francisco Mignone. A análise da lógica interna das fontes exige uma pesquisa que apreenda o momento social, assim como o movimento dessas relações, e torna possível compreender a utilização do nacionalismo na música; a relação entre a música e a sociedade aparece, então, objetivamente. Partir das obras musicais obriga-nos a contextualizá-las; para tanto, a história do Brasil do século XIX e XX é brevemente resgatada a fim de determinar os limites, pressupostos e condições, materiais e espirituais, nos quais a música era realizada. A estreita relação que o país tivera com as nações dominantes, assim como a observação da tradição da música erudita brasileira nos levaram a inserir as músicas nacionalistas dos dois compositores em um movimentado cenário mundial. A música nacionalista revela-se, então, histórica.

Palavras-chave: História da Música; Materialismo; Nacionalismo; Alberto Nepomuceno; Francisco Mignone.

ABSTRACT

Victor Homburger Lacerda, **The perseverance with nationality** – nationalism seen through Alberto Nepomuceno and Francisco Mignone musical works.

The herein paper looks at nationalism through the musical works of Alberto Nepomuceno and Francisco Mignone. The internal logical analysis of the sources requires a research that captures not only the social environment at that moment but also the development of these relations, making it possible to understand the use of nationalism in music; the relation between music and society shows itself, then, objectively. Setting out from musical works urges us to contextualize them; for that, the History of Brazil in the 19th and 20th centuries is slightly rescued in order to determine the limitations and presumed conditions, both material and spiritual in which the songs were created. The tight relation of the country with the dominant nations at that time, as well as the observation of the Brazilian Erudite Music tradition led us to include the nationalist music of these two composers in a very lively world scenario. The Nationalist Music reveals itself then, as a historical one.

Keywords: History of Music; Materialism; Nationalism; Alberto Nepomuceno; Francisco Mignone.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **7**

O NACIONALISMO **21**

BRASIL NACIONALISTA **38**

A MÚSICA E O NACIONALISMO **67**

NEPOMUCENO E O NACIONALISMO **93**

MIGNONE E O NACIONALISMO **114**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **139**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **153**

Introdução

> "O megatério e o ictiossauro passaram pela Terra com passos de sete léguas e esconderam o dia com asas do tamanho de nuvens. Que são eles agora? Fósseis nos museus, e tão poucos e imperfeitos que uma vértebra ou um dente deles são mais valorizados que a vida de cem soldados".
>
> (Bernard Shaw)

Esta epígrafe explicita alguns valores com os quais nossa sociedade atual se preocupa. E é neste mesmo sentido que a historiografia em geral se identifica e caminha, já que ela mesma está inserida neste contexto e participando dos mesmos acontecimentos. Apesar disso, descontente com estas premissas que frequentemente norteiam a investigação histórica e vislumbrando levantar questionamentos sobre elas (através da análise histórica do nacionalismo e da relação das manifestações artísticas com a vida social), este trabalho pretendeu se formar por outros valores – muitos já consagrados ainda que não praticados. Considero, portanto e simplesmente (pois alguns ainda negam), a existência do mundo e a emergência de uma alteração das relações sociais vigentes.

Proponho, inicialmente, a compreensão do homem como um resultado social, a atividade humana como atividade objetiva, que nada mais é senão o primeiro passo para as ciências humanas. E por estarmos aqui tratando das criações humanas, e especificamente no caso das artes, analisando uma manifestação do espírito (que é a parte imaterial do ser humano), temos que entender como o homem constrói e é construído pelos costumes. Generalizadamente pode-se dizer que o *homo sapiens*, espécie com capacidade cerebral de abstrair, se modifica ao trabalhar: age, porque é um ser vivo, e pela ação transforma a si próprio. Em um grau mais amplo, socialmente falando, é a relação da *necessidade social* – que é desejo, vontade ou força espiritual – com *as forças produtivas* – que apresentam as opções de necessidade e as satisfazem. Neste embate entre as coisas brutas e materiais – no sentido de uma realidade que fornece e limita o querer, o desejo, as intenções dos homens, seja a realidade objetiva, material, seja a própria cultura que conforma o espírito nas tradições, convenções e instituições – e as coisas elaboradas e espirituais – no sentido da manifestação da individualidade, de dar vazão a uma idéia particular, na espontaneidade e expressão de uma capacidade ou estímulo pessoal – existe uma tensão, uma complicada determinação de

causalidade; por isso impera o diálogo entre as duas partes; assim, não seria satisfatório para a ciência atual excluir ou priorizar, *a priori*, qualquer uma delas. No dizer de Antonio Candido:

> Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto (...). Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.[1]

Neste sentido, vimos na produção de Walter Benjamin (que percebeu o limite da idéia de determinação mecânica de um aspecto sobre outro) um pensamento que concebe a compreensão do mundo como posposto de uma intenção. A clareza deste escopo possibilita maior efetividade à pesquisa. Portanto, será na compreensão dos questionamentos que a história é capaz de fazer ao mundo, cujos valores estão hoje assentados desumanamente sobre a lucratividade das trocas, que este trabalho pretenderá se erguer.[2]

Deste modo podemos abranger com Benjamin a idéia de que toda classe vencedora tem em seu "cortejo triunfal" os "despojos" herdados daqueles que já dominaram, o que lhes inculca profundas conseqüências culturais. Estes bens culturais, e mais ainda a "transmissão da cultura", devem sua existência não somente aos "esforço dos gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos". Percebe-se, então, que mesmo os "bens culturais" não estão alheios da determinação recíproca entre homem, atividade e sociabilidade. Caberia, portanto, ao historiador *articular historicamente o passado*, o que não significa conhecer o passado tal como ele de fato foi (isto somente para uma sociedade "sem interesses" e "redimida"), mas – e esta é a chave para a ciência histórica – para arrancar uma

---

[1] CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980. Para Antonio Candido "é preciso estabelecer uma distinção de disciplinas, lembrando que o tratamento *externo* dos fatores *externos* pode ser legítimo quando se trata de sociologia da literatura, pois esta não propõe a questão do valor da obra, e pode interessar-se, justamente, por tudo que é condicionamento". Para ele, a outra forma de análise de uma obra seria a análise *crítica*. Esta, segundo Cândido, é "basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel". Nesta esfera de análise da obra de arte a questão do valor artístico não estaria no mesmo plano de sua posição social, ou seja, não seria critério definitivo o fato da obra fazer parte da cultura de massas, se é burguesa ou se participa do realismo socialista. *Para este trabalho de história, contudo, a "análise crítica" não pode ser feita sem considerar a análise sociológica e vice-versa*. Mesmo assim, os estudos sobre arte se dividem em basicamente duas vertentes: aqueles que reconhecem uma criação humana numa obra, e por isso entendem que ela faz parte de uma determinada sociedade, e aqueles que vêem a obra de arte como valor universal, atemporal.
Um prelúdio sobre as notas de rodapé: utilizo-as como Bertolt Brecht utilizou a música em suas peças: "a música não deve acompanhar, a não ser por comentários. (...) Pode também adotar uma atitude, a seu modo, em relação aos temas. Mas sua única preocupação pode ser também a de tornar variada a diversão", como descreveu em seu *Pequeno Organon para o Teatro*.

[2] Como bem disse Mário de Andrade: "Eu creio que o historiador deverá sempre... participar e embora isto seja doloroso aos espíritos contemplativos, tem fases da humanidade (a que atravessamos é uma dessas) em que as duas idéias grandes de Verdade e do Bem se confundem. Como que a Verdade deixa de existir por si mesma, desvirilizada, amesquinhada, se não pode se converter num benefício prático e dinâmico". ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 360.

tradição do conformismo o historiador deveria fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta ao agente revolucionário, no momento do perigo de entregar-se como instrumento à classe dominante. Para isso o historiador "não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza", fazendo consequentemente do passado "uma experiência única"; e daí a articulação impiedosa que o historiador tem a oportunidade de produzir entre o passado e o presente, desmascarando as imposturas dos *agoras*. Com isso ele "fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história" e reconhecer "uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido". Benjamin consegue ser claro na sua definição: "O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer".[3]

Esta dissertação, contudo, não é voltada para o possível agente revolucionário, mas para o historiador. Deste modo, escolhida a metodologia pela intenção, coloco-me diante de toda a história humana e seleciono aquilo que acredito ser relevante e esclarecedor. Mais exata será a afirmação que a metodologia não foi uma organização mental anterior ao manuseio e análise das fontes, mas sim um entendimento da necessidade de operar imanentemente o objeto de estudo – por isso os capítulos desta dissertação estão apresentados em ordem contrária ao caminho da própria pesquisa. No terreno da história, retomo a discussão capital da correlação entre a arte e o social em que ela se insere[4] para conseguir problematizar a definição de música nacionalista feita por alguns trabalhos.[5] Nesta dimensão, vale analisar, por exemplo, se as proposições de Karl Marx serviriam para a nossa pesquisa da música nacionalista:

---

[3] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996. Gomez García aponta nesta mesma direção ao contextualizar o desenvolvimento da musicologia: "Na realidade, é tradicional a atitude da musicologia burguesa de se deter no estudo do passado, somente recolhendo e sistematizando com fins meramente cognitivos os dados concretos acumulados com anterioridade na prática e nos próprios tratadistas anteriores (...) prima-se, como atitude, o estudo do passado, do qual é sempre mais fácil falar porque não implica, como o presente, um compromisso". GÓMEZ GARCÍA, Zoila. Prólogo. In: _____ (Ed.). **Musicología en Latinoamerica** 2. ed. Habana: Editorial Arte y Literatura, p. 5-27, 1985, p. 11.

[4] Inserção ignorada muitas vezes pelos próprios artistas e intelectuais. Para o que nos interessa, revela-se que o "problema do academismo em arte seria esse desconhecimento fundamental do funcionalismo da arte nas sociedades funcionais. Na medida em que a arte não é gratuita, cabe a ela envolver-se em suas próprias realidades para ao menos reivindicar uma identidade perdida". SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira – Música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

[5] É o que no diálogo com Madame de Staël, George Plekhanov nos alerta: "Unicamente, devemos observar que, na opinião de Madame de Staël, o *caráter nacional é um produto das condições históricas*. Mas o que é o caráter nacional senão a natureza do homem, tal como se manifesta nas qualidades espirituais *de uma determinada nação*? E se a natureza de uma nação é o produto de um desenvolvimento histórico, torna-se evidente que ela não pode ser a *causa original* desse desenvolvimento". PLEKHANOV, George. Cartas sem endereço. In: _____. **A Arte e a Vida social**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969, p. 119. Grifos nossos.

> Ora, se na concepção do curso da história separarmos as idéias da classe dominante da própria classe dominante e as tornarmos autônomas, se permanecermos no plano da afirmação de que numa época dominaram estas ou aquelas idéias, sem nos preocuparmos com as condições da produção nem com os produtores dessas idéias, abstraindo, portanto, os indivíduos, e as circunstâncias mundiais que estão na base dessas idéias, se portanto desconsiderarmos os indivíduos e as condições mundiais que constituiem o fundamento dessas idéias, então poderemos dizer, por exemplo, que durante o tempo em que a aristocracia dominou dominaram os conceitos de honra, fidelidade etc., enquanto durante o domínio da burguesia dominaram os conceitos de liberdade, igualdade etc. A própria classe dominante geralmente imagina isso. Essa concepção da história, comum a todos os historiadores principalmente desde o século XVIII, deparar-se-á necessariamente com o fenômeno de que as idéias que dominam são cada vez mais abstratas, isto é, idéias que assumem cada vez mais a forma da universalidade. Realmente, cada nova classe que toma lugar de outra que dominava anteriormente é obrigada, para atingir seus fins, a apresentar seu interesse como interesse comum de todos os membros da sociedade, quer dizer, expresso de forma ideal: é obrigada a dar às suas idéias a forma da universalidade, a apresentá-las como as únicas racionais, universalmente válidas. A classe revolucionária, por já se defrontar desde o início com uma *classe*, surge não como classe, mas sim como representante de toda a sociedade; ela aparece como a massa inteira da sociedade diante da única classe dominante. Ela pode fazer isto porque no início seu interesse realmente coincide com o interesse coletivo de todas as demais classes não-dominantes e porque, sob a pressão das condições até então inexistente, seu interesse ainda não pode se desenvolver como interesse particular de uma classe particular. Por isso, sua vitória serve, também, a muitos indivíduos de outras classes que não alcançaram a dominação, mas somente na medida em que essa vitória coloque agora esses indivíduos na condições de se elevar à classe dominante. Quando a burguesia francesa derrubou a dominação da aristocracia, ela tornou possível a muitos proletários elevar-se acima do proletariado, mas isto apenas na medida em que se tornaram burgueses, nas fileiras da burguesia.[6]

Para tal análise da possível compatibilidade entre as idéias e análises de Marx e o nosso estudo do nacionalismo musical no Brasil, pressuponho que compreender a arte como função social não é:

> Uma exigência marxista, mas uma exigência que surge da própria maneira como as formas de arte são definidas. Somente são reconhecidas como formas de arte as coisas que têm uma função social consciente. As fantasias de um sonhador não são arte (...). Nenhum som casual constitui música, mas os sons escolhidos de uma escala socialmente reconhecida e tocados em instrumentos socialmente aperfeiçoados são música.[7]

Exemplifiquemos este debate com um acontecimento: Stravinsky disse de Beethoven: "Como é irrelevante a questão de se a Terceira Sinfonia foi criada sob inspiração do Imperador

[6] MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 48-49.
[7] CAUDWELL, Christopher. **O conceito de liberdade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 11.

Napoleão! Só a música é que importa... Os homens de letra monopolizaram Beethoven com suas explicações. Esse monopólio precisa ser rompido. Beethoven não pertence a eles e sim aqueles que se limitam a ouvir na música... música".[8] Ernst Fischer dialoga com essa afirmação:

> Sendo um mero "homem de letras", naturalmente não me deveria dispor a explicar Beethoven. Stravinsky está com toda a razão quando afirma que as obras de Beethoven não devem ser examinadas de um ponto de vista puramente sociológico e devem ser entendidas *como música*. Mas o que é música?
>
> (...) É preciso não simplificarmos, esquemática e aprioristicamente, essa influência do ambiente histórico sobre o compositor e sua obra; ao contrário, devemos procurar descobrir (...) os diversos modos segundo os quais o conteúdo e a forma de uma determinada obra musical correspondem a uma situação social dada. Porém pretender ouvir na música "apenas a música", pretender ignorar aquilo que o compositor "elevou" à música ou subestimá-lo, é um procedimento de banalidade ainda mais crassa do que se dispor a analisar uma obra de arte em termos puramente sociológicos, sem atentar na sua qualidade e na sua forma.[9]

Enfim, a pergunta que nos ficou ao ouvir o *Batuque* de Alberto Nepomuceno ou o *Maracatu do Chico-Rei* de Francisco Mignone foi: por que um artista, em determinado momento, não "se contenta mais com o internacionalismo de dantes, [e] aspira se tornar um músico de nação, elemento racional da terra em que vivem"?[10] E a orientação para a resposta veio de Enio Squeff:

> O nacionalismo, enquanto também transposição do gesto produtivo, nasce evidentemente de uma realidade social – mas de uma realidade em que os componentes já estejam perfeitamente inteirados ou de um modo ou de outro inseridos numa dinâmica social em que tenham um papel atuante.[11]

Porém, seguindo os pressupostos de Walter Benjamin, quando em uma determinada época a questão decidida pelo presente pela qual se olha o passado é de *acedia*, neste momento escreve-se uma história que não teria sentido para o presente, ou o famigerado "problema" – como é o caso de quase toda a história nacionalista. Produz-se, de qualquer forma, uma *outra história*, e para esta poderíamos usar o termo *historicismo*, indicado abaixo:

---

[8] FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971, p. 205.
[9] *Ibidem*, p. 205-206 e 207.
[10] ANDRADE, Mário de. Introdução. In: GALLET, Luciano. **Estudos de folclore**. Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, 1934, p. 17.
[11] SQUEFF, E. *op. cit.*, p. 84.

> O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história (...) [mas] somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. (...) "A verdade nunca nos escapará" – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o *historicismo* se separa do *materialismo histórico*.[12]

Arnold Hauser elucida:

> (...) os fatores supostamente constantes da evolução não são mais que um pobre substituto das causas históricas não investigadas, mas sim investigáveis, perante cujo abandono deveria se pensar que o historiador renuncia a seu dever quando emprega, prematuramente, motivos como o caráter racial ou nacional em vez de adiar o máximo possível a negativa, para oferecer uma explicação mediante circunstâncias variáveis, flexíveis.[13]

Esta atitude "historicista" do historiador não versa simplesmente em variações metodológicas; estas estão condicionadas pela própria intenção do pesquisador. Produzir e fomentar algo *historicista* (mesmo excluindo absurdamente a idéia de que a arte ocidental está relacionada diretamente com a desigualdade social, que faria do historiador responsável, ainda resta a hierarquização deliberada pelo historiador das instâncias e dos fatos sociais, que faz dele um sujeito político e ativo) acontece quando é buscada calorosamente uma *identificação*. Por exemplo: a legitimação que a história nacional traz é conseqüência de anacronismos da produção histórica, anacronismo este que se esvaece por sua funcionalidade do momento.[14] O autor desta dissertação tem, portanto, a intenção de evitar cair em *historicismos* ao pontuar na música, dentre todas as manifestações humanas, uma correlação entre a arte e a esfera produtiva da sociedade. Lukács consegue formular esta experiência:

---

[12] BENJAMIN, W. *op. cit*. Grifo nosso.

[13] As traduções foram feitas livremente; segue sempre o trecho referenciado para qualquer confirmação: "(...) los factores supuestamente constantes de la evolución no son más que un pobre sustituto de las causas históricas no investigadas pero sí investigables, ante cuyo abandono debiera pensarse que el historiador renuncia a su deber cuando emplea prematuramente motivos como el caráter racial o nacional en vez de aplazar todo lo posible la negativa a ofrecer una explicación mediante circunstancias variables, flexibles". HAUSER, Arnold. **Sociología del arte**. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 219.

[14] Fernando Novais argumenta da ordem metodológica da história: 1º o lógico (o que aconteceu); 2º o cronológico (quando); 3º espacial (onde). Seguindo esta ordem supostamente não se revelaria o anacronismo. Mas no nacionalismo, na Nação, começa-se pelo *onde*. Conforme palestra de Fernando A. Novais, em São Paulo: IEB, Abertura do seminário "Caio Prado Junior e o Brasil Contemporâneo", 12 de setembro de 2006. E um exemplo recente sobre a relação anacronismo/história nacional pode ser salientado na postura do historiador Fernand Braudel: "(...) a longa duração - a continuidade - permite vencer enormes distâncias... E ao diabo o anacronismo! A longa duração é realmente a possibilidade de estender o campo de nossas comparações através da imensidão do tempo vivido. É uma conquista, uma enorme conquista. (...) a história constitui o ingrediente sem o qual nenhuma consciência nacional é viável. E, sem essa consciência, não pode haver cultura original, verdadeira civilização, não mais na França que na Itália". BRAUDEL, Fernand. **Reflexões sobre a história**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 329-400.

> Como a filosofia materialista não considera que as formas da objetividade, as categorias correspondentes aos objetos e a suas relações, sejam produto de uma consciência criadora, como faz o idealismo, senão que vê nelas uma realidade objetiva existente com independência da consciência, todas as divergências, e até contraposições, que se apresentam nos diversos modos de reflexo tem que desenvolver-se no marco desta realidade material e formalmente unitária.[15]

Visamos elaborar uma trajetória do nacionalismo na música erudita brasileira, partindo das composições de Alberto Nepomuceno (1864-1920) e concluindo com as obras de Francisco Mignone (1897-1986), que se engaja no projeto de Mário de Andrade, mas acaba por se apoiar na música de vanguarda. Essas obras são características de dois períodos, nos quais as expressões nacionais que estavam em voga, e por isso suas intenções, divergiam entre si. Esta imprecisão da idéia nacionalista, de nação, nos coloca no vento cambiante da história e possibilita, ainda que vagamente, percebermos do passado a sua complexidade de movimento. Para o historiador Eric Hobsbawm "a identificação nacional e tudo o que se acredita nela implicado pode mudar e deslocar-se no tempo, mesmo em períodos muito curtos. Em meu julgamento, esta é hoje uma área dos estudos nacionais na qual se precisa urgentemente de reflexão e pesquisa". Neste sentido, ainda que tenha me visto em direção apenas divergente, e não necessariamente oposta, àquela adotada por Luiz Goldberg, que olha a problemática de Alberto Nepomuceno pelo *viés modernista* de suas composições, tenho optado, inicialmente de maneira casual, por olhar para *caracterização nacional* das suas produções: percebi que na verdade tenho mais vantagens de compreender a história quando de fato percebo mudanças na identificação nacional nas duas gerações que se seguem (os que os antecedem e os próprios modernistas)

Existiram e ainda existem muitas maneiras de conceituar o nacionalismo, e todas elas advém do interesse que tal conceituação pode proporcionar. Estas nomeações, para além de sua elaboração genérica, são expressas também de diferentes modos. Na percepção das produções musicais dos dois compositores fica patente, como veremos, que cada um, senão em algumas obras do mesmo autor, trata *particularmente* a matéria musical sob inspiração nacionalista. Enquanto Nepomuceno geralmente se utiliza dos elementos populares como citações, como referências exóticas na própria organização estrutural da tradição erudita, Mignone, às vezes, incorpora a expressividade popular em toda a estruturação de sua obra. Alguns traços comuns, no entanto, podem ser identificados nos processos históricos que incorporaram o nacionalismo nas suas manifestações sociais. Este é o objetivo da nossa pesquisa, que na intenção de esmiuçar historicamente o nacionalismo pelas obras musicais de Alberto Nepomuceno e Francisco Mignone, encontra nele tanto a concretização do modo de

[15] LUKÁCS, G. **Estética**. Tomo I, Barcelona: Ediciones, Grijaldo, 1966, p. 21.

produção capitalista quanto uma expressão *especificamente geral*, já que a idéia de nacionalismo não é exclusiva do Brasil.

Mas pode-se perguntar: Por que é preciso olhar para todo o complexo social, as relações dominantes, a maneira de produção preponderante na sociedade observada e a situação das classes sociais para analisar o nacionalismo através das obras musicais de Nepomuceno e Mignone? A primeira resposta seria uma pergunta: Por que não? Como não? Mesmo se excluíssemos a exigência que a música nacionalista tem em adquirir um *ethos* e aproximar a música erudita da práxis da vida, e mesmo considerando a música erudita instrumental como a possibilidade mais efetiva de se criar uma arte pura, abstração em si, afastada da natureza ou mímesis de sentimentos profundos e intraduzíveis, como compreender, se este for o interesse, a existência da música na sociedade, como explicar o aparecimento, a divulgação e a mudança de determinado estilo artístico, também sabendo que nenhuma expressão artística se resume em qualidades formais estéticas que se bastam em si? Por que em uma análise de obras de arte, que pretende entendê-las na sua amplitude, em toda a sua concretização e efetividade, toda a sua potencialidade e expressão, na sua real e histórica existência, por que em tal empreendimento isolar-se-ia esferas, não como processo de observação, mas com finalidade intencional de alçar deliberadamente – sem critérios conseqüentes, mas como eleição subjetiva e a priori – tal ou qual esfera que constitui a obra, como predominante e pretensamente fundamentais?[16]

A fim de tomar as obras na sua totalidade e em seu formato histórico, não pode haver dúvida quanto à importância de entender profundamente, nas suas intenções essenciais, a sociedade na qual tal obra foi criada e apresentada. Entender profundamente quer dizer entendê-la nos seus aspectos mais concretos e nas premissas de sua organização social. Se cada passo de desenvolvimento, seja de uma obra individual, de um estilo, de uma cultura ou de um povo, é o resultado da tensão entre motivos ou energias desiguais, proveniente de um diálogo ininterrupto, de um vaivém de perguntas e respostas entre forças de qualquer natureza, idealista e materialista, querer e poder, invenção e convenção, caberia, contudo, à investigação histórica pretender acertar a descrição dos momentos e das condições decisivas. *Após toda a pesquisa* e análise, reflexões e comparações das fontes, acabei entendendo que o movimento nacionalista, especificamente aquele relacionado com a música erudita brasileira, teve como seu propulsor e acolhedor decisivo a transformação social por que passou o Brasil entre fins do século XIX até meados do XX. Isto não é uma conclusão *a priori*, que

[16] Este posicionamento superficial e enviesado é muito encontrado e divulgado por aí: "Não é, portanto, este livro uma exposição do rio da História, do qual as obras-primas surgem como ilhas; antes pretende ser uma história das obras-primas; só nos intervalos entre elas, aquele rio aparece em função de fio-condutor". CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1958, p. 11. Outros exemplos surgirão.

tendenciosamente supervalorizaria as relações econômicas e políticas em detrimento das direções internas da linguagem musical. Tentei me opor a esta suposição especulativa observando, para tanto, os elementos e tendências musicais que os compositores tinham diante de si, e pude concluir que há certa ruptura e certa escolha de direção no vasto leque que a música erudita ocidental daquele período oferecia. A explicação para a tentativa de rompimento com uma tradição e a escolha em adotar o *ethos* nacionalista na música tem como palco, pano de fundo e platéia a reorganização das relações sociais do país. A pesquisa sobre as prerrogativas mais gerais dos nacionalismos, assim como uma compreensão da história do Brasil torna esta explicação ainda mais forte, principalmente quando o objeto de estudo – o nacionalismo musical – leva fortemente consigo algo tão vinculado e ativo na vida social e política.

Para que pudéssemos nos aproximar da complexidade da idéia de nacionalismo que se apresentava nas músicas dos dois compositores tivemos que recorrer ao passado da própria caracterização de nação. Este percurso, mesmo incompleto, nos revelou importantes tópicos (por exemplo: a divisão mundial da produção, a auto-consciência e o reconhecimento, a classe burguesa e a expressão nacional, os condicionamentos na arte) que se tornaram imprescindíveis para a tentativa de compreender o nacionalismo musical brasileiro. Aparentemente distante do assunto e de fácil supressão da redação final, as informações trazidas nos primeiros capítulos são essenciais para ressaltar a gama de relações inseridas neste movimento musial brasileiro. A dificuldade de tornar estas relações bem visíveis durante todo o trabalho deve-se principalmente aos limites temporais que o mestrado carrega consigo, impossibilitando o autor de evidenciar todos os descobrimentos, obrigando-o a prioriozar aquilo que supunha primordial e de mais relevante para a costura geral do texto. Neste sentido, temos ciência das portas abertas que deixamos ao passar. A complexidade ficou escrachada, contudo, para que não caíssemos no *historicismo*. A linha que garante a solidez e a resistência do trabalho está dada, retomada, explicada, e repetida, e os demais pontos devem ser ligados em um trabalho futuro.

No primeiro capítulo fazemos uma retomada histórica do conceito de nacionalismo, que pressupõe o termo nação. Entenderemos que o elemento-chave para se entender historicamente o nacionalismo não está na oposição ao estrangeiro, não é a expectativa de solução social, e nem se revela na formação do Estado. O nacionalismo só se revela regionalmente quando de fato e concretamente se abrem perspectivas de aprofundar as relações capitalistas. É a este serviço que se põe o nacionalismo. Historicamente, torna-se incapaz de assumir uma posição anti-buguesa e muito menos revolucionária. Por não ser radicalmente exclusivista e nem definitivo nas lutas sociais, o nacionalismo não está preso a

um Estado e suas contradições não serão as mesmas que o Estado tem com as forças produtivas (como seria o caso de uma análise mais superficial). Por fim, não explicamos como em um país sem uma expressividade típica de "burguesia nacional" pôde se dar o nacionalismo, mas pretendemos entender a especificidade do nacionalismo musical brasileiro, que corresponde a uma situação sem essa burguesia propriamente nacional. Tudo isto se exemplificará mais adiante, mas já podemos adiantar, com J. Chasin, que são as condições sociais concretas que possibilitam a existência de determinadas idéias, configurando sempre suas formas e conteúdos às necessidades prementes:

> De tal forma, então, que a realidade mostrou, na sua condição própria, se comportava ou não, imediatamente, esta ou aquela questão, este ou aquele pensamento; (...) revelou ou não, em razão do grau de desenvolvimento em que se encontrava, e da forma pela qual aí chegara, se já objetivava ou não, e em que grau e forma, o que era decisivo imediato para os centros hegemônicos internacionais. E tudo isto sem deixar de gerar para si, em nível particular, o que obrigada, só para si, a gerar. E, nesta *produção*, as idéias que se puseram não tinham como aparecer como *deslocadas* de seu espaço devido; (...) Mesmo porque a questão não é buscar o *lugar certo* das idéias, mas a idéia "certa", *própria* dos lugares, na medida em que as idéias não são pedras subsumidas à lei da gravidade, sem que sejam, contudo, passíveis de fuga aos critérios universais do verdadeiro.[17]

Após esta compreensão histórica, já se torna possível a análise da singularidade brasileira no trajeto percorrido pelo capitalismo, que tem, como um de seus elementos constitutivos, as colônias. Este será o tema do segundo capítulo, onde, para compreender o papel da *nação* brasileira e a manifestação nacionalista, ficará evidenciado o desenvolvimento das forças internas e a interferência dos interesses externos que implicaram significativas mudanças na organização do país. Pela qualidade de ex-colônia e inserida no dinâmico processo das relações do mercado, a nação brasileira nos apresenta características que particularizam ainda mais a idéia de nacionalismo. E por isso nem sempre será possível "extrair o fundamental" da história, obrigando-nos a nos deter em certos aspectos que parecem irrelevantes, mas que revelam um nível prático e concreto da vida societária, realidade esta que impede que caiamos em esquemas simplistas, generalizações complicadas e evitando relações que somente com muita pasteurização e com alto grau de abstração poderíamos fazer (como pretendemos no último capítulo). Na verdade, como já dissemos, o caminho que fizemos foi exatamente o contrário da exposição aqui dissertada. Pois ficou impossível conhecer a verdadeira proposição do nacionalismo nas obras dos dois compositores sem entender quais eram as

[17] CHASIN, J. **O integralismo de Plínio Salgado**. São Paulo: LECH, 1978, cap. IV, p. 591.

possibilidades sociais, tanto musical quanto materialmente falando, que cada um tinha diante de si. Daí, também, começarmos por esta *conclusão introdutória*.

No terceiro capítulo teremos uma discussão sobre a linguagem musical e a compreensão do desenvolvimento específico que a música erudita traçou, revelando a particulridade de cada momento e a forma com que a atuação musical acontece efetivamente numa realização coletiva. As produções artísticas se imbricam na sociedade de diversas maneiras – pela existência daquela obra-de-arte, com sua oganização interna, expressão e comunicação, pelo agente social que as cria, pelo material utilizado, pelas formas de execução e/ou distribuição e pela receptividade – o que faz brotar da análise das fontes musicais um universo de ações complexas, muitas vezes indeterminadas, que não são mais do que a própria realidade.[18] O estudo do ambiente em que viveram os compositores selecionados acompanha esta mesma determinação de suas obras. As questões sobre a relação da música com as lutas sociais e o modo como as expressões sócio-políticas são apresentadas na música são pontos desenvolvidos neste capítulo. No âmbito desta Introdução basta apontar que, sendo resultado de um trabalho social, a música e todos os seus elementos inerentes assumem condições históricas, não contendo nela nenhuma partícula atemporal e assumindo, deste modo, feições específicas em cada momento, o que lhe imprime responsabilidade de "compromissos e choques trágicos" nas lutas sociais, pois ao mesmo tempo em que a música propicia algum significado na vida social ela necessariamente exclui outras possibilidades.

Alberto Nepomuceno esteve envolvido na aura movimentada e intensa das grandes cidades que já viviam o burburinho republicano e acompanhará, nas suas resoluções criadoras, o progresso desejado. E aqui não falamos de progresso abstrato, mas de ser um provedor das exigências artísticas do país. Nepomuceno se emaranha nas instituições

[18] Neste sentido não há identificação com as idéias de Georg Lukács sobre música, elaborado em sua *Estética*. Para o filósofo, a música, como reprodução do afeto, mímesis da vida interior do homem ou expressão do lamento, teria a veracidade mais profunda e mais rica imaginável na medida em que expressa os sentimentos mais profundos, levanta a melhor subjetividade de seu tempo, com uma pureza sem reservas, com uma plenitude sem inibições e uma consumada perfeição interna, já que libera a mímesis da realidade e de toda sua ambígua vinculação aos objetos, isentando, assim, a interioridade humana de se preocupar com a possibilidade de sua realização prática e possibilitando o seu desenvolvimento autêntico. Esta peculiaridade da música daria a ela um caráter completamente irreal, plenamente independente do imediato da situação momentânea das lutas sociais, pois o mundo dos objetos e as relações sociais, em cujo marco se desenvolvem aquelas lutas, desaparece na música ou fica no máximo no horizonte, como alusão distante. Para Lukács: "Se se compara, por exemplo, os efeitos dos poemas de Shelley com a Heróica ou a IXª sinfonia de Beethoven, a diferença se vê precisamente porque todas essas obras tem em comum o serem reações revolucionárias à época que seguiu a Revolução Francesa. A grande resistência oposta aos poemas de Shelley, inclusive por pessoas que se deixam arrastar sem reservas pelas citadas sinfonias de Beethoven, pode ilustrar muito bem a indicada peculiaridade do efeito musical" (LUKÁCS, G. **Estética**. Tomo IV, Barcelona: Ediciones, Grijaldo, 1966, p. 59). Essas considerações estão baseadas em um axioma, retirado dos gregos clássicos, de que a música é mímesis da vida emotiva humana, e servem de argumento para a elaboração de uma estética normativa, sem no entanto chegar na vida objetiva e real da música na sociedade. O fato de uma estética ser normativa é um problema que não nos é permitido discutir neste trabalho. Porém, a problemática de uma construção teórica da peculiaridade da música que tenta integrá-la na objetividade real do mundo nos parece bastante próxima de nosso objeto.

públicas, participa firmemente de debates na imprensa, acredita no poder organizativo daquela estrutura política e vê um passado promissor na nação. Assim como os homens da Europa do século XVIII, Nepomuceno empenha-se em extrair de todas as coisas, até mesmo de seu próprio emocionalismo, uma doutrina e uma visão de mundo claramente definíveis, nitidamente musicadas; sistemática e reformadoramente decide-se a favor ou contra determinada causa, alternando-se frequentemente entre apoio e oposição, mas conhecendo o lugar que ocupa, obedecendo a princípios e guiado por um plano para melhorar a vida e o mundo através de suas produções. Nepomuceno buscou "encontrar uma língua para a revolução. Encontrar as palavras para um grande projeto" – para usarmos de descontextualização sobre as palavras de Philip Roth, em seu livro *Casei com um Comunista*.

E esse achado musical, ao menos revelado em suas primárias bases, foi apropriado pelos compositores que lhe seguiram no tempo. Francisco Mignone esteve mais afastado no tempo da festança republicana – talvez por isso ainda mais esperançoso, acediosamente, com a política – e não conseguiu se identificar integralmente com os movimentos institucionalizados, o que lhe imprime no conjunto da obra uma tensão raramente verificada. Diferente de Villa-Lobos, Mignone *tenta* se colocar à parte de uma politização oficial de sua arte. Se a princípio nas suas composições eruditas ele não dá importância exclusiva às manifestações brasileiras, no momento seguinte ele aproveita da sustentação teórica e prática de Mário de Andrade para produzir com a cultura tipicamente nacional. O projeto nacionalista aqui é central nas preocupações artísticas, mas o resultado estético fica na exaltação instintiva, fantástica e exaltada, ainda que dentro dos marcos tradicionais, principalmente do tonalismo e da melodia acompanhada. Ambos, Mário e Mignone, não possuem as mesmas intenções com o nacionalismo, observavam a realidade diferentemente, e mesmo assim reconheceram seu limite em meados de 1940.

Tendo em vista esta conjuntura que se movimenta, ressaltada inúmeras vezes neste trabalho, pretendemos salientar a importância da busca de problemas na construção da história. Uma história materialista da arte, da cultura, de signos, símbolos e ideologias, tem o espaço demarcado para as questões do presente, e é deste lugar que partimos. Por isso não me preocuparei em alterar a gramática de qualquer citação (sempre que seja de fácil compreensão), pois entendo que este distanciamento colocado pela linguagem denota grande continuidade dos nossos problemas e soluções, e evidencia ainda mais as nossas mudanças. Ainda que geradas noutros tempos, favorecem uma reflexão nova e promissora para a historiografia. Não é o caso, portanto, de apresentar uma nova conjunção de fatos históricos, mas somente de rever o tempo passado para estudar e analisar qual seria o melhor posicionamento que nós, historiadores, podemos tomar nos dias de hoje.

Este cuidado, contudo, ainda é pouco apreciável por muitos acadêmicos. Não se comprometendo com os resultados da pesquisa científica, em geral preferem deslocar os elementos constitutivos da história afim de que se possa concordar com ela. Este é o caso, por exemplo, das análises que não possuem base teórica coesa e admitem problemas na vinculação entre arte e "ideologia" (as aspas dão descomprometimento e vagância). Vamos tentar evitar as desastrosas experiências que, ao esquivarem-se de alguns assuntos e desconsiderarem algumas questões muito discutidas, nos surpreendem com conceitos e palavreados que nada dizem, seja por não seguirem ou não compreenderem o significado tradicional de tais idéias, seja por não pretenderem seguir uma rigorosidade científica, bagunçando as datas, misturando os tempos e abandonando tudo aquilo que não corrobora com sua visão; desta maneira chegam a afirmar que:

> (...) *o risco* de legitimarmos estudos musicológicos pelo viés ideológicos pode *conduzir a resultados não esperados*, pois (...) é preciso atentar que a essência do objeto tratado pela história da música é estética, restando eventos e circunstâncias em segundo plano embora a interação entre estes dois componentes seja constante.[19]

Ou ainda que:

> (...) existe, aliás, a tendência a ver, no seu "fracasso" artístico [da obra *Instante Glorioso* de Beethoven], precisamente uma conseqüência do fato de estar ancorada em uma ideologia. Certamente é difícil contestar esse julgamento, ainda que ninguém o prove como definitivo.[20]

Ou mesmo contradições tão incríveis como aparecem em um livro que pretendeu:

> (...) esboçar algumas dúvidas sobre o papel do intelectual (compositor crítico) numa *sociedade de classes*. [Porém] a problemática do intelectual (músico) e *suas relações sociais*, devido à natureza e complexidade, *não foi discutida* neste trabalho.[21]

---

[19] GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. **Um Garatuja entre Wotan e um Fauno**. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 35. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10716>. Acessado em: 14 mai. 2009. Grifos nossos. Se, como diz Goldberg, a "crítica histórica somente terá validade se realizada com o referencial histórico da época em questão" (*Ibidem*, p. 55), é imprescindível, contudo, que não se falsifique a história! Para Hauser, "se se julga, por isto, a história social da arte com os critérios da história da arte, se tem facilmente a impressão de que aquela tergiversa os fatos. A quem assim julga deveria recordar-se, contudo, que também a história da arte se guia por outros critérios que a pura crítica artística ou a espontânea vivência artística e que também entre o valor histórico-artístico e o estético se dá, frequentemente, uma grande tensão". HAUSER, Arnold. **Introduccion a la historia del arte**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1961, p. 23-24.

[20] BUCH, Esteban. **Música e política**. Bauru: EDUSC, 2001, p.111. A questão do "fracasso artístico" é discutido por Gramsci como expressão artificial de um determinado conteúdo, como a negação do caráter artístico de uma obra, o que necessariamente revela uma tendência por parte de Gramsci e os outros autores em enxergar nos objetos aquilo que eles não são. GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Sendo a limitação temporal deste trabalho estabelecida pelo que entendemos por nacionalismo, a referência não está portanto, e *somente*, nas obras dos compositores (que, no caso de Mignone, permanece em certo sentido, ou mesmo retorna ao aspecto característico brasileiro décadas mais tarde), mas *também* na significação que a obra terá socialmente.[22] Ainda que apareçam significativos estudos sobre os dois compositores escolhidos, não há nenhum trabalho sistemático deste trajeto da música nacional balizado sobre estes dois artistas sob a óptica do nacionalismo musical. Deve-se notar que não nos apoiamos nem na criação original, primeira, de um movimento, como seria o caso de buscar o embrião da música nacionalista, nem nos alongamos para além do evidente, compreendendo que o movimento nacionalista brasileiro musical não estava erguido sobre papéis e escritos, mas permanecia atuante e executado.

A escolha das fontes que utilizo, gravações e partituras, é evidenciada na explanação da produção musical de cada compositor. Ainda que não possua todas as obras (nem mesmo as partituras são de fácil acesso), os catálogos gerais e os biógrafos auxiliam na importante reconstituição cronológica. Não observei qualquer utilização da *problematização da característica nacional* no conjunto das obras composicionais por todos aqueles que as analisaram; por isso, ainda que me baseie em muitas descrições alheias, permito-me invocar tais reflexões na construção deste texto.

---

[21] CONTIER, Arnaldo D. **Música e ideologia no Brasil**. São Paulo: Editora Novas Metas, 1985, p. 14. Grifos nossos. A crítica, neste caso, deveria ser mais ampla; mas não podemos usar este espaço para isto. Cabe, contudo, uma direta e óbvia análise: no caso de Contier, portanto, "a vida do indivíduo se resume à diversidade da *consciência*". Contrariando a si próprio, "as modificações físicas e sociais que ocorrem com os indivíduos e que produzem uma consciência modificada não guardam nenhum interesse para" ele (MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**, p. 132), daí a ausência em seu livro de qualquer observação das relações sociais e daí os termos estranhíssimos como: "os exemplos selecionados denotam uma possível *mediação* entre as *condições de produção* e as *forças produtivas*", "*falsa consciência*", "*mediação ideológica*", etc. (CONTIER, A. D. *op. cit*.)

[22] Em sua "Fundamentação Teórica", onde pretende basear e explicar suas análises de nacionalismo musical no Brasil, Léa Freitag delimita seu objeto até 1945, e diz: "Essa delimitação foi para nós importante no sentido de excluir discussões de grande complexidade, como as opções nacionalismo, dodecafonismo, música eletrônica, concreta, aleatória, posição essas que atingem a música brasileira contemporânea e exigiriam um outro tipo de abordagem. Contentamo-nos, modestamente, em chegar até os primeiros movimentos da cristalização de uma música brasileira erudita, que continua sua evolução até nossos dias". FREITAG, Léa Vinocur. **O nacionalismo musical no Brasil**: das origens à 1945. 1972. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972, p. 15.

O NACIONALISMO

"Aliás, em todos os países pode-se constatar que a insistência na nacionalidade afeta apenas os burgueses e seus escritores".

(Karl Marx)

Uma vez que os seres humanos se organizam em sociedades, uma forma histórica de organização social é a disposição em nações. A nação é uma realidade histórica, objetiva. Alguns cientistas tratam, analisam, observam, lembram do aspecto imaginário e espiritual da nação e fazem uma história do conceito, como Hobsbawm, para o qual seria mais "profícuo começar com o conceito de nação (...) do que com a realidade que ele representa", pois "a 'nação', tal como concebida pelo nacionalismo, pode ser reconhecida prospectivamente; mas a 'nação' real pode ser reconhecida apenas *a posteriori*".[1] Portanto, *talvez* pelas possibilidades que se nos abrem, estaremos percorrendo um caminho diferente daquele comumente apresentado e trataremos neste estudo das condições sociais que levam à disposição nacional, para daí desenvolvermos o que existe em concordância com esta organização social.[2] A exposição seguirá, para tanto, o caminho mais didático.

Quando se fala de nacionalismo pouco se conhece de suas amplas acepções e pouco se questiona sobre as causas que levam diferentes nações a expressá-lo. O esforço desta nossa retomada histórica das condições que reclamam os discursos nacionalistas vem da necessidade de ao menos rondar as *bases gerais* nas quais assentam aquelas causas. Nesta busca pela real compreensão do nacionalismo musical no Brasil, somente poderíamos *definir* e *entender* o nacionalismo inserido-o *no movimento* que lhe é próprio, já que a realidade está em constante processo;[3] cabe descobrir o que é peculiar ao nacionalismo e o que lhe é

[1] HOBSBAWM, Eric J. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 18.

[2] Para Lúcia L. Oliveira, "pátria e nação" "são conceitos", "símbolos", "que emergiram na luta política e social dos povos" (OLIVEIRA, L. L. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 11). Segundo a autora, as "transformações no entendimento e na utilização do conceito de nacionalismo foram definidas pelos problemas que cada nação enfrentou ao procurar a realização de um destino comum, que proporcionasse à sua população uma auto-definição e um sentimento de *pertencimento*" (*Ibidem*). Portanto, para este pensamento enviesado e idealista de Oliveira, a nação é um conceito e que assume, *após* emergir da luta dos povos, uma capacidade de definir o nacionalismo – um conceito personificado e santificado que define outro conceito. Além disso, o conceito de nação, uma espécie de *ente mágico*, procura "a realização de um destino comum" e quer proporcionar, como um deus patriótico, "à sua população uma auto-definição e um sentimento de *pertencimento*". É evidente que um trabalho que se estruture por essas idéias não consegue ir além – e Oliveira chegou até aí – de uma ampla exposição do próprio conceito. Por isso, o que estes conceitos puderam significar socialmente, os mecanismos internos e as causas dos debates em torno destes conceitos não foram descobertos pela autora.

[3] Sabemos que separar a matéria do movimento é um traço característico do pensamento metafísico, e que, ao contrário, para o materialismo o movimento é a propriedade fundamental da matéria: "a matéria *é movimento*".

particular em cada momento. Inserir o nacionalismo no movimento que lhe é próprio e dissertar sobre isto, trouxe a dificuldade de *descrever o movimento*, de revelá-lo cientificamente (o que, sem dúvida alguma, não concluimos nesta pesquisa, seja pela proposta dissertativa deste trabalho, seja porque "só o completo desenvolvimento do objeto (...) permite reconhecer a validade geral da categoria"[4]), o que possivelmente trará angústias para aqueles que preferem fórmulas fechadas e acabadas.

Comecemos então por resgatar historicamente a nação. A limitação territorial de um largo espaço, a intercomunicação entre as várias partes deste e a aceitação de algumas normas gerais por quem o ocupa são elementos-base (ou definições objetivas) de uma nação. Há, porém, uma demanda nova na história que difere as nações modernas de impérios e reinos. A unificação territorial sob um centro de comando não é evento moderno nem novidade com os absolutismos europeus; enquanto as polis gregas não constituíam um aglomerado coeso entre si, tendo entre elas mais disputa que cooperação racional do comércio e defesa espacial: as cidades ou eram simples captadoras e escoadouros de mercadoria e/ou residência de aristocracia latifundiária. As Confederações antigas não eram mais que domínios extensos que maquiavam as intenções de pilhagem e vantagens comerciais de um império qualquer. A própria idéia de império pressupõe um domínio de uma única autoridade soberana sobre vários povos, ainda que não subentenda uma homogeneidade cultural (mínima que seja) entre esses povos; o que lhes unifica é, principalmente, um acordo das partes com o centro, em que ambos os *interesses* não se opõe insustentavelmente: organização produtiva (por exemplo: irrigação e drenagem), exército único, aliança político-militar, cunhagem de moeda, tributos, controle das classes trabalhadoras. No entanto, há uma condição nova nos tempos em que o capital (valor que se expande continuamente) tem terreno fértil para se desenvolver e que se destaca principalmente por ser em escala planetária conduzindo grupos humanos a se organizarem em nações: é a *organização mundial da produção material*.[5]

Tirar o movimento da matéria também é um "método indispensável no início das ciências, na medida em que a matéria em repouso (repouso que não pode ser senão aparente) é mais fácil de ser estudada do que a matéria em estado de mudança". POLITZER, Georges. **Princípios Fundamentais de Filosofia**. São Paulo: Editora Fulgor, 1962, p. 108-109.

[4] BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Veja Universidade, 1993, p. 47.

[5] Lênin aponta para esta análise quando considera possível que as fronteiras nacionais se determinem de acordo com as necessidades de produção (LENIN, Vladimir Ilitch. Balance de la discucion sobre la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**. Moscú: Editorial Progresso, 1976, tomo VI, p. 21). Marx diz: "(...) com a expansão do comércio por meio dos comerciantes para além dos arredores mais próximos da cidade, seguiu prontamente uma ação recíproca entre a produção e o comércio. As cidades estabeleceram ligação *umas com as outras*, novas ferramentas foram levadas de uma cidade para outra e a separação entre a produção e o comércio provocou rapidamente uma nova divisão da produção entre as diversas cidades, que passaram cada qual a explorar um ramo industrial predominante. A limitação inical à localidade começou gradualmente a desaparecer". MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55. Ver também LEVRERO, Renato. **Nacion, metropoli y colonias en Marx y Engels**. Barcelona: Editora Anagrama, s/d.

Inegável considerar nação como algo eternamente impreciso e polêmico. Entretanto, cabe o esforço de pontuar analiticamente os seus alicerces constituintes, utilizando como matéria-prima todo o óbvio, ainda que para isto nos direcionemos a um labirinto de solidões. Mas mesmo assim me arrisco com a vantagem de que se me perder o leitor perceberá que por estes caminhos não haverá saída.

Assim, partimos do sentimento de que a nação para existir necessita que os indivíduos se reconheçam componentes da nação. Isto implica um reconhecimento dos *elementos sociais comuns*,[6] ou ainda, um *autoconhecimento* que nada mais é que uma *compreensão das diferenças* entre aqueles que se reconhecem e aqueles que não são componentes porque não se reconhecem. Isto se constitui de maneira mais concreta possível na relação com *o* diferente.[7] A antiga região Jônia percebeu isto nas suas relações coloniais com os povos distantes. Percebeu que as mesmas forças da natureza eram representadas por diferentes deuses, que os deuses eram representados diferentemente; disto se desenvolvia um poder abstrativo que concebia a concentração de diversos bens em um denominador comum, por exemplo o dinheiro como meio de troca geral, ou ainda a cisão do processo de intercâmbio nos dois atos de venda e compra.

> O estrangeiro os fez dar conta de sua peculiaridade e, através da recepção e afirmação da própria essência, os ajudou a descobrir a idéia de espontaneidade e relatividade das inclinações e valores. O juízo, agudizado pelo conhecimento da idiossincrasia dos diversos povos, captou lentamente a diferenciação dos elementos de que compunha o mundo espiritual desses distintos povos e, em definitivo, também do próprio (...) A criação da autoconsciência – o conceito de sujeito que se conhece a si mesmo – é o primeiro passo decisivo do pensamento abstrato; o seguinte é a emancipação das criações espirituais concretas de sua função na totalidade da vida e na unidade da imagem do mundo.[8]

---

[6] "(...) uma valorização do vínculo que nos prende a uma determinada comunidade política marcando assim uma certa separação das outras comunidades". CORÇÃO, Gustavo. **Patriotismo e Nacionalismo**. Rio de Janeiro: Editora Presença, 1950, p. 7.

[7] "O que sucede à mercadoria, ocorre, de certo modo, ao ser humano. O homem se vê e se reconhece primeiro em seu semelhante, a não ser que já venha ao mundo com um espelho na mão ou como um filósofo fichtiano para quem basta o 'eu sou eu'. Através da relação o homem Paulo, na condição de seu semelhante, toma o homem Pedro consciência de si mesmo como homem. Passa, então, a considerar Paulo – com pele, cabelos, em sua materialidade paulina – a forma em que se manifesta o gênero homem". MARX, Karl. **O capital**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 60.

[8] As traduções foram feitas livremente; segue sempre o trecho referenciado para qualquer confirmação: "El extranjero les hizo caer en cuenta de su paculiaridad y, a través de la recepción y afirmación de la propia esencia, les ayudó a descubrir la idea de espontaneidad y relatividad de las inclinaciones y valores. El juicio, agudizado por el conocimiento de la idiosincrasia de os diversos pueblos, captó lentamente la diferenciación de los elementos de que se componía el mundo espitirual de esos distintos pueblos y, en definitiva, también del propio (...) La creación de la autoconciencia – el concepto del sujeto que se conoce a sí mismo – es el primer paso decisivo del pensamiento abstracto; o seguiente es la emancipación de las creaciones espirituales concretas de su función en la totalidad de la vida y en la unidad de la imagen del mundo". HAUSER, Arnold. **Sociología del arte**. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 331.

O autoconhecimento grego gerado pelo contato comercial foi suficientemente consciente para servir de modelo a todo o mundo que exasperava consciência (o mundo ocidental) por mais de dois milênios comerciais. Desta noção do que não é assimilável origina-se o reconhecimento daquilo que é comum. Por isso a cidade-estado antiga nos dá uma sensação de comunidade nacional, de cidadãos que se agarram e defendem a sua cultura, a sua pátria, os seus valores, os seus privilégios; igualmente forte a imagem que nos ficou dos romanos que se defendiam dos bárbaros *que não se submetiam*,[9] e ainda do mundo cristão medieval. Disto foram feitos projetos culturais, que pretendiam englobar partes constituintes, como aquele personificado em Alexandre da Macedônia, ou ainda na tentativa de institucionalizar tal projeto como pretendeu Carlos Magno com o latim ou o Estado Morávio no século IX com o idioma eslavo. Por isso a especificidade da nação moderna não está na intenção do projeto cultural nem na estruturação social administrativa do espaço – o que impede que desenvolvamos características pontuais de definição: língua, etnia, território, história comum... Sua especificidade está no papel que aquela região terá enquanto atuante no contexto mundial, e é por aí que seus projetos culturais e sociais assumirão medidas completamente diferentes daqueles já vistos na história das sociedades humanas.

É necessário, agora, estabelecer uma compreensão do que é o Estado e de que maneira ele não regimenta, necessariamente, uma nação. Para isso compreendemos que num dado momento histórico as sociedades podem se organizar internamente em *classes sociais*.[10] O Estado "é a forma na qual os indivíduos de uma classe dominante fazem valer seus interesses

[9] Talvez a referência à pátria, ao patriotismo, seja mais exato neste período que à nação e ao nacionalismo. "A palavra pátria entre os antigos significa a terra dos pais, *terra patria*", e *patres* eram os chefes de família. Neste sentido Fustel de Coulange parece não ter se enganado: "A pátria não foi para o homem somente domicílio. Transpondo suas santas muralhas, ultrapassando os limites sagrados do território, ele não encontra mais nem religião, nem vínculo social de espécie alguma. Por toda parte, fora da pátria, ele está excluído da vida regular e do direito; por toda a parte está sem deus, e fora da vida moral. Somente na pátria ele tem sua dignidade de homem e seus deveres. *O cidadão não pode ser homem em outro lugar*". COULANGE, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: Editora das Américas, p. 226. Grifo nosso. Um patriota só se efetiva e possui existência na relação com sua terra, ou como disse Sínon na *Eneida* ao ser instigado por troianos a revelar a verdadeira intenção do cavalo contruído pelos gregos: "Testemunhas me sede: os meus renego;| Traído eu possa ao claro descobri-los:| Juramento nem lei me liga à pátria". O nacionalista, diferente do patriota, se afirma em terras alheias, e ainda que seu vínculo nacional possa ser estabelecido por outros critérios, vemos que na essência a nação é composta por uma pátria, como por exemplo num estudo sobre a identidade francesa que recentemente o governo encomendou; em uma das partes do extenso trabalho de sete volumes, algumas pessoas definiram as qualidades que as tornavam francesas. Segundo um francês: "as três respostas mais freqüentes foram o que seria de esperar: ter nascido na França, defender a liberdade e falar francês", e em quarto lugar "conhecer e apreciar bom vinho". KLADSTRUP, Don. **Vinho e Guerra**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 17.

[10] "Denominam-se classes, grandes grupos de homens, que se diferenciam pelo seu lugar num sistema da produção social historicamente determinado, pela sua relação (em sua maior parte fixada e formalizada nas leis) para com os meios de produção, pelo seu papel na organização social do trabalho, e, por conseguinte, pelos modos de obtenção e pela proporção da parte da riqueza social, de que dispõem. As classes são grupos tais de homens, dos quais um pode se apropriar do trabalho do outro, em virtude da diferença do seu lugar numa determinada formação de economia social". Lênin citado em KUUCINENN, O. V et al. **Fundamentos do marxismo-leninismo**. Rio de Janeiro: Vitória, 1962, p. 156.

comuns",[11] é uma organização social especial para exercer sistematicamente a coação, uma organização que, com a propriedade privada, aparentou destacar-se da sociedade para governar os explorados e, aos poucos, diferenciou-se dela. Sendo o Estado um "produto e a manifestação dos antagonismos de classes irreconciliáveis", aquele supõe a existência de um grupo especial de homens, os políticos, unicamente ocupados especial e exclusivamente em governar outros, que se utilizam, para os interesses da classe dominante, de um organismo que compreende variavelmente: a polícia, o exército, as prisões, as leis, os tribunais, o ensino, a imprensa. Se a força social que encarna a base econômica, ou seja, que detém a propriedade dos meios de produção, que dispõe dela e a utiliza, não é, em nenhuma parte, um homem ou partido, mas sim, sempre e em toda parte, uma classe, a manutenção de um Estado, as despesas, só podem ser sustentadas e utilizadas na medida em que as relações de produção que a classe personifica e que deseja salvaguardar lhe permitam mantê-lo; "é por isso que, em regra geral, a classe politicamente dominante é aquela que é economicamente dominante".[12]

Pois bem, para incluir o Estado em uma definição de nação é preciso cuidado na medida em que um Estado não precisa assumir a forma nacional. Se a sociedade civil, como um conjunto da vida comercial e industrial em um determinado estágio das forças produtivas, "desenvolve-se somente com a burguesia" torna-se evidente que a sociedade civil, "a base do Estado", dá a ele uma qualidade burguesa.[13] "A burguesia, por ser uma *classe*, não mais um *estamento*, é forçada a organizar-se nacionalmente, e não mais localmente, e a dar a seu interesse médio uma forma geral".[14] Por isso temos duas alternativas de análise que nos levam a diferentes interpretações e a uma possível conclusão: 1) uma nação não necessitaria de uma independência política, econômica, cultural para existir objetivamente; sua função produtiva, e o que isso acarreta, está dada independentemente do que pensam a respeito dela seus ocupantes (teríamos como fato demonstrativo a diferenciação dada pelas metrópoles a suas colônias – por exemplo, as colônias espanholas na América – e o desenvolvimento desigual da economia mundial); 2) ou consideraríamos a formação da nação como gradativa desde o período pré-capitalista e, pressupondo a expansão do capitalismo, as mais distantes colônias e povoados acabariam por desenvolver as próprias forças produtivas e a autodeterminação mais

[11] MARX, K; ENGELS, F. **A ideologia alemã**, p. 76.
[12] POLITZER, Georges. **Princípios Fundamentais de Filosofia**. São Paulo: Editora Fulgor, 1962. Além de tudo, a tese que vê a transformação do governo político sobre os homens numa administração das coisas e na direção da produção como a "abolição do Estado" é válida.
[13] Enquanto que por "proletário deve entender-se economicamente o assalariado que produz e expande o capital e é lançado à rua logo que se torna supérfluo às necessidades de expansão do 'monsieur capital'", a burguesia é uma expressão social da categoria econômica do capitalista, como aquele que é o proprietário dos meios de produção, personificando o capital no seu fanatismo de expandir o valor, compelindo "impiedosamente a humanidade a produzir por produzir, a desenvolver as forças produtivas sociais e a criar as condições materiais de produção". MARX, K. **O Capital**, p. 714 e 688.
[14] MARX, K; ENGELS, F. **A ideologia alemã**, p. 74 e 75.

cedo ou mais tarde (aqui teríamos como ilustrativo os inúmeros movimentos de libertação nacional modernos[15]). Entretanto, e de qualquer forma, para o que nos interessa, a vinculação com o *nacionalismo* não está na relação entre Estado e nação, mas entre Estado nacional independente e desenvolvimento autônomo. O que se torna chave para o nosso entendimento é compreender que, assim como um Estado tem uma função diferente mas pode ser um auxiliar poderoso no desenvolvimento da nação (1), o nacionalismo é *uma das* manifestações nacionais (2).

Trouxemos aquela noção de autoconsciência surgida na relação com o outro, pois *historicamente* a concretização de nação não aparece de maneira espontânea, de repente e isolada. A percepção de pertencimento, a oficialização de nação não acontece na solidão, mas na relação com outros povos. Dificilmente o outro terá a mesma designação que o próprio, mas a característica que faz deste uma nação qualquer, é, neste momento, transladada para o outro; e este se fará pronto para tal caracterização (não pensemos, *ainda*, nas vontades, essas nem sempre vingam).

A nação a que nos referimos surge no período que se tornava promissor o ramo comercial na Europa, melhor dizendo, o capital estava sendo, para a época, a principal riqueza. Justamente neste período consolidavam-se relações entre regiões longínquas: é o período chamado de mercantilismo, no qual a principal e mais rendosa atividade econômica era o comércio. Com o desenvolvimento da manufatura, "as diferentes nações entraram num relação de concorrência, numa luta comercial travada por meio de guerras, barreiras alfandegárias e proibições (...). A partir de então, o comércio passa a ter significado político".[16] No entanto, neste comércio se trocavam produtos por dinheiro, e por isso temos que acreditar que a produção era significativamente importante. Pois para possuir era preciso ter dinheiro, para ter dinheiro era preciso vender algo, para ter algo era preciso produzir; para possuir muito era preciso produzir muito, vender, e assim ter muito dinheiro. Para produzir muito e vender tudo para ter dinheiro e possuir era preciso que a produção fosse extremamente fecunda e barata e que existisse compradores em potencial; ou roubar. Ora, se a necessidade básica supunha dinheiro, era inevitável que se organizasse cada vez mais a produção, a venda/compra e o roubo. Na posse de força física e bélica a tentação é grande para a pilhagem. Mas sábios e duradouros foram aqueles que souberam roubar para produzir.

[15] Neste ponto há uma divergência teórica entre Stálin e Lênin. Para o último: "o desenvolvimento do capitalismo não desperta necessariamente a *todas* as *nações* a uma vida independente". LENIN, V. I. El Derecho de las naciones a la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**. Moscú: Editorial Progresso, 1976, tomo V, p. 141.

[16] MARX, K; ENGELS, F. **A ideologia alemã**, p. 56.

O roubo se subverteu em apropriação e aqueles roubados se tornaram parte da produção e da compra/venda. Tudo deveria organizar-se.[17]

As mais diversas regiões no mundo, devagar, independentemente de sua situação social, começaram a jogar. Assumiram-se posições e times se formaram. Os times não existem assim, no papel, numa idéia, num desejo... eles só existem em condições concretas: pessoas no espaço terrestre comunicando-se.[18] O que carece urgentemente ressaltar é que os times que falamos são formados por diferentes jogadores-funções, ou melhor dizendo, no tipo de organização social em questão foram definidas algumas posições no processo de produção econômica, o que revela imediatamente participações diferentes dos grupos atuantes. Como num jogo qualquer, o time deve organizar-se para jogar e todas as partes são importantes para a produção.[19] No entanto, a *própria produção pronta*, o resultado do jogo, pertence não a todos que produziram ou cooperaram de alguma forma, mas é possuída por poucos: aqueles que convencem todo o time e a quem o assiste que *dela* sua posse é merecida. Apesar de esquemátivo, isso é muito importante explicitar, pois revela a problemática do discurso nacional.

> Numa sociedade de classes, o povo, como um todo social e político e homogêneo, não existe. (...) Portanto, não podemos falar de uma vontade comum e homogênea, de uma auto-determinação do "povo", numa sociedade assim constituída. E se encontramos na história das sociedades modernas certos movimentos "nacionais" e certas lutas pelos "interesses nacionais", trata-se dos eternos movimentos classistas do estado burguês predominante, que num dado momento podem até certo ponto representar também os interesses de outros estratos sociais (...)[20]

Talvez por isso, por esse momento em que o discurso nacional é capaz de abranger os interesses de classes diferentes, que se torna tão difícil analisar sua verdadeira motivação.

---

[17] MARX, K. *op. cit.*

[18] "Para a vitória completa da produção mercantil, é necessário que a burguesia conquiste o mercado interno, é necessário que territórios com população de um só idioma adquiram coesão estatal, eliminando-se quantos obstáculos se oponham ao desenvolvimento deste idioma e sua consolidação na literatura. O idioma é o meio principal de comunicação entre os homens; a unidade do idioma e o livre desenvolvimento do mesmo é uma das condições mais importantes de uma circulação mercantil realmente livre e ampla, correspondente ao capitalismo moderno, de uma agrupação livre e ampla da população em cada uma das diversas classes; é, por último, a condição de um estreito nexo do mercado com todo proprietário, grande ou pequeno, com todo vendedor e comprador. Por isso, a tendência de todo o movimento nacional é formar *Estados nacionais*, que são os que melhor cumprem estas exigências do capitalismo contemporâneo. Incitam a ele fatores econômicos dos mais profundos; e para toda a Europa Ocidental, e mais, para todo o mundo civilizado, o Estado nacional é por isso *o típico*, o normal no período capitalista". LENIN, V. I. El Derecho de las naciones a la autodeterminacion. In: _____. **Obras Escogidas**, p. 98-99.

[19] "(...) aquela unidade das grandes nações que, se em suas origens foi instaurada pela violência, se converteu num poderoso fator da produção social". MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Obras Escolhidas**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. Vitória, 1961, p. 84.

[20] LUXEMBURG, Rosa. **A Questão Nacional e a Autonomia**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988, p. 39-41.

Tracemos, então, breves considerações históricas. Vejamos o que temos até agora: num momento que é difícil definir, mas compõe o que determinamos como *época moderna*, em que há um predomínio do *absolutismo* na Europa, da expansão do *capitalismo comercial* (na qual as relações de mercado não dominam o conjunto da vida econômica, mas o setor mercantil já se constitui no setor mais dinâmico da economia) intensificada com as cruzadas e se concretizando na época das navegações dos estados centralizados e, por fim, um tipo de organização estatal em que os princípios do privilégio jurídico já comportava diferenciação de classes (ou na época, o Terceiro Estado): neste momento regiões produtivas e comerciais foram se estabelecendo em escala mundial (não caiamos na comparação antiga de cidade-campo, ainda que seja deste microcosmo que se complexificam as relações entre metrópole e colônia).

> A centralização absolutista e a teorização da origem extra-social do poder (direito divino) aparecem como a única possibilidade de manter-se a coesão numa sociedade tão essencialmente heterogênea, porque estruturada a partir de princípios distintos; a monarquia de direito divino absolutista funda-se exatamente nesse relativo equilíbrio político das forças sociais, e o pressupõe. Com isto (persistência da nobreza, restos de relações servis, consumo suntuário não reprodutivo de parte do excedente, etc.) ficam limitadas necessariamente as possibilidades de expansão do setor mercantil da economia, e pois de ascensão da camada burguesa da sociedade; efetivamente, nesta primeira fase do capitalismo em formação, pelo fato de o lucro se realizar predominantemente na circulação sob a forma de capital comercial e, pois, a camada empresária não deter o domínio do parque produtor, o processo e o ritmo da acumulação encontram-se de certo modo bloqueados, quer dizer, o setor de mercado da economia do Antigo Regime tem poucas condições de um intenso e rápido desenvolvimento auto-sustentado. Para manter-se crescendo, necessita de apoio extra-econômico, do Estado; ora, exatamente, o Estado absolutista pode exercer essa função, dada a extrema centralização do poder; e mais: precisa exercê-la para fortalecer-se, em relação aos Estados, pois nessa fase de formação os Estados se desenvolvem uns contra os outros. Daí a política econômica mercantilista, que no fundo visa essencialmente a enriquecer o Estado para torná-lo forte, mas ao fazê-lo desenvolve a economia mercantil e acelera, então, a acumulação de capital de forma primitiva. Assim se fecha o circuito das inter-relações.[21]

Ao desenvolver, portanto, a acumulação de capital, a política mercantilista dos Estados absolutistas fortifica a burguesia. Esta então se solidifica economicamente e na maturação do tempo percebe que, enquanto classe, pode deter o domínio completo da sociedade.

> Nessa época, a burguesia revolucionária francesa representava, contra os feudais reacionários, os interesses da maioria da nação. É por isso que ela foi *patriota*, diante da traição dos feudais que,

[21] NOVAIS, Fernando A. As dimensões da Independência. In: _____. **Aproximações**. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 199-200.

> na esperança de reencontrar a supremacia perdida, declaravam guerra à nação (Emigrados de Coblence; conspiração fomentada contra o povo francês por Luís XVI e Maria Antonieta, em aliança com os grandes senhores feudais da Europa). Compreendemos, assim, que *La Marseillaise* (nascida em 1792) fosse, ao mesmo tempo, o canto da Revolução (contra os feudais franceses) e o canto da independência nacional (contra a sujeição aos senhores prussianos e austríacos). E compreendemos também que a burguesia revolucionária tenha proclamado o *direito das nações de dispor de si mesmas*: era o convite aos burgueses dos vários países para quebrar, por toda parte, o jugo feudal.[22]

Se isso se generalizou, foi tão somente a maneira encontrada pelas sociedades para lidar com seus interesses capitais.[23] Nestas condições definidas e organizadas o *valor* tem mais condições de se expandir, porque 1) a produção melhora – regiões se dedicam a tal produto e não falta matéria prima, é possível concentrar mão-de-obra, 2) o comércio flui – oficializa-se rotas, moedas, medidas e 3) a categoria de *mercadoria* se transforma em fator absoluto. São regiões inteiras que se organizam produtivamente para suprimir uma nova demanda, a saber: fortalecer uma centralização sob condições inéditas do ponto de vista comercial. Portanto, o que entendemos por nação não tem correspondência necessariamente com a autonomia nacional, mas com relações regionais em nível mundial. Se a expressão "nação independente" não é uma redundância, as regiões que conseguem a autodeterminação são nações independentes, mas não do mercado internacional, e sim com estruturação interna que desenvolve as relações de produção, concentração e circulação do capital; são nações expansionistas que podem ter um desenvolvimento autodeterminado. As regiões que não conseguem, continuam sendo nações, pois já são territórios divididos com função produtora específica (não falamos somente de monoprodutoras) num nível mais amplo, mas são "nações presas" (em oposição às livres), são nações ou regiões visadas, pois não possuem uma organização capaz de desenvolver internamente os elementos capitalistas de produção e relações sociais chamadas de "desenvolvidos" pelos critérios capitalistas. Diferente das colônias antigas que geralmente não organizavam a fixação nem o povoamento, na época moderna as colônias "de fixação" assumem um papel produtivo, seja como empresa comercial, de produção para a exportação, seja de pequenas propriedades com o intuito de sustentar o povoamento interno.[24] A questão da autonomia está ligada à potencialidade

[22] POLITZER, G. *op. cit.*, p. 364.
[23] Ainda que de "libertador das nações, o que o capitalismo foi na luta contra o feudalismo, o capitalismo imperialista tornou-se o maior opressor das nações. O capitalismo transformou-se de progressista, em reacionário; desenvolveu as forças produtivas a ponto de a humanidade ter por perspectiva, ou passar ao socialismo, ou fazer, durante anos, ou mesmo décadas, a experiência da luta armada das 'grandes potências' a fim de manter artificialmente o capitalismo, mediante as colônias, os monopólios, os privilégios e as opressões nacionais de toda espécie". Lênin citado em *Ibidem*, p. 365.
[24] NOVAIS, F. A. *op. cit.*, p. 18-21.

econômica de uma nação, ou melhor definindo, à situação de suas relações de produção, se ela, enquanto célula social moderna, tem condições de desenvolver as suas próprias forças produtivas. E daí que é impensável conceber um espaço mais frutífero para o fortalecimento do capital que não seja uma organização nacional, principalmente numa perspectiva da Europa, centro irradiador do capital:

> ... Kautsky enumera os três fatores que em sua opinião constituem as raízes de uma "idéia contemporânea da nação", cujo incremento "acompanha em toda a Europa o surgimento de um Estado moderno". Estes fatores são: "A tendência da burguesia para assegurar um mercado interno de venda à sua produção mercantil; a tendência para a liberdade política e para a democracia e, finalmente, a divulgação da literatura e da educação nacionais nos círculos populares" (...) Desde logo, aqui não se trata da nacionalidade como um determinado grupo étnico e cultural isolado. A nacionalidade como tal não pode ser considerada, certamente, como um fenômeno que só corresponde à fase burguesa, já que as peculiaridades nacionais já existiam muitos séculos antes dessa fase (...) Não obstante seria equivocado tomar as afirmações de Kautsky literalmente (...); o que a burguesia capitalista necessita para seu devido desenvolvimento é um militarismo forte (...) também formas correspondentes de administração, comunicação, sistema jurídico, ensino escolar, e uma política financeira adequada. Em uma palavra, o capitalismo requer para seu devido desenvolvimento, não só os mercados de venda, mas também todo o aparelho de um Estado capitalista moderno. Para seu desenvolvimento normal, a burguesia necessita não só das condições de produção estritamente econômicas, mas lhe são igualmente indispensáveis as condições políticas que lhe assegurem sua dominação de classe.[25]

Está entendido então que o evento nacional moderno faz parte de uma situação específica na história da humanidade; a configuração que o Estado assume então é característica de um poder burguês[26] e o "aspecto principal e durável da luta nacional levada a efeito pela burguesia, é o *nacionalismo*".[27] Se as idéias, doutrinas e pensamentos "nacionalistas não surgem por graça e obra da inteligência de indivíduos bem dotados", mas acham-se "incrustadas em relações sociais concretas", desempenhando "uma funcão definida e localizável na estrutura social", se o nacionalismo é uma "forma de consciência social",

[25] LUXEMBURG, R. *op. cit.*, p. 57-60. Neste mesmo sentido, é sintomático que numerosos *hinos nacionais* tenham nascido de guerras. A significação das canções de guerras num Estado nacional é amplo e sempre divulgado oficialmente. Exemplo: hino sérvio, búlgaro, grego, tcheco, norte-americano, francês, escocês, irlandês, *Yankee Doodle*, *Garibaldina*, *Die Wacht am Rhein*... ANDRADE, Mário de. Músicas Políticas II. In: COLI, Jorge. **Música final**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998, p. 126.

[26] "(...) a *independência estatal*, constitui uma forma especial de tendência nacional, própria dos interesses classistas da burguesia (...); a burguesia passa da defesa nacional para posições de ofensiva, da autoproteção e concentração da própria nacionalidade para a política de usurpação e dominação de outras nacionalidades". LUXEMBURG, R. *op. cit.*, p. 60.

[27] POLITZER, G. *op. cit.*, p. 364.

podemos, portanto, tomá-lo como fonte histórica para compreender as atividades dos agentes sociais.[28]

A economia burguesa, aquela que do capital é dependente, exige que todas as funções estatais sejam executadas com exatidão e eficácia, e por isso a centralização dos Estados modernos está relacionada com a aparição da burocracia. No entanto, a organização social baseada na produção de tipo capitalista e na especulação financeira exige das repartições públicas uma sutileza e uma capacidade de adaptação total que uma burocracia centralista, rígida e estereotipada é incapaz de dar. Enquanto o regionalismo medieval consistia na desagregação das funções políticas do Estado (chamado *poder local*), "onde o proprietário das terras feudais era por sua vez *eo ipso*, juiz civil e penal, chefe da instituição policial, líder das forças armadas, e em determinado território, arrecadador de impostos", a necessidade do Estado moderno recai sobre *autogoverno local*, que é um "fator de unificação político-estatal, de uniformização de legislação e também de centralização da administração do Estado". Este tipo de instituição oferece a possibilidade de uma mais adequada adaptação do aparelho estatal às necessidades sociais, não só porque leva em conta a diversidade das condições locais, mas também recebe a influência direta e a co-participação da sociedade nas funções públicas.[29]

A obrigação de nos organizarmos desta maneira para suprimir as nossas demandas tem como conseqüência o desenvolvimento de nossas necessidades. Daí que "se por um lado a produção capitalista necessita de pessoal especialmente treinado, também requer uma educação pública universal, tanto para elevar o nível cultural geral da população – o que, por sua vez, gera maiores necessidades e, em conseqüência, uma maior demanda de bens de consumo de massa –, como para formar um operário capaz, adequadamente adestrado para prestar seus serviços no processo produtivo da grande indústria". Segundo Rosa, o capitalismo converteu em objeto de comércio toda a manifestação artística da energia humana, inclusive a criação artística, o que permitiu – pela produção massiva – que os objetos de arte se tornassem acessíveis a amplos círculos da população, tornando estas manifestações culturais uma necessidade cotidiana da sociedade, pelo menos para a população urbana. "O teatro, a música, a pintura, a escultura, que no tempo da economia natural eram monopólio e luxo particular, patrocinado por poderosos mecenas, na sociedade burguesa são uma

[28] MARSON, Adalberto. **A ideologia nacionalista em Alberto Torres**. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 33. Segundo Marson, o procedimento analítico, dirigido para detectar o "escamoteamento das condições reais" pelas "manifestações ideológicas", não passaria "da atribuição de um juízo de valor, medindo o grau de desfiguração entre a ideologia e a realidade, quase sempre efetuando uma leitura pobre ou esquemática da mensagem ideológica. Esta desfiguração é parte da realidade. É através de seus mecanismos e das noções correlacionadas que a representação ideológica se torna significativa para a compreensão das condições concretas e da prática dos agentes sociais". *Ibidem*, p. 34.
[29] LUXEMBURG, R. *op. cit.*, p. 107-111.

instituição de bens públicos e uma partícula da vida cotidiana da população urbana". O que *resulta* desta comercialização dos produtos artísticos somada aos ideais burgueses reproduzidos nas obras de arte não serão discutidos aqui, mas vale ressaltar que mesmo nesta vitrine aos olhos de todos, as diferentes artes são consumidas por diferentes classes e camadas da sociedade.[30] Caminhemos com Rosa:

> A sociedade cria determinadas relações espirituais (...) A instrução pública, o jornalismo, a Ciência, a Arte, que surgem como decorrência do modo de produção capitalista, por si mesmos se convertem numa necessidade ineludível, e em condição indispensável para a existência da sociedade atual. (...) Esta cultura espiritual acontece num território, com língua, tradição (...) Individualiza um território com uma população determinada num todo cultural nacional, de coesão mais firme e comunhão de interesses espirituais.

Para Rosa Luxemburgo a cultura nacional é qualquer relação cultural mais ampla num território, que hoje distinguimos pelo nome de etnia. Por isso, em seu livro a idéia de autonomia nacional não está diretamente ligada a uma cultura específica nem a uma autodeterminação política. Para ela, uma nação contém vários povos culturais diferentes, mas nem por isso é imprescindível sua autodeterminação, sendo que "a mera enunciação do 'direito das nações' não basta para caracterizar uma posição socialista nas questões nacionais (...) porque ignora totalmente a teoria básica do socialismo moderno: a teoria da sociedade de classes"; deste modo "a palavra de ordem sobre 'o direito das nações à autodeterminação' eludi a questão". Numa série de escritos, Lênin rebate esta afirmação de Rosa Luxemburgo, e demonstra que, no século XX, compõe um posicionamento crítico e marxista pronunciar-se a favor da "liberdade de separação das nações", pois, ao contrário, a "autodeterminação das nações (...) não pode ter, deste ponto de vista histórico-econômico, outra significação que a autodeterminação política, a independência estatal, a formação de um Estado nacional, (...) que é regra e 'norma' do capitalismo, (...) é o que oferece, sem dúvida alguma, as condições mais favoráveis para o desenvolvimento do capitalismo". Para ele, defender o nacionalismo, qualquer que seja, é defender um privilégio para uma nação, o que não faria parte de um programa com interesses na união dos proletários e na solidariedade de classe. O que caberia proclamar e defender era o reconhecimento de igualdade de direitos de todas as nações e

[30] Segundo Hauser, a *arte de massas* tem suas raízes na arte popular do século XVIII: uma arte sem ambição e público sem pretensão. No entanto, hoje, surge a noção de uma arte fundamentalmente fácil, sem problemas, compreensível sem mais, e de um público que não toma conhecimento de nenhum outro gênero de arte. Coisas do tipo "música ligeira" ou "música pop", "literatura de distração" ou "adornos murais" não se conhecia antes. Os livros de entretenimento, a música agradavelmente melódica, de ritmo ameno, fácil de recordar, os quadros bonitos e graciosos não eram, em geral, mais que subproduto e meio para um fim, e muito raras vezes um fim em si mesmo. HAUSER, A. **Sociología del arte**, p. 763.

Estados e sua autodeterminação, seu direito de separação, se caso surgissem os movimentos nacionais de massa (*típicos* da revolução democrática burguesa).[31]

Afora isto, Rosa vai longe nas análises da formação nacional e do movimento nacionalista, ressaltando que a importância dada ao elemento camponês é justa quando se trata da conservação totalmente passiva das particularidades nacionais do ponto de vista étnico: do idioma, dos costumes, dos trajes, e também, em relação estrita com isto, de uma determinada religião. "O conservadorismo da vida camponesa oferece a possibilidade de se preservar a nacionalidade dentro destas margens estreitas, e de resistir a qualquer tipo de políticas desnacionalizadoras por séculos inteiros sem observar a brutalidade dos métodos nem a superioridade cultual da nacionalidade estrangeira agressora". No entanto, o uso exclusivo, como base nacional, da cultura do campesinato não possibilita nenhum movimento político autenticamente nacional[32] "e somente quando as atuais classes urbanas (a burguesia, a pequena burguesia e a *intelligentzia*) se converterem em promotoras do movimento nacional, só então, e em certas e determinadas condições, pode-se dar aquele aparente fenômeno de contradições e aspirações nacionais, que abarque povos inteiros". E finaliza:

> Se tomarmos particularmente a questão da autonomia nacional, isto é, a questão da autonomia a partir somente das posições do nacionalismo burguês, cada "nacionalidade" representa um material igualmente apto e uma base adequada para a organização autônoma. Este ponto de vista só destaca na autonomia certas garantias nacionais culturais, ou seja, considera a autonomia somente em seu aspecto negativo, puramente ideológico, como uma forma minimizada da "liberdade" nacional, passando por cima do seu conteúdo nacional positivo, sua função histórica específica, a qual, em contraste com o regionalismo medieval, é a medula da autonomia moderna. Se, ao contrário, transferimos o conceito de autonomia do terreno ideológico utópico para o histórico, e o analisamos como um efeito específico, inquestionável da economia capitalista num ambiente dado, como uma forma para satisfazer certas funções sociais – materiais e espirituais, surgidas das necessidades da sociedade burguesa e de seu desenvolvimento democrático enquanto funções da autonomia nacional baseada num Estado constitucional moderno, elas aparecem indivisivelmente ligadas "como está todo o desenvolvimento político desse Estado" às modernas formas da vida burguesa. O centro da autonomia nacional, como o do Estado moderno em geral, é a cidade; a

[31] "Em lugar de falar do Estado (e, *portanto*, da determinação de suas fronteiras!), falam da 'esfera cultural socialista', ou melhor, elegem intencionalmente uma expressão vaga no sentido de que se apagam todas as questões relacionadas com o Estado!" LENIN, V. I. Balance de la discucion sobre la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**, p. 19. "Rosa Luxemburgo substitui o problema da autodeterminação política das nações na sociedade burguesa, sua independência estatal, com o de sua autodeterminação e independência econômica". LENIN, V. I. El Derecho de las naciones a la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**, p. 101-102.

[32] A tradição vista pelo lado da autonomia nacional e buscada no campesinato leva Rosa a intitulá-la como "atraso político" e "resto de barbárie". Sob outro objetivo que não a autonomia nacional, mas de perspectiva revolucionária, Walter Benjamin nos lega uma interessante percepção da importância da tradição. Já para J. Chasin "não é cultivando as cruzes do passado que a revolução poderá ser resposta no foco teórico do presente e no horizonte prático do futuro". Em que consiste, pois, o papel a desempenhar pela produção histórica?

classe burguesa é a alavanca política dessa autonomia, e a *intelligentzia* burguesa moderna, a vida literária, jornalística, a ciência e a arte, são o meio ambiente inseparável desta. [33]

A catalogação de nação e nacionalismo a seguir será um ponto de apoio em nossa discussão:

> *A nação é uma condição objetiva, e não uma escolha subjetiva, produto de um largo desenvolvimento histórico, condicionada por diversos dados pré-existentes, como o meio ambiente, o clima, o terreno, etc., e pela atuação da coletividade humana que se traduz na história, na economia e na cultura da comunidade. A estrutura interna de uma nação (e as relações das nações entre si) depende do nível de suas forças produtivas, que encontra sua expressão mais clara no grau que tem alcançado a divisão do trabalho, no grau de seu desenvolvimento produtivo e no grau de desenvolvimento de seu mercado interno e externo.
>
> * A nação moderna é uma categoria histórica ligada a um modo de produção específico e a uma época determinada, a do capitalismo em ascensão; se transforma em uma luta pela criação das condições de desenvolvimento da sociedade burguesa ao que corresponde uma formação política: o estado nacional centralizado que se realiza ao contrário das formas e dos quadros patrimoniais e patriarcais do feudo.
>
> * Produto e instrumento, ao mesmo tempo, de uma classe em ascensão – a burguesia –, indispensável para a formação econômico-social capitalista e para a estrutura política que requer, a nação é uma comunidade estável; "funciona e dispõe de uma continuidade histórica enquanto tal devido a independência das diferentes classes em questão dentro do funcionamento de um sistema econômico dado".
>
> * Como entidade histórica orgânica, não constitui um todo homogêneo, senão à sede dos interesses, das lutas de classe; as idéias e as tendências da nação guardam uma relação importante da estrutura formada pelas classes que a compõe. A problemática nacional tem, por conseguinte, um conteúdo de classe, serve a interesses diferentes em função da classe que a impõe e do momento que a impõe.[34]

---

[33] LUXEMBURG, R. *op. cit.*, p. 153-154.

[34] "*La nación es una condición objetiva, y no una elección subjetiva, producto de un largo desarrollo histórico, condicionada por diversos datos prexistentes, como el medio embiente, el clima, el terreno, etc., y por la actuación de la coletividad humana que se traduce en la historia, en la economía y en la cultura de la comunidad. La estrutura interna de una nación (y las relaciones de las naciones entre sí) depende del nível de sus fuerzas productivas, que encuentra su expresión mas clara en el grado que ha alcanzado la división del trabajo, en el grado de su desarrollo productivo y en el grado de desarrollo de su mercado interno y externo | *La nación moderna es una categoría histórica ligada a una modo de producción específico y a una época determinada, la del capitalismo en ascenso; se transforma en una lucha por la creación de las condiciones de desarrollo de la sociedad burguesa a la que corresponde una formación política: el estado nacional centralizafo que se realiza en contra de las formas y de los cuadros parimoniales y patriarcales del fuedo. | *Producto e instrumento, al mismo tiempo, de una clase en ascenso – la burguesía –, indispensable para la formación económico-social capitalista y para la estructura política que requiere, la nación es una comunidad estable; 'funciona y dispone de una continuidad histórica en cuanto tal debido a la interdenpendencia de las distintas clases en cuestión dentro del funcionamento de un sistema económico dado'. | *Como entidad histórica orgánica, no constituye un todo homogéneo, sino la sede de los intereses, de las luchas de clase; las ideas y las tendencias de la nación guardan una relación importante con la estructura formada por las clases que la componen. La problematica nacional tiene por consiguinte un contenido de clase, sirve a intereses distintos en función de la clase que la impone y desde el momento que la impone". HAUPT, Georges; WEILL, Claudie. Marx y Engels frente al problema de las naciones. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **La cuestion nacional y la formación de los estados**. México: Ediciones pasado y presente, 1980, p. 11.

Devido à sua notoriedade, vale traçar uma consideração sobre as idéias de Benedict Anderson, reconhecido estudioso dos movimentos nacionais, que propõe um entendimento do nacionalismo pelo viés cultural espontâneo, e não por projetos antecipadamente elaborados e concisamente implementados. Nesta leitura, o autor engrandece a percepção da construção nacional quando percebe um movimento de toda uma comunidade no sentido de conceber outra forma de vida, ainda que ele acredite que seja em oposição àquela medieval. Anderson propõe um entendimento do nacionalismo "alinhando-o não a ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que o precederam, e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los".[35] As três idéias trazidas pelo autor: a concepção cultural de que uma determinada língua compõe a verdade, a crença numa sociedade hierarquizada e a percepção temporal em que a cosmologia e a história se confundem,

> (...) enraizavam profundamente a vida humana na própria natureza das coisas, conferindo um certo sentido às fatalidades diárias da existência (sobretudo a morte, a perda e a servidão) e oferecendo a redenção de maneiras variadas.
>
> O declínio lento e irregular dessas convicções mutuamente entrelaçadas, primeiro na Europa Ocidental e depois em outros lugares, sob o impacto da transformação econômica, das "descobertas" (sociais e científicas) e do desenvolvimento de meios de comunicação cada vez mais velozes, levou a uma brusca clivagem entre cosmologia e história. Desse modo, não admira que se iniciasse a busca, por assim dizer, de uma nova maneira de unir significativamente a fraternidade, o poder e o tempo. O elemento que talvez mais catalisou e fez frutificar essa busca foi o capitalismo editorial (sic), que permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas.[36]

O que teria, então, ocupado o lugar de uma concepção medieval de uma "simultaneidade-ao-longo-do-tempo" seria uma idéia de "tempo vazio e homogêneo", na qual a simultaneidade seria "transversal, cruzando o tempo, marcada não pela prefiguração e pela realização, mas sim pela coincidência temporal, a medida pelo relógio e pelo calendário".[37] Não seria exatamente, para o autor, a concepção religiosa medieval que o nacionalismo teria substituído, mas este teria provindo da transformação da percepção imaginada de uma "comunidade sagrada" para um novo modo de apreender o mundo. Esta é uma leitura da história que preenche espaços, ou seja, pressupõe certas necessidades como universais e encontra nos

[35] ANDERSON. Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 39.
[36] *Ibidem*, p. 69-70.
[37] *Ibidem*, p. 54.

adventos históricos respostas para questões que não se colocavam naquela época; não considera a existência de classes sociais nem uma realidade objetiva de organização social.

Em uma leitura de *O Estrangeiro* de Albert Camus pode-se apreender que a "estrangeirice" (o não alinhamento concreto ou abstrato, a um passaporte ou a uma moral), é delimitada pelo espaço geográfico que o Sol impõe; o Sol é sempre o mesmo, a mesma luz, a mesma areia: "Havia já duas horas que o dia não progredia, duas horas que lançara âncora num oceano de metal fervilhante". A idéia colocada pela nação é uma idéia atemporal; não é a de "tempo vazio e homogêneo" em que marcha o progresso e que Walter Benjamin formula a crítica.[38] A marcha do progresso só é apresentada em determinados momentos sociais. Nação e nacionalismo não são substitutos de nada, e ao menos no Brasil, como veremos mais a frente, é muito difícil imaginar uma referência a uma "comunidade sagrada" da qual partiu uma construção do nacionalismo.[39] Esta intenção de Anderson em tentar conciliar o progresso com as comunidades nacionais ou imaginadas faz parte do imaginário corrente das nações não livres.[40]

Sob a forma de anexados ou de colônias, os povos submetidos trazem em si a gana da superação de sua própria condição, ainda que essencialmente não possam produzir nada verdadeiramente independente:

> Está claro que a concentração se efetua *também* por meio da anexação de colônias. A diferença econômica entre as colônias e os povos europeus – a maioria destes últimos, pelo menos – consistia antes em que as colônias eram arrastadas ao intercâmbio de *mercadorias*, mas não ainda à *produção* capitalista. O imperialismo mudou esta situação. O imperialismo é, entre outras coisas, a exportação de *capital*. A produção capitalista de transplanta com crescente rapidez às colônias. É impossível arrancar a estas da dependência do capital financeiro europeu. Do ponto de vista militar, o mesmo que do ponto de vista da expansão, a separação das colônias é realizável, como regra

[38] "Segundo os social-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia desta marcha." BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

[39] Marilena Chauí e Lúcia L. Oliveira pensam não ser "descabido considerar o nacionalismo um substituto moderno para o teológico-metafísico" (CHAUÍ, M. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 43 *apud* OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**, p. 13). Porém, sem uma demonstração histórica, essa afirmação permanece sem fundamento real e concreto, servindo para tapear as verdadeiras causas e funcões daquelas idéias.

[40] Aliás, o movimento d'*A Nova Esquerda* não infere qualquer nova leitura do mundo, mas focaliza suas prioridades em comunidades não hegemônicas, colocando-as numa tradição *pura*, numa história de absolvição ou inocência pelo que o mundo virou e por isso espaço para redenção. Viveram "o fim do socialismo" e não puderam compreender as causas do desenvolvimento histórico. Redimiram-se antes do tempo.

> geral, somente com o socialismo; com o capitalismo, essa separação é realizável a título de exceção ou mediante uma série de revoluções e insurreições tanto nas colônias como nas metrópoles.
>
> (...) Em uma sociedade baseada na produção mercantil, o desenvolvimento independente – e, em geral, qualquer desenvolvimento – é impossível sem o capital. Na Europa, as nações dependentes têm capitais *próprios* e uma fácil possibilidade de consegui-lo nas condições mais diversas. As colônias não dispõem, ou quase não dispõem, de capital *próprio*, e na situação criada pela existência do capital financeiro, somente podem consegui-lo na condição de submeterem-se politicamente.[41]

Acabamos este capítulo com algumas idéias gerais sobre as peculiaridades sociais das colônias e nações dependentes para já iniciarmos uma reflexão sobre os caminhos pelos quais o Brasil seguiu e como estas condições implicaram no nacionalismo musical brasileiro

[41] "Está claro que la concentración se efectúa *también* por medio de la anexión de colonias. Las diferencia económica entre las colonias y los pueblos europeos – la mayoría de estos últimos, por lo menos – consistía antes en que las colonias eran arrastradas al intercambio de *mercancías*, pero no aún a la *producción* capitalista. El imperialismo ha cambiado esa situación. El imperialismo es, entre otras cosas, la expotación de *capital*. La producción capitalista se transplanta con creciente rapidez a las colonias. Es imposible arrancar a éstas de la dependencia del capital financiero europeo. Desde el punto de vista militar, lo musmo que desde el punto de vista de la expansión, la separación de las colonias es realizable, como regla general, sólo con el socialismo; con el capitalismo, esa separación es realizable a título de excepción o mediante una serie de revoluciones e insurrecciones tanto en las colonias como en las metrópolis. (...) En una sociedad basada en la producción mercantil, el desarrollo independiente – y, en general, cualquie desarrollo – es imposible sin el capital. En Europa, las naciones dependientes tienen capital *proprio* y una fácil posibilidad de conseguirlo en las condiciones más diversas. Las colonias no disponen, o casi no disponen, de capital *proprio*, y en la situacióncreada por la existencia del capital financiero, sólo pueden conseguirlo a condición de someterse políticamente." LENIN, V. I. Balance de la discucion sobre la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**, p. 34 e 35.

BRASIL NACIONALISTA

"Pode ser que eu tambem esteja ficando nacionalista: é um mal contagioso".

(Bertolt Brecht)

Mesmo inseguro para redigir e publicar um estudo da história econômica, política e social do Brasil como mais um capítulo de meu trabalho, sinto-me estimulado a fazê-lo por constatar a existência de estudos que rejeitam sistematicamente as complexas relações entre música e sociedade. Mas não tenho dúvidas que ignorar o evidente pressuposto analítico sociológico que leva em consideração a unidade indissolúvel socioeconômica, seja muito pior. Limito-me a apresentar o desenrolar da nossa história e, ao lado desta, apontar alguns elementos achados durante este processo que nos ajudem a refletir mais sobre o nacionalismo no Brasil. O objetivo, portanto, será ressaltar o movimento da estrutura capitalista neste país e suas particularidades, movimento cuja importância para o nosso trabalho já foi demonstrado anteriormente. Desta maneira, o passo seguinte, falar sobre a música nacionalista no Brasil e entender sua especificidade na história do país, só se fará mais completo e compreensível com a passagem pela aventura aqui proposta.

Pode-se partir de uma unanimidade: o Brasil era colônia. Algumas questões ligadas à permanência de traços coloniais no país serão levantadas mais adiante, contudo, acredito que no que se refere ao passado da nação, a expressão tornou-se verdadeira. Colônia, nesta situação histórica, é pertencer a uma outra região que não ela própria, é ser apêndice de uma metrópole, e ter, por isso, interesses compartilhados com ela. No nosso caso, ser colônia era participar de todo ritual português[1] e compor as alternativas políticas, econômicas e sociais do império português.[2] Aqui estabeleceram-se formas sociais e tradições que pretendiam

[1] Florestan percebeu a relação e o condicionamento nesta ligação dos colonizadores com a metrópole: "Os colonizadores eram submetidos à vontade e ao poder das Coroas de Espanha e Portugal, às quais deviam, como vassalos, obediência e lealdade. Essa identidade de interesses, das Coroas e dos colonizadores, sofreu várias rupturas. Não obstante, permitiu tanto o endosso dos interesses dos colonizadores pelas Coroas como, inversamente, uma orientação de valores pela qual os colonizadores agiam em benefício dos interesses das Coroas. Em termos sociológicos, os fundamentos legais e políticos dessa dominação colonial exigiam uma ordem social em que os interesses das Coroas e dos colonizadores pudessem ser institucionalmente preservados, incrementados e reforçados, sem outras considerações". FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 13.

[2] Para ilustrar como essas condições coloniais assumiam formas específicas em um outro nível da existência, lemos em Machado de Assis: "Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal [a saber: não souberam desligar-se das faixas da Arcádia]; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e

cooperar com o desenvolvimento de Portugal, e por isso trataremos assim a metrópole neste primeiro momento, ainda que saibamos que seu destino estava vinculadíssimo com as preocupações da Inglaterra. Portugal, país europeu dedicado à imensa empresa comercial, tinha as suas necessidades e, enquanto colônia, a América portuguesa iria esforçar-se em satisfazê-las. Por via das dúvidas vale lembrar que nenhuma região era passiva de conflitos, e neste momento histórico a humanidade sofreu uma das maiores violências já vivenciadas e, por isso, a tentativa em contentar a metrópole não teve nem uma gota de justiça. As ações portuguesas na América visavam o tráfico e é a partir deste que todo o aparelho colonial foi montado; inicialmente como pilhagem e em seguida povoando e organizando a produção dos gêneros que interessassem o comércio.

> (...) a colonização não se orientara no sentido de constituir uma base econômica sólida e orgânica, isto é, a exploração racional e coerente dos recursos do território para a satisfação das necessidades materiais da população que nela habita.
>
> (...) Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade *nos constituímos para fornecer* açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois algodão, e em seguida café, para o comércio europeu.[3]

Importante ficou o papel do tráfico de escravos para os negócios da classe dominante. Enfim, enquanto metrópole, Portugal condicionava as relações coloniais: controle de preços e destinos das mercadorias que chegavam e saíam pelos portos brasileiros, entravamento às atividades econômicas domésticas, nomeação dos cargos administrativos e judiciários. Internamente resolveu-se a questão da produção pela adoção de escravos, o que resultou nos proprietários de terras e de escravos como classe poderosa (apesar do forte poder das nossas Câmaras Municipais, estas não negavam a essência das relações de colônia-metrópole[4]) juntamente com aqueles imigrantes portugueses que empalmavam todas as funcões comerciais. Portanto, não tivemos, ao menos predominantemente, uma produção em moldes capitalistas no Brasil colônia, com organização racional e inúmeras subdivisões do trabalho na produção, nem investimentos constante na tecnologia e muito menos número considerável de trabalhadores remunerados em forma de salário. Tivemos sim uma grande produção concentrada em pouquíssimas mercadorias (que enquanto tais geravam capital); estas grandes propriedades rurais baseavam-se na exploração comercial em larga escala (não parcelada) e

---

da educação". ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. **Obras Completas**, vol. III. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S.A., 2004, p. 802.

[3] PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1953, p. 67 e 26. Grifo nosso.

[4] Eram quase sempre "os senhores de engenho elevados a barões, viscondes, marqueses, senadores, ministros, conselheiros" FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. Rio de Janeiro: Olympia Editora, 1967, p. 12.

realizada com braço escravo, em um meio miserável de sobrevivência e sempre com uma organização coletiva e cooperativa do trabalho sob as ordens e interesses dos empresários, principalmente.[5]

E aqui começa a nossa dificuldade em entender a nação brasileira, que tem a particularidade de não poder ser encaixada nos moldes europeus, já tão estudados. As qualidades específicas das nações da América Latina em relação às da Europa, Ásia e colônias da África, se devem ao fato de que, desde a invasão européia e a colonização, essas nações participaram do sistema capitalista; entrosadas com essas relações econômicas, as regiões latino-americanas receberam todos os fatores e elementos constitutivos de sua personalidade nacional daqueles centros do sistema; a nacionalidade brasileira situa-se no próprio complexo cultural que daria origem ao imperialismo. Não há portanto, dentro da conjuntura social e econômica brasileira, ao menos durante quatro séculos e meio, qualquer oposição imprescindível ou significativa contra o capital estrangeiro. Nossas instituições econômicas, sociais e políticas deitaram raízes, se plasmaram e evoluíram dentro de e por influxo dessa mesma civilização e cultura ocidental que tornar-se-á o berço do capitalismo.[6] O problema fica sendo em que medida a nação e o nacionalismo vão se incorporando, nestas circunstâncias, às outras ações sociais no Brasil; em que medida e de que modo a noção de nação é generalizada e torna-se dominante e em que situação essas idéias têm adesões significativas.

Já temos como base o entendimento de que nação é um evento moderno e está intimamente ligada aos anseios do capital, a forma de riqueza mais poderosa do período. Tendo isto em vista, para orientação histórica tomemos como referência de libertação do jugo colonial português aquele ano de 1822. É sabido, no entanto, que o movimento de independência teve como grande propulsor a vinda da corte real e a abertura dos portos de 1808. Desde a segunda metade do século XVII, a colônia portuguesa na América teve um significativo desenvolvimento econômico baseado nas exportações de matérias-primas e amplificado com a descoberta das minas de ouro e diamante, dos quais avultavam

[5] PRADO JR., C. *op. cit*. E na medida que pensamos o Brasil como componente de um estrutura mais ampla do desenvolvimento histórico, podemos colocá-lo na órbita do chamado capitalismo mercantil. Tomemos consciência também de que em "todas as épocas e diferentes situações, subsiste o dilema: raça, população ou povo; índio, caboclo, negro, mulato, imigrante, isto é, colono, camarada, seringueiro, peão, sitiante, posseiro, volante, operário rural, operário urbano, empregado, funcionário ou cidadão, raça ou classe. Dilema esse que põe e repõe *a importância da problemática racial na explicação da questão nacional*". IANNI, Octavio. As etnias e a questão nacional. In: BASTOS, Elide Rugai; IANNI, Octavio. **A questão nacional**. São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais PUC-SP, 1985, p. 39. Grifo nosso.

[6] Enquanto que na Rússia, Ásia ou na África o imperialismo encontrou sociedades já organizadas e estruturadas em moldes próprios que a penetração do capital iria aparecer como contingência externa e subverter profundamente com a conivência de setores internos de fato desnacionalizados, na intenção de remodelar e amoldar as regiões à natureza das atividades do capital e aos seus interesses, dando origem a graves tensões econômicas, sociais e políticas. *Cf.* PRADO JR., C. **A Revolução Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

rendimentos fiscais. O controle pretendido pela metrópole se intensificava a cada fase de expansão econômica na colônia, e as restrições comerciais, o sistema de companhias privilegiadas apoiados pela Coroa e os ricos caixeiros portugueses canalizavam para o reino os frutos da economia brasileira. Se até então dízimos e quintos de toda a renda gerada na colônia eram transferidos para o exterior, sendo a "derrama" a expressão de maior envergadura, a partir de 1808, pelo próprio interesse da metrópole foragida, regionalizou-se na possessão americana a economia da metrópole e sua estrutura de poder.[7]

A movimentação da independência que pretendeu colocar fim ao monopólio comercial português na colônia e atentou contra a autoridade política metropolitana sobre o Brasil visava resistir às conseqüências da revolução constitucional do Porto, deflagrada em Portugal. Prejudicados pelas ações do Imperador português (tratados alfandegários, abertura dos portos, permanência no Brasil, liberação religiosa, aceitação de juízes privativos), grupos de ambos os lados do Atlântico mobilizaram-se para obrigar o soberano a jurar a Constituição e reconduzir o Brasil ao antigo regime de colônia.[8] Por aqui, de um lado tínhamos estes *opulentos comerciantes portugueses*, classe que dominava as posições mercantis e servia de comissário e banqueiro dos endividados lavradores (portanto de interesse estreitamente ligado ao regime de colônias), *apoiando os revoltosos*; e no que se refere ao projeto de uma monarquia parlamentar, apoiavam tanto aquelas *classes superiores da colônia* que pretendiam consolidar as vantagens adquiridas nos últimos anos, quanto as *classes populares* na perspectiva de libertação econômica e social pela constitucionalização da vida, as duas numa aberta *oposição ao estrangeiro português*.

Por uma hábil manobra política, D. Pedro tornou-se instrumento do "partido brasileiro" contra os constitucionalistas portugueses. Segundo Nelson Werneck Sodré, o ato do príncipe em 1822, "isoladamente pacífico, está rodeado de intensas e prolongadas lutas sociais: 1789, 1798, 1817, 1824, 1831, Cabanagem, Farroupilha".[9] Nestes impasses, como em

---

[7] Sobre o recém-criado Reino do Brasil com a vinda da família real lusitana para a América, István Jancsó diz: "O novo reino transformara, ainda que apenas no plano simbólico, um conglomerado de capitanias atadas pela subordinação ao poder de um mesmo príncipe numa entidade política dotada de precisa territorialidade, e de um centro de gravidade que, além de sê-lo do novo reino, era-o também, de todo o império. (...) A partir de então, por referência ao que resultara de um artifício atendendo a estritas conveniências dinásticas, as anteriores identidades *luso-amercianas* poderiam tornar-se *brasileiras*, e esta, sintetizando-as poderia integrar-se ao elenco de identidades políticas que já então coexitiam: a *portuguesa* (...) e as outras ancoradas nas particulares trajetórias instauradas pela colonização (...) A partir daí, a *nação brasileira* tornou-se pensável pela referência a um Estado – o Reino do Brasil... JANCSÓ, István (Org.). **Brasil: formação do estado e da nação**. São Paulo: Hucitec, UNIJUÍ, Fapesp, 2003, p. 26-27.

[8] É importante reforçar os pressupostos da colonização, até para refletirmos sobre as mudanças que passam a atuar: "O conceito de anexação compreende habitualmente: 1) a idéia de violência (...), 2) a idéia de opressão nacional estrangeira (...), e, as vezes, 3) a idéia de alteração do status quo". LENIN, Vladimir Ilitch. Balance de la discucion sobre la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**. Moscú: Editorial Progresso, 1976, tomo VI, p. 25.

[9] SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Burguesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976, p. 72-73.

tantos outros no mesmo período, revelam-se as diferentes forças que então disputavam o poder: nativistas, chimangos, farroupilhas, caramurus, bentevis, cabanos, saquaremas, luzias, ligueiros, emperrados, vermelhos, históricos, moderados, conservadores, liberais. Por fim, a consolidação do "estado nacional" terá nos proprietários rurais a classe vencedora. "A independência brasileira é fruto mais de uma classe que da nação tomada em conjunto". Daí que a libertação servia tanto aos interesses da classe proprietária, intensificando seus privilegiados *status quo*, quanto visava a exclusão dos portugueses, abrindo-se para os outros mercados. E para tanto não era necessário nenhum artifício mistificador de identidades mais gerais, enfim, nenhum discurso entusiasta nacional para levar a cabo o domínio. Finalmente: a classe senhorial teve que "ceder no exterior para consolidar a sua posição no interior". István Jancsó define bem o caráter nacional do processo de independência:

> No âmbito brasileiro, os que se valeram da violência revolucionária, configurando regularidade digna de nota, pouco recorreram, contrariamente ao que se deu na América espanhola, a critérios de tipo nacional para justificá-la. A análise do republicanismo do 1817 pernambucano, da polifonia política das representações provinciais brasileiras nas cortes constituintes de Lisboa, dos localismos das guerras da Independência, ou dos componentes discursivos das elites que se puseram à frente das tentativas de refundar o Estado, em alguns casos limites propondo a secessão, deixa poucas dúvidas quanto a isso.
>
> Aqui, a idéia de que a coesão do Estado era, ou deveria sê-lo, função de outra, de tipo nacional, teve aceitação tardia. Para as elites que lhe deram forma mediante instáveis relações de cooperação de conflito, o Estado configurou universo de suas certezas (...).
>
> Com o fato nacional deu-se o contrário. Diante da complexa realidade social do escravismo, base de suas condições de existência, para as elites brasileiras a hipótese de que a comunidade humana que lhes coube integrar pudesse ser dotada de coesão interna com base em critérios universais (fundamento da idéia nacional), pareceu-lhes absurda. Para elas, o corpo social, no seu todo, não formava a nação, nem deveria formá-lo. Ao Estado (que não tem, convém lembrá-lo, existência autônoma sobre as classes), caberia garantir que a temida hipótese não vingasse.[10]

As agitações populares que varreram os anos iniciais do Império têm como traço comum sua pressão revolucionária começando logo abaixo do grupo dominante. Ou seja, ainda mal definidas e dispersas, as classes que não participaram da divisão do prêmio da independência apresentavam e às vezes impunham programas revolucionários. Os homens no poder tiveram que controlar estas *variações* sociais e, derrocado o regime de monopólio comercial, caberia à classe dominante gerir o Estado, ampliando o aparelho antigo para manter as relações de produção colonial, quiçá substituindo a intermediação metropolitana. Para isso contaram também com a contramarcha das próprias classes iniciadoras das revoltas, que sob a pressão

[10] JANCSÓ, I. *op. cit.*, p. 27-28.

que as arrastava para onde não queriam ir, passavam a reacionárias, ou pelo menos abandonavam o movimento. Sob muitos aspectos o império independente não será mais que um prolongamento da situação anterior: conservou-se até mesmo a dinastia reinante em Portugal, sendo coroado imperador o herdeiro presuntivo da coroa portuguesa; permanecerão os mesmo quadros políticos, na maior parte das vezes até as mesmas pessoas. Para governar e administrar uma nação independente e soberana, prenhe de necessidades até então inatendidas, era preciso modificar, contudo, o rudimentar aparelhamento administrativo da colônia, onde "a justiça era um mito, a ordem legal precária, as forças armadas reduzidas e sem organização eficiente, a saúde pública, a instrução, os serviços de fomento quase nulos, as relações externas inexistentes. Foi preciso criar tudo isto ou desenvolver o existente".[11]

Aquela situação de colônia portuguesa, longamente viável, originou forças que possibilitaram outros caminhos para aquela sociedade. A independência de 1822, se representa a vanglória de uma nação, só contém em si a ruptura de um monopólio já enfraquecido. Os germes de uma nação encontrados antes, aí ou em outros acontecimentos são sempre deliberativamente artificiais. A nação brasileira não surge em 1822. Este ano, como muitos outros importantíssimos, não compõe a trajetória irresoluta e invencível do Brasil.[12] A nação chamada Brasil é uma realidade histórica, que por isso não é eterna. Nas reais condições daquela nação, o incipiente interesse cultural pelo regional característico, por mais fantasioso, esperançoso ou místico que pudesse parecer seu conteúdo, tinha na sua efetividade concreta, na sua práxis, na sua aceitação e utilização social, não o objetivo de uma afirmação nacional (como a seguir veremos surgir), mas sua função era a de preparar e amplificar suas falas às outras nações. Com o movimento político de 1822, o Brasil deixa de ser colônia, no sentido restrito da palavra, para seguir dependente. E por isso, o nacionalismo brasileiro (aquele que leva em consideração um programa ou um projeto nacional, que pretende extrapolar a imediata utilização para tornar-se representante de muitos, deixando de ser específico e direto para abranger e perpetuar-se como expoente) até fins do XIX tende a se mostrar para fora, tende a satisfazer uma curiosidade estrangeira, porque estas eram as necessidades prementes na sociedade brasileira. Enquanto metrópole, a classe dominante de Portugal exercia a postura de dominadora cultural da colônia: o reconhecimento europeu do alto padrão de compositores e instrumentistas portugueses, as encomendas e as apresentações no Teatro de São Carlos (tido como a melhor ópera italiana além dos limites da Itália) que se davam no âmbito do barroco/religioso ou do operismo italiano, sem preocupação com as

[11] PRADO JR., C. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1974, p. 138.
[12] "(...) uma tradição existe unicamente onde o tradicional há de afirmar-se contra possíveis interrupções e a continuidade da cultura tradicional está articulada por cesuras". HAUSER, Arnold. **Sociología del arte**. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 462.

especificidades regionais, também tiveram repercussão e cultivo no Brasil.[13] Depois de 1822, a classe dominante da nação independente deveria tomar para si aquele papel, o qual foi certamente representado, no campo da ópera principalmente, por Carlos Gomes, no seu "nacionalismo na Itália". Neste transcurso, operou-se uma outra questão: as sociedades européias mais distantes da antiga cultura feudal, esgotadas cada qual de sua própria expressão, pois sua tradição já não correspondia com o anseio incômodo do "revolucionamento permanente", buscavam elementos culturais que lhe dessem sentido, olhavam para os lados em busca de opções. O interesse pelo exótico, instituído nos grandes centros econômicos e culturais do Ocidente, demandava o aparecimento de artistas de grande expressão nas formas tradicionais que soubessem atrativamente ressaltá-las com toques regionais característicos. Não havia razões de ordem alguma para que aquelas camadas sociais, para as quais se produzia arte no Brasil, tivessem qualquer outro tipo de pretensão, que não corresponder a tais demandas. Mesmo as obras iniciais de Alberto Nepomuceno trazem esta problemática na tentativa de participar profundamente das exigências européias. O aparecimento do discurso nacionalista, este sim voltado para as questões próprias do país (sem necessariamente ter como condição a autonomização, como veremos), tem como pressuposto o aprofundamento do modo de produção capitalista e suas conseqüentes relações. Não era este, ainda, o momento oportuno.[14]

---

[13] CARDOSO, Lino de Almeida. **O som e o soberano**: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006.

[14] Uma militante alemã analisa sob este aspecto as independências nacionais: "O Brasil, que em 1925 conquistara depois de árdua luta sua [reconhecida] independência de Portugal, entra em guerra nesse mesmo ano com a Argentina, recentemente independente da coroa da Espanha. A discórdia surgiu devido à província da Banda Oriental, da qual desejava apropriar-se cada uma dos novos 'Estados nacionais'; finalmente, esta conseguiu sua própria independência como República do Uruguai, somente graças à intervenção armada dos Estados colonialistas da Europa. A Argentina, obstinada em não reconhecer a independência do Uruguai e do Paraguai, recebeu um ultimato da França e da Inglaterra, e diante de sua negativa em aceitá-lo, 1850 explodiu uma guerra com a participação do Uruguai e do Paraguai, aliados ao Brasil. Em 1864, o Brasil, mediante um ataque armado, submete outra vez o Uruguai, formalmente 'independente', e o obriga à submissão. Contra essa agressão se levanta o Paraguai e declara guerra ao Brasil, que nessa ocasião se alia com a Argentina e o Uruguai. Esta guerra se prolonga de 1865 até 1870, e assegura de maneira definitiva ao Brasil – onde imperava não tanto a 'vontade do povo' mas a vontade e os interesses dos proprietários das plantações de café – a posição de grande potência da América do Sul. Todos os acontecimentos externos não atingem, contudo, o domínio dos brancos, que constituem menos da terça parte da população do Brasil em relação aos negros e à população mestiça de seus descendentes. Só mais tarde, em 1871, sob a influência das intensas lutas contra o governo, se proclama a emancipação dos escravos, mas indenizando-se seus donos por meio de uma quota paga pelos fundos estatais. Não obstante, o parlamento, que era um instrumento nas mãos dos donos dos cafezais, não aprova este acordo e se prolonga o exercício da escravidão. Em 1886, proclama-se a libertação dos escravos com mais de sessenta anos, mas o restante devia aguardar ainda dezessete anos para obter a libertação. Todavia, em 1888, o partido dinástico que luta para permanecer no trono, consegue a duras penas que o parlamento aprove a abolição universal da escravidão sem o pagamento de indenização, o que decide a sorte do movimento republicano. Os donos das plantações precipitam-se tumultuadamente, sob as bandeiras republicanas, e numa rebelião militar, em 1889, proclama-se a república no Brasil. (...) Até que ponto, já depois da abolição formal da escravidão que continua existindo mesmo até essa data, os interesses do capital 'cafezeiro' constituem o único regulador da 'vontade do povo' nesta 'república nacional', nos é demonstrado pelo seguinte acontecimento. Quando as plantações de café, prolíferas em sua produtividade, provocaram uma enorme crise no mercado mundial de café,

Portanto, as nações não são construções isoladas e com uma trajetória impassível e ininterrupta, mas estão inseridas num contexto muito mais amplo e com forças que se auto-condicionam. Por isso, para compreender a nação, é necessário incluí-la no movimento de universalização do capital. Incluir em movimento e em relações é extremamente necessário para entender os elementos concretos como sinais da História. E "a música é um sinal – concretíssimo – de História".[15] Por isso devemos incluir num movimento também a música nacionalista, entendendo não somente as influências musicais do período e as projeções criativas do compositor, mas também perceber que nem compositor nem as suas músicas vivem sozinhos.[16]

O desenvolvimento do modo de produção capitalista no Brasil, e não somente reprodução e repasse de capitais estrangeiros, nunca se fez aparecer significativamente promovendo uma intenção verdadeiramente descolonizadora, ou melhor, que transformaria sua função serviçal em potencialmente exploradora. Durante toda a nossa história houve quem levantasse a bandeira da mobilização interna e, no entanto, sofreu violentas reprimendas. As nossas indústrias locais sempre existiram para satisfazer as necessidades mais básicas (carne, têxtil, alimentícia, cerâmica, curtume, olaria, pelegos, cordoaria, metalurgia, construção naval, construção civil, extração do sal, produção de azeite de baleia). Mas é inegável que os seus desenvolvimentos como ramos altamente produtivos e independentes ficaram restritos a amparar e tornar possível o fornecimento de gêneros tropicais ao comércio europeu. O incremento industrial permaneceu como atividade acessória e secundária na economia da colônia e são provas disto todas as resoluções e medidas para limitar um descuido *propriamente desenvolvimentista*: proibição do cultivo da vinha, da oliveira, da pimenta, da canela e outras culturas que interferiam no comércio entre Portugal e o Oriente; impedimento da produção de sal em Cabo Frio e Mossoró; o alvará de D. Maria I em 1785 proibindo "a existência de manufaturas de toda espécie no território colonial";[17] restrições a ourives; domínio do transporte marítimo pela Inglaterra; as taxas alfandegárias; o "direito de visita" britânica e a justiça privativa; e podemos somar ainda a escravidão,

---

ou seja, uma baixa considerável de preços, os donos das plantações brasileiras obrigaram a seu governo a comprar com os fundos estatais o excedente de café. Naturalmente, o violento cambaleio das finanças e da vida material de toda a população é o resultado desta experiência tão original" (LUXEMBURG, Rosa. **A questão nacional e a autonomia**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988, p. 70-71). Sobre a abolição, também já foi ressaltada esta luta intra-classe que nada tinha de compaixão pelos negros: "Enquanto a ordem social foi mantida por unidade dos interesses de classe, a protelação [da abolição] foi possível e a questão se arrastou, ainda quando a pressão britânica cresceu e foi pontilhada de atos de força". Desde 1810 a coroa portuguesa comprometia-se à "gradual abolição do comércio de escravos". SODRÉ, N. W. *op. cit.*, p. 51 a 56.

[15] OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Cinco advertências sobre a Voragem**. 1.ed. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2010, p. 45.

[16] "A música, a menos que não passe de rabiscos casuais em sons, tem o seu lugar na história geral das idéias". RAYNOR, Henry. **História social da música**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 14.

[17] MENDES JR., Antonio et al. **Brasil História: Colônia**. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 190.

dificuldade de transportes, a deficiência de fontes de energia e tecnologia e a inexistência de um amplo mercado consumidor. A responsabilidade pela conservação da indústria brasileira nos primeiros e modestos passos até o início do séc. XIX não é unicamente da política metropolitana, com suas leis e atos oficiais; estes não constituem senão um aspecto e dos menos profundos, do sistema geral que presidiu à função condicionada e zelosa do Brasil. O regime econômico no qual a nação se encontrava contribuiu de modo muito mais decisivo para isto, já que libertado embora da dominação portuguesa e de suas leis opressivas, mas não tendo reformado sensivelmente as bases em que assentava sua estrutura, o país continuava a marcar passo na industrialização, assim como nos modos de produção capitalistas, que não adentravam na vida social do Brasil.

Desta maneira, tentamos deixar evidentes as condições nas quais o país permaneceu essencialmente subordinado a conjunturas de interesses exteriores. A possibilidade de transformar esta situação para desenvolver condições centradas nas questões próprias da sociedade brasileira, colocando em primazia a condição de autonomia para resolver os problemas que lhe dizem respeito, advém, implacavelmente, deste cenário.[18] O que temos agora em vista é uma exposição das mudanças ocorridas no país e uma *análise da medida* em que elas correspondem a uma idéia nacionalista. Ou seja, de que forma a questão do nacional se mostrava aos brasileiros ou de que forma, de fato, apareceram perspectivas efetivas para desenvolver as forças produtivas nacionais nos moldes capitalistas. Os *traços sociais* mais evidentes e seguros para uma tal análise são sempre aqueles que *independem de vontades individuais*, são aquelas características sociais que existem por um consenso implícito nas relações e são sentidas como uma organização e uma moral pré-estabelecidas por gerações e podem refletir a posição que domina na sociedade. Seriam os chamados *referenciais de sociabilidade*, tal como aquela "lei natural reguladora, que não leva em conta pessoas, como a lei da gravidade, por exemplo, quando uma casa desmorona"[19], ou seja, o traço mais evidente de uma sociedade é a maneira como ela produz os meios para a satisfação de suas necessidades, que conduzem a novas necessidades e criam novas relações soicias. Não pretendemos fazer uma justaposição dos diferentes níveis sociais, carregando as estruturas

[18] As manifestações brasileiras que pretendem seguir neste sentido de tornar a nação verdadeiramente autônoma, nunca tiveram grande repercussão. Isto nada prova contra a possível efetividade desta alternativa, mas evidencia o quão distante ficou das possibilidades socialmente reinvindicadas. Deste modo estamos tentando deixar claro que não entra nos nossos parâmetros a questão da autodeterminação nacional que pudesse tirar o Brasil daquela estrutura onde a melhor parte de nossas atividades produtivas ficava dependendo de conjunturas incertas e inteiramente fora do nosso alcance.

[19] MARX. Karl. **O capital**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 84. Engels diz: "Que pensar de uma lei que só pode impor-se através de revoluções periódicas? É uma lei natural que assenta sôbre a inconsciência daqueles cuja ação está sujeita a ela". E Marx complementa: "Refletir sobre as formas humanas e analisá-las cientificamente é seguir rota oposta à do seu verdadeiro desenvolvimento histórico. Começa-se depois do fato consumado, quando estão concluídos os resultados do processo de desenvolvimento" (*Ibidem*).

econômicas até as expressões artísticas, mas ao fazer uma observação ampla de toda a conjuntura social do período definido percebemos que a causa econômica de um aprofundamento do capitalismo e a arte nacionalista tem significativa relação, o que nos leva a entender que aqui no Brasil estes dois fenômenos estiveram profundamente ligados não por acaso. As experiências brasileiras foram se manifestando:

> Durante o século XIX, enquanto a sociedade estava apoiada no regime de trabalho escravo, o debate nacional polarizou-se em termos de indianismo, inicialmente, e europeísmo, depois. Logo após a Independência houve um surto indianista. A mesma literatura que trabalhava o mito da raiz indígena da sociedade brasileira, trabalhava também uma imagem mais abrangente da sociedade brasileira como um todo. Ao privilegiar o índio, mesmo não lidando maiormente com os outros, a poesia de Gonçalves Dias e o romance de José de Alencar situavam escravos e livres, índios, negros e brancos, portugueses e brasileiros, ou raça, população e povo. Da mesma maneira, o indigenismo inicial de José Bonifácio e Varnhagen também entrava na elaboração da fisionomia da população brasileira. Todos estavam inventando a nação.[20]
>
> (...) é possível a legitimação de uma dominação sobre uma *invenção de Nação*, e inventa-se a Nação porque inventa-se a homogeneidade.[21]

Na situação que o país se viu durante todo o Império, somente vozes isoladas – e com o tempo roucas – fizeram propostas de mudança nacional e oficial: Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, Teófilo Ottoni, Irineu Evangelista de Souza, Mariano Procópio Ferreira Lage.[22] O que se percebe na nossa história é que *nem a concretização das possibilidades* de independência brasileira se deu e se dá sem uma concessão do estrangeiro, e teve e tem o seu momento facilmente condicionado pela conjuntura internacional.[23] Os interesses brasileiros dos fazendeiros, estancieiros, senhores de engenho, usineiros, burguesia industrial e comercial, em conjunto, se ajustavam razoavelmente bem dentro do sistema mundial do capital. Portanto, o nacionalismo, já que sempre ladeia a simpatia desta classe dominante,

---

[20] IANNI, O. As etnias e a questão nacional. In: BASTOS, E. R.; IANNI, O. *op. cit*., p. 40.
[21] BASTOS, E. R. Comentário sobre "As etnias e a questão nacional". In: BASTOS, E. R.; IANNI, O. *op. cit*., p. 49.
[22] "A pressão do imperialismo nascente e do latifúndio poderoso e antigo liquidara essa aventura burguesa pioneira". SODRÉ, N. W. *op. cit*., p. 127.
[23] É uma particularidade que provoca certa *falsificação* das nossas relações. Explico: toda a modernidade, surgida do desdobramento das relações burguesas, adquire característica social como expressão, propaganda e valores, numa condição de intensificação das relações capitalistas, ou seja, a cultura moderna aparece quando se fazem sentidas naquela sociedade o trabalho super-produtivo, as máquinas difundidas, o abalo contínuo de todas as categorias sociais, a tecnologia impregnando a vida, a energia acelerando o tempo, o dinheiro como meio e fim. A falsificação a qual me refiro vem de uma inebriação perante a realidade; a nossa indústria, todo o nosso progresso, nosso desenvolvimento, nossas riquezas e nossos valores, nossas esperanças e nossas relações, direta e indiretamente, viviam (ou vivem?) parasitariamente das elevadas tarifas alfandegárias e da contínua depreciação cambial. Não que sejamos falsos, mas reconhecemos piamente como nosso aquilo que de fato foi falsificado, adulterado, sem fundamento na realidade nacional, mas que adquiri, contudo, sua substancialidade no país. Assim é que "o Brasil tem saudade até mesmo do seu futuro", como conta João Silvério Trevisan em seu livro *Ana em Veneza*.

propõe uma brasilidade na medida de sua subordinação; apresenta essencialmente um caminho de sobrevivência perante o grande capital, e por isso mesmo pode abranger diferentes propostas – que raramente apresentam (só quando se tornam cúmplices de outra categoria social em desvantagem neste sistema) uma perspectiva de oposição ao imperialismo. No capitalismo, afora o primeiro, em seu movimento de oposição aos enclaves sociais e políticos mais retrógrados, não existe pureza nem castidade. Ora, a história deste movimento, que não é linear nem vitorioso, se mostra com mais amplitude e consciência na obra de Caio Prado Junior, *História Econômica do Brasil*.

Socialmente falando, tínhamos a classe proprietária, dona da terra e dos produtos dela retirados, aliada àquele forte grupo mercantil, muitas vezes identificado como *comissário* (aquele que financia, empresta, vende, aconselha, influenciando, portanto, o desenvolvimento econômico interno), ou seja, mesmo depois da Independência o mecanismo de mando no Brasil estava restrito àqueles que participavam desta aliança, mutuamente solícita desde que as intenções fossem de preservação da ordem vigente; eram "burgueses conservadores retrógrados", que não participavam da ânsia pelo progresso e dependiam na maioria das vezes do trabalho compulsório e alheio. Já escravos e ex-escravos, imigrantes artesãos, pequenos funcionários e comerciantes, rendeiros e assalariados, estavam afastados da vida política; isto se dava, para além de uma monarquia constitucionalista, pela restrição na atividade eleitoral, por exemplo, excluindo os chamados cidadãos ativos, os que trabalhavam e tinham renda anual inferior ao valor de 150 alqueires de farinha de mandioca; os eleitores de 2º grau, que escolhiam senadores e deputados, deviam ter renda superior ao valor de 250 alqueires; os deputados a 500 alqueires; os senadores a 1000 alqueires.[24] A *posição de fornecedor que o país assumia* garantia à "grande burguesia indígena entregar-se ao plácido usufruto de toda a nação. Daí por diante as lutas são no seu seio. É dentro dela que vamos encontrar os germes da discórdia".[25]

Essa organização política de exclusão social do Império não foi reflexo da economia serviçal da nação, mas isto não quer dizer que aquela não servia a essa de alguma maneira. A forma política não estava associada à funcionalidade nacional – para várias nações num mesmo pé de desenvolvimento, formas de governos diferentes.[26] Assim, quando fatores

[24] "A reforma eleitoral de 1846, a pretexto da desvalorização da moeda, passou a calcular o censo eleitoral na base metálica, dobrando os mínimos exigidos". SODRÉ, N. W. *op. cit*., p. 86. "Após a reforma de 1881 que ampliou o direito dos votantes, apenas 150 000 eleitores se qualificaram em uma população de 12 000 000, ou seja, pouco mais de 1% da população". Citado em MENDES, A. et al. *op. cit*., p. 208. E depois com o sufrágio universal (sic), foram incluídos todos os cidadãos alfabetizados, ou seja, 6% da população, sendo o voto não secreto.

[25] PRADO JR., C. **Evolução Política do Brasil**, São Paulo: Brasiliense, 1966, p. 74-75.

[26] Melhor dito: "Os fatos demonstram que tanto o capitalismo como o imperialismo se desenvolvem com quaisquer formas políticas, subordinando *todas* elas a seus interesses" (LENIN, V. I. Balance de la discucion

internos e externos impulsionaram, ainda dentro dos moldes de fornecedora, uma modificação na concepção econômica nacional e uma re-distribuição das classes no poder, a referência eleitoral também teve que se transformar. O fato é este: o desenrolar da *história nacional* no Brasil não se deu naturalmente, mas foi condicionado pela situação histórica e as interferências, diretas ou indiretas, das necessidades estrangeiras. Concretamente, foi a situação folgada do comércio internacional e o reforço das inversões de capital estrangeiro que permitiram ao Brasil equilibrar sua vida financeira e consolidar sua posição econômica naquele período; o dito progresso se fez dentro dos quadros da economia brasileira: a estrutura fundamental do país não se modificou, mas apenas se ajustou a um novo ritmo de crescimento. A nação brasileira continuará essencialmente produtora de uns poucos gêneros de grande expressão no comércio internacional; e esta produção repousará na grande propriedade e exploração fundiária. Daí, segue-se que:

> A difícil e tormentosa transição do fim do Império para este momento de restauração que nos ocupa, não terá sido assim mais que uma crise de crescimento. Ou antes, o efeito de um esforço de adaptação a uma nova ordem internacional que terá chegado até nós nesta fase final do séc. XIX. A abolição da escravidão e a conseqüente transformação do regime de trabalho (com a imigração estrangeira por corolário); o rompimento dos quadros conservadores da monarquia e a eclosão de um novo espírito de negócios e especulação mercantil; a acentuação e consolidação do domínio da finança internacional na vida econômica do país (...) estes fatores não são senão passos preliminares e preparatórios que farão do Brasil uma nação ajustada ao equilíbrio mundial moderno, e engrenada, se bem que no lugar próprio de semicolônia para que a preparara a evolução anterior, no círculo internacional do imperialismo financeiro.[27]

Configura-se então o lugar e o tempo em que viveram os compositores de música erudita indicados: Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Mignone (1897-1986) Foi nesta "tormentosa transição", passando pelo ajustamento dos quadros econômicos e políticos até uma profunda reorientação dos projetos nacionais, foi no interior destas condições e relações histórica dadas que os dois músicos, cada um a seu tempo e a seu modo, exerceram suas atividades, partiram de si mesmos para criarem suas obras. Entender o que se passava naquele nível mais imediato da vida, naquele âmbito em que são as necessidades mais profundas que imperam, e por isso dizem respeito ao social e por isso são muitas vezes inconscientes, compreender economicamente a sociedade brasileira é trazer à luz as relações de forças

---

sobre la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**, p. 23). Ou ainda: "A forma do Estado, que vem a ser o continente de tal ou qual sistema político, é secundária e pode variar sem que varie o seu conteúdo de classe". PEREIRA, Astrojildo. Manifesto da Contra-Revolução. In: _____. **Ensaios Históricos e Políticos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1979, p. 184.

[27] PRADO JR., C. **História Econômica do Brasil**, p. 224.

sociais que agem sobre os indivíduos – para depois entender, de fato, a idiossincrasia. Assim podemos compreender que uma medida unilateral como a de desvalorizar a moeda brasileira tem conseqüências das mais diversas: aquele grupo ligado a exportação sentirá aí uma ação positiva, enquanto a classe média urbana – empregados do governo, civis e militares, e do comércio – os assalariados urbanos e rurais, os produtores agrícolas ligados ao mercado interno, empresas estrangeiras que exportam serviço público, das quais nem todas tem garantias de juros, os nascentes grupos industriais, mais interessados em aumentar a capacidade produtiva que em proteção adicional, toda esta gente se sente, direta ou indiretamente, prejudicada com a depreciação cambial. O advento da república não consagrou a preocupação com o nacional, e a reivindicação republicana, em si mesma, nem coloca esta questão; a briga por defender um amplo mercado interno ou valorizar a liberdade comercial continua até hoje. Contudo, "a República agiu como um bisturi num tumor já maduro; rompeu (...) os quadros conservadores dentro dos quais se mantivera o Império apesar de todas suas concessões, [desencadeando] um novo espírito e tom social bem mais de acordo com a fase de prosperidade material em que o país se engajara".[28] Sintoma disto foi também a adoção do sistema federativo, com considerável autonomia administrativa, financeira e política para cada estado. Este foi de fato um tentador cenário para eclodir pelos portões do aristocratismo aburguesado do império aquele espírito brasileiro de negócios, voltado inteiramente para o objetivo único de enriquecer, mas sem o menor espírito de combate, egoísta, de descaracterização moral, que não socializa, não funde, não cria uma unanimidade, e tem tendências para os compromissos fáceis e gosto ingênuo de viver, tendência para situações pacíficas e cômodas, agradável e complacente com o quartinho de visita, e que tem, não obstante, um efeito sobre a vida econômica do país "que não poderá ser esquecido nem subestimado".[29]

Enfim, chegou-se a um estágio de transformações sociais em que uma burguesia dedicada brasileira conseguiu se fazer ouvida, e com quem, como veremos a seguir, Nepomuceno se relacionava de maneira profunda. Uma classe de qualidades únicas, representada em todo o país por aqueles que saíam beneficiados, na área açucareira, pela transformação dos engenhos em usinas; pelos que, no sul pastoril, produziam para o mercado interno; pelos que abriam as novas frentes e se regozijavam nos avanços da produção do café;

[28] *Ibidem*, p. 208-209.

[29] Condição para isso é que não "terá havido para [as indústrias] a luta pela conquista e alargamento de mercados que constitui o grande estímulo das empresas capitalistas, e o responsável principal pelo progresso vertiginoso da indústria moderna. Pode-se dizer que os mercados virão a elas, num apêlo à produção interna de artigos que a situação financeira do país impedia que fossem comprados no exterior. Quanto à concorrência entre os diferentes produtores nacionais, ela sempre será pequena porque o campo era grande demais, e os recursos deles reduzidos para empreendimentos de vulto e aspirações de envergadura. Os industriais brasileiros viverão em família; família pacífica em que fraternalmente se repartem as oportunidades. *Ibidem*, p. 262.

por aqueles poucos que estavam ligados à exportação e conseguiam controlar a evasão da renda; por aqueles que estavam ligados ao mercado interno, fosse por motivo de seu alijamento no mercado externo, fosse porque sempre viveram neste ramo.[30] A República não foi obra só deles, mas é inegável o que ela representava neste momento de possibilidade de expressão política e libertação econômica.[31] E seus esforços, anteriores e posteriores à proclamação, se concentravam na perfuração social na qual se sustentariam as condições para sua existência.[32] Para esses "progressistas" da burguesia nacional, ávidos de reformas e cujos interesses estavam estreitamente vinculados ao desenvolvimento econômico do país, era preciso assegurar as liberdades no mercado de trabalho, fortalecer as indústrias, garantir a ampliação da agricultura, estimular novas iniciativas. É claro que parcela da antiga facção se sentia prejudicada com tais exclamações, mas já não era tão simples negar que tais mudanças garantiriam a própria sobrevivência da nação. A concentração e a retenção de capitais no país e sua inversão em prol do desenvolvimento da força produtiva brasileira já era uma demanda do mercado mundial, que não estava mais centrando suas forças e mentes na conquista de novos mercados, mas sugando de cada existência a sua manutenção e explorando as diferentes atividades econômicas do universo; as inversões não constituirão mais que elementos propulsores de todo "um conjunto que vale sobretudo como conjunto" e tudo isto através de uma nova forma do capital: o financeiro.[33]

O momento obrigava a sociedade brasileira a elaborar novos paradigmas, novos valores, com os quais a classe dominante pudesse lidar com a realidade. Segundo Octavio Ianni, foi sob o lema "ordem e progresso" que se realizaram os massacres de Canudos e Contestado, assim como "o colonato, a proletarização no campo e cidade, a industrialização, a emergência da burguesia industrial, ao lado da expansão capitalista no campo",[34] serviram de reforço para a idéia de progresso preconizado no lema. Elide Bastos vai além:

---

[30] SODRÉ, N. W. *op. cit*., p. 161 e 180.

[31] Para uma percepção do amplo debate sobre a nação e o nacionalismo que ocorreu na Primeira República, apesar da restrita análise sobre o significado dessas discussões, ver OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

[32] Ironicamente, Lenin acerta em cheio a essência dos conflitos: "Como se o 'capital' pudesse 'permitir ao povo' que eleja *seus* funcionários, que servem ao imperialismo! Ou como se fossem concebíveis, *em geral*, sem a 'violência manifesta', qualquer solução a fundo de importantes problemas democráticos, por exemplo, a república em vez da monarquia ou a milícia popular em vez do exército permanente!". LENIN, V. I. Balance de la discucion sobre la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**, p. 24.

[33] "Este sistema em que se enquadrará o Brasil, como todos os demais países e povos, servirá o capital financeiro (ou antes, os diferentes grupos que o detêm) de muitas formas, todas aliás ligadas e articuladas entre si: 1º) Permitirá a participação dele em todas as atividades econômicas mundiais, facultando-lhe em maior ou menor proporção a margem de lucros que oferecem; 2º) Abrirá mercados para a indústria nacional respectiva, permitindo sua expansão sem prejuízo da exploração da mais-valia interna; 3º) Porá à disposição desta indústria as matérias-primas de que necessita, e cuja produção se espalha fora de suas fronteiras nacionais". PRADO JR., C. *op. cit*., p. 271 e 277.

[34] IANNI, O. As etnias e a questão nacional. In: BASTOS, E. R.; IANNI, O. *op. cit*., p. 41.

> Com autores como Tavares Bastos, Joaquim Nabuco, Ruy Barbosa, Euclides da Cunha, tem-se um efetivo debate sobre a questão social/questão nacional, mas marcado pelo "cientificismo" presente no bojo do positivismo. É justamente a intocabilidade da "ciência" que permite o desconhecimento de algumas questões sociais colocadas por via da diversidade.[35]

Portanto, só poderemos compreender a história com uma boa dose de dialética, pois se a nação na função de colônia tomou para si exatamente o que lhe era destinado, nem a Independência ousou desvirtuar este objetivo, e já nas décadas adjacentes à proclamação da República o papel de dependente era reafirmado, apesar de já questionado, numa espécie de elegia nacional. Estimulados pelas concorrências, os grandes trustes industriais resolvem descentralizar sua produção e o Brasil recebe uma quota desta distribuição e se industrializa. Para Caio Prado:

> É assim que se conta a verdadeira história econômica moderna. O Brasil, como os demais povos de sua categoria, não conta senão como massa inerte de manobra. A sua vida econômica não é função de fatôres internos, de interesses e necessidades da população que nele habita; mas de contigências da luta de monopólios e grupos financeiros internacionais concorrentes. (...) A evolução do imperialismo no Brasil (como no resto do mundo) é assim contraditória. Ao mesmo tempo que estimulou as atividades e energias do país, e lhe forneceu elementos necessários ao seu desenvolvimento econômico, foi acumulando um passivo considerável e tornou cada vez mais perturbadora e onerosa a sua ação.[36]

Ou seja, toda a nossa jovem burguesia ou seus partidários sofreram desta contradição social. Historicamente, é uma burguesia brasileira (porque nascida aqui) profundamente associada aos auxílios vindos de fora (sejam eles investimentos, envolvimento direto na produção, controle do mercado tanto pela vitória quanto pela derrota bélica). Esta é a classe que, incisivamente, buscava o comando da nação e tinha por pressuposto ético e estético aquele discurso nacionalista. Esta foi a identidade da classe que então se afirmava e daqueles que pendiam dela com todas as suas esperanças e perspectivas, se convertendo, mesmo

[35] BASTOS, E. R. Comentário sobre "As etnias e a questão nacional". In: BASTOS, E. R.; IANNI, O. *op. cit.*, p. 49.

[36] PRADO JR., C. *op. cit.*, p. 278 *et seq*. Exemplo desta associação "tranquila" com os interesses estrangeiros pode ser verificado no manifesto de 1882 da Associação Industrial, redigida por Antônio Felício dos Santos, em que a burguesia industrial nascente, gerada pela acumulação proveniente da economia de exportação, pontua suas reinvindicações: condena a tese de país essencialmente agrícola, ataca a política de liberalismo econômico do governo, repudia as oscilações tarifárias que não permitiam segurança aos investimentos, defende a independência econômica, só possível com a industrialização do país, que necessita de braços e capitais estrangeiros (conforme nos diz SODRÉ, N. W. *op. cit.*). E assim vai realmente pelo século XX afora essa simpatia da burguesia pelas iniciativas e inversões do capital estrangeiro, como podemos ver do Congresso Econômico de 1943 no RJ, os Congressos da Indústria de 1944 em SP, 1945 em Teresópolis, 1949 em Araxá, as Reuniões Plenárias da Indústria de 1950 a 1958 em SP, RS, GO, PE, citados por PRADO JR., C. **A revolução brasileira**.

involuntária e inconscientemente, em porta-vozes de seus patronos e mecenas. E por isso o nacionalismo possui tamanha relação com o aprofundamento do modo de produção capitalista e suas conseqüentes relações. O nacionalismo é uma representação ideológica na medida em que a classe privilegiada se utiliza de um discurso com elementos que travestem a ação objetiva das relações. Pois a existência da burguesia tem como complemento necessário a existência do proletariado.[37] Neste sentido, o Brasil gerava e expandia capital, mas a burguesia enquanto classe que o personaliza só aparece no final do século XIX e começo do XX, justamente no período da mudança da força de trabalho, com o predomínio do assalariado. Quem enxergava e reconhecia na sociedade brasileira a vida da classe operária, seja como ameaça, seja como aliança, não podia discursar ignorando-a. Quanto mais a nova classe se faz sentida, mais profunda e afirmativa a declamação nacionalista na consciência de sua complementariedade social. A burguesia brasileira se afirma e se assegura com maior firmeza, continuidade e estabilidade no poder exatamente no momento em que aparece o proletariado brasileiro. O nacionalismo é a representação de uma oposição e conquista da burguesia sobre as outras classes; ele tem esse caráter contraditório de incorporar e fazer-se excepcional.

Fato inegável é que parcela considerável da renda nacional era transferida ao exterior pelo pagamento dos empréstimos, pelo comércio de mercadorias e resgate dos investimentos estrangeiros. Pois era da exportação que provinham nossos recursos normais em moeda internacional, sendo portanto a exportação o único meio das empresas estrangeiras concretizarem (liquidarem) os lucros ganhos pelos empreendimentos imperialistas. Daí que os trustes, instalados no Brasil a fim de produzirem aqui mesmo os artigos que dantes nos remetiam do exterior, limitam suas atividades na base do previsível saldo da balança comercial (exportação/importação). Porquanto, diferentemente do que ocorria no nosso passado colonial, não são mais as vicissitudes da exportação que comandam todas as maiores forças sociais brasileiras, mas são os fluxos de capitais controlados no estrangeiro que determinam o estado das contas externas. A nossa relação financeira com o sistema

[37] Façamos um resumo da discussão: na escravidão também retira-se o trabalho excedente, mas de forma diferenciada do trabalho assalariado. A distinção acontece na natureza da própria produção escravista, ou da corvéia, que não impele a uma cobiça desmesurada por mais-valia pelos que possuem monopólio dos meios de produção. Essa avidez aparece quando entra em jogo como interesse dominante (seja como participação num mercado mundial dominado pelo modo de produção capitalista – como as colônias modernas – ou também na intenção de obter ouro e prata na época antiga) a venda de seus produtos para o exterior. O objetivo passa a ser a produção da própria mais-valia. Daí a forma oficial do trabalho excedente, aquele trabalho que pode gerar tanto os meios de subsistência do proprietário quanto de valores de troca, a forma oficial é fazer o labutador trabalhar até a exaustão. Essa escravidão moderna, cujo trabalho excedente produz valores de troca para exportação, fica controlada pelo regime capitalista que submete economias menos desenvolvidas, coexistindo ao lado delas. Por isso unicamente pela apropriação da mais valia ou da "propriedade de dinheiro, de meios de subsistência, de máquinas e de outros meios de produção não transformam um homem em capitalista, se lhe falta o complemento, o trabalhador assalariado, o outro homem que é forçado a vender-se a si mesmo voluntariamente". MARX. Karl. **O capital**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 885.

internacional do capitalismo, ao mesmo tempo em que promoveu alguns progressos econômicos e sociais (ilustrados mais a frente) também os anulam em boa parte e os auto-limitam. Internamente, apesar disto, a burguesia brasileira vai brigar entre si por espaço; não que o Brasil fosse pequeno, mas era o momento da auto-identificação da classe burguesa brasileira, em oposição constante ao proletariado e deslumbrada com a modernidade trazida para tão perto; enquanto semelhantes nessa oposição é que brigariam pelo controle e favores do Estado, percebendo uma brecha, a cada novo jorro econômico, para manifestar e intencionar o projeto de sua própria facção, já que, mesmo se situando igualmente dentro das relações de produção e frente às leis e às relações jurídicas, no que diz respeito aos seus negócios particulares, bem como seu nível financeiro, a natureza de seus interesses divergiam brutalmente.

A princípio e generalizadamente, poderíamos apresentar dois tipos de burguesia: um que defenderia os interesses nacionais pelo desenvolvimento e libertação de suas potencialidades internas, e o outro que também defenderia os interesses nacionais mas através da influência da potencialidade externa. Historicamente o primeiro exige transformações, e o segundo permanece na tradição. Este é o conflito da velha república e *depois* da nossa república velha. Os primeiros viram nitidamente as possibilidades de desenvolver uma indústria nacional forte e competitiva no mercado mundial, pretenderam estimular os créditos, controlar a balança comercial, tributar a terra, tornar o campo um apêndice do mundo urbano e fortalecer um consumo interno. Os segundos não viam sentido em subsidiar uma indústria artificial, já que a livre entrada de mercadorias vindas do exterior garantiria o melhor preço para o consumidor brasileiro, além de estarem convictos que o papel de produtor de matérias-primas para as manufaturas estrangeiras era o que havia de mais progressivo no Brasil; o café era de fato uma mercadoria muito lucrativa, o açúcar teve os seus momentos, a borracha e o cacau, o mate e o fumo, eram, em determinadas horas, extremamente importantes para a economia do país. Auxiliados pela incrível expansão das forças produtivas e o progresso material que se vislumbrava nos últimos decênios do Império até a primeira década do século XX, e assegurados pelos interessados lá de fora, pela turma importadora e pelos latifundiários, aqueles que propuseram um Brasil "cooperativo e amistoso" tiveram mais vitórias: enfraqueceram o poder central pela descentralização federativa, na qual cada estado regeria os seus interesses – "política dos governadores" – ao mesmo tempo que garantiam maioria no Legislativo e condução no Executivo.

O que vemos na nossa história é que a cada lacuna política, fortalecida por momentos econômicos propícios, borbulham programas para o país.[38] A especificidade do momento terá enfim as exigências que nos ajudarão a compreender o nacionalismo brasileiro. Primeiramente, estamos em uma república, e não se fará mais razoável em política desprezar uma aliança com as classes populares; daí que os projetos assumirão, ao menos teoricamente, aspectos nacionais: qualquer projeto que almejasse mudanças deveria se opor aos interesses regionais das oligarquias. Também contribuirá para essa aparência a necessidade de se firmar uma instituição reconhecidamente nacional que não fosse o exército. O desenvolvimento do modo de produção capitalista predominava, então, a cada dia na nação, dividindo e reforçando as forças sociais envolvidas,[39] já que a concretização de uma instituição reconhecida e capaz de subsidiar a produção (como interligações regionais de estradas de ferro, distribuição do crédito, investimentos em novos ramos produtivos, planos de colonização, concessões de terra, negociatas com grupos nacionais e estrangeiros) era vital para os estados, que por si só não seriam capazes de sobreviver no mercado competitivo.

Além disto, foram abertas as portas para o interesse privado, reconhecidamente agora um bem social capaz de proporcionar profundos progressos nacionais. Na nova república, os amplos e diversos caminhos que se apontam são percorridos por inúmeros aventureiros e os interesses privados se tornavam um dos principais eixos das atividades políticas. Por isso, é crucial lembrar que essa esfera privada periodicamente se associa, aqui no Brasil, com a máquina administrativa pública, ou seja, o negócio e o enriquecimento privado é sistematicamente promovido pelo governo federal que encarna o Estado, tornando-se um poderoso e consagrado meio de favorecimento pelo poder público aos interesses particulares no processo de formação e acumulação de capitais. Essa real categoria econômica, tradição de uma monarquia burocrática portuguesa que enfeixava em suas mãos as principais iniciativas e empreendimentos, é a principal diferenciação no seio da nossa burguesia (diferenciação institucionalizada a partir da II Guerra Mundial). Na verdade, no ambiente republicano, o poder restrito e disputado da oligarquia se remodela para coexistir com um regime político de extensa base representativa, que possui amplos recursos financeiros e com vasto espaço para exercer poderes discricionários, ultrapassando, assim, o simples mando familiar e regional para assumir a forma de interesse e responsabilidade de âmbito extra-regional e da esfera

[38] Nisto está "a idéia de várias nações ou projetos nacionais em luta num determinado momento crítico, que estão referidos a grupos e classes sociais de interesses diferenciados, dotados, na maioria das vezes, de potencial político e revolucionário desigual". VICTORIANO, Marcia R. **A questão nacional no pensamento de Caio Prado Jr**. 1992. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos de Pós-Graduação em Ciência Sociais, PUC-SP, São Paulo, 1992, p. 135.

[39] Sabe-se que a "burguesia das nações oprimidas chamará o proletariado a apoiar incondicionalmente suas aspirações". LENIN, V. I. El Derecho de las naciones a la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**, p. 114.

pública. Não era preciso ainda, contudo, um partido político nacional para governar a União. Estabelecida a supremacia regional (a violência das armas, o voto de curral, de cabresto e fantasma eram normas de segurança), restava garantir numericamente a eleição do seu candidato à presidência pela aliança com outros estados. Numericamente São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul lideravam a lista, e por isto, sempre que seus interesses coincidiram, prevaleceram como absolutos.[40]

As forças sociais brasileiras se digladiavam numa arena estimulada pelos financiamentos internacionais, os quais, se não tiveram o prazer sádico da violência, estiveram profundamente preocupados com poder garantir inúmeras facilidades e retornos lucrativos dos investimentos e empréstimos realizados no país. O próprio desenvolvimento da economia nacional se transformava em objeto de investimento.[41] Mais detidamente agora, não houve, pois, oposição entre o desenvolvimento interno das forças produtivas na nação e os interesses do capital financeiro. Não houve uma burguesia nacional que não estivesse vinculada, direta ou indiretamente, a uma burguesia de fora. Em 1898 era consolidada a situação de dependência que o Brasil assumia perante o capital estrangeiro, com o acordo para desafogar o tesouro público e o mercado cambial, já esgotados com as episódicas valorizações do café, com as tentativas de pagamento das dívidas públicas e as constantes emissões "regulamentárias". O *Funding-loan* garantiu às finanças internacionais o direito de velarem diretamente pelo cumprimento do acordo feito, e aquelas fiscalizarão oficialmente a execução das medidas destinadas a restaurar as finanças do país. Entrelaçam-se assim intimamente os interesses e as atividades dos capitais mundiais com a vida econômica e administrativa brasileira. A posição dominante que ocupavam lhes dava segurança absoluta para penetrarem em qualquer perspectiva favorável tanto no setor financeiro como no econômico, estando eles como primeiros candidatos à oportunidade, e procurando tirar do país toda a margem de proveitos que ele era capaz de proporcionar. Proporções consideráveis de capital estrangeiro começará a fluir para o Brasil e

> (...) isto permitirá não somente restabelecer o equilíbrio das contas externas do país, tão gravemente atingidas na crise dos anos anteriores, mas restabelecê-lo em nível muito alto, tornando

[40] PRADO JR., C. **História Econômica do Brasil**, p. 209.

[41] "O impasse seria facilmente superado se se dessem ao mercado capitalista moderno, implantado na periferia, maiores dimensões estruturais e dinâmicas, de modo que ele pudesse ativar um maior número de funções essenciais ao desenvolvimento capitalista, o que permitiria articulá-lo aos mercados das economias centrais. (...) Em conjunto, as nações centrais estavam diante de novos empreendimentos financeiros, de escala considerável, que estendiam a comercialização de suas influências do âmbito do intercâmbio comercial propriamente dito para o do desenvolvimento econômico em geral". Aí surge o problema do controle, que ficaria à cargo do "volume de similaridades estruturais e funcionais que a economia hegemônica, como um todo, pode transferir para a economia periférica, como um todo. FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, p. 234-235.

> possível um largo aparelhamento material e uma sensível ascensão dos padrões de vida nacional. Instalar-se-ão grandes e modernos portos, a rêde ferroviária crescerá rapidamente, inauguram-se as primeiras usinas de produção de energia elétrica (de tão grande importância num país pobre de carvão mineral), remodelam-se com grandes obras as principais cidades (em particular o Rio de Janeiro, que muda inteiramente de aspecto).[42]

O modo de produção capitalista alargou-se no Brasil como engendramento das relações exteriores. Destas ainda também dependia sua existência, voltada como estava para produção essencialmente de gêneros reservados ao mercado mundial. Mas agora, na expansão deste mesmo sistema econômico – em que novas perspectivas irrompiam amplamente, como nunca o país tivera diante de si – se via, como jamais, a insuficiência de tal sistema. Progredir, ou somente conservar o nível adquirido, se mostrava impossível na conjuntura do sistema produtivo tradicional. O capital financeiro internacional e o imperialismo integraram a nação brasileira ao mundo e ao ritmo de vida modernos; alimentar a vida do país, nas novas formas de existência e desenvolvimento material, como "mero produtor de um punhado de matérias-primas destinadas ao comércio internacional" era exigir uma função para o café, borracha, cacau, algodão e o açúcar que ia além de suas suficiências.

Isto mostra que a questão das forças e dos movimentos sociais brasileiros não deve ser vista, portanto, sob a égide nacionalista, mas dos diferentes objetivos e interesses que cada uma destas forças apresenta. O que germina nestes anos subseqüentes à proclamação da República não é, por exemplo, uma burguesia efetivamente nacional em oposição a uma tradicionalista ancorada na Europa, mas sim diversos interesses, abertos pelo incremento econômico, político e social, que propunham alternativas ao direcionamento da nação. O que tentamos resolver é por quê a classe brasileira dominante nestes períodos – e que na sua atividade prática estava profundamente dependente e obediente ao estrangeiro, sendo incapaz, mesmo se quisesse, de autonomizar sua vida e seus negócios – reclamava por uma música de espírito nacionalista.

Somente quando analisamos as forças sociais que estavam participando daquelas discussões é que compreendemos a significação social do nacionalismo musical do período. As obras musicais de Nepomuceno, assim como as de Mignone, quando contextualizadas, possuem valores morais e estéticos que as tornam – necessariamente porque são obras-de-arte – representações dos interesses de um estrato social específico da sociedade brasileira daquele momento. Só assim podemos entender, por exemplo, como o movimento modernista paulista, depois de 1922, teve tamanho impacto e alastramento nos tradicionais círculos intelectuais e aristocráticos do país. A essencialidade destruidora deste movimento estava colocada na

[42] PRADO JR., C. *op cit.*, p. 223.

profunda convulsão da realidade brasileira, acompanhando a perda de legitimação social da nobreza regional, que tornava-se autofagicamente destruidora. O movimento modernista era uma aristocracia do espírito por seu caráter de jogo arriscado, seu espírito aventureiro ao extremo, seu internacionalismo modernista, seu nacionalismo embravecido, sua gratuidade antipopular, seu dogmatismo prepotente.[43]

Se a oligarquia cafeeira assumiu o comando da nação durante as três primeiras décadas da República, foi tão somente porque ela seria a única capaz de se bancar e se sustentar perante as oposições (é o que se dá, na verdade, com qualquer classe dominante). Canudos, Revolta da Vacina, Revolta da Chibata, Contestado, foram todas rebeliões sem projetos que visavam profundas mudanças, mas com intenções de adaptação de interesses imediatos ou no máximo "contestatórios radicais sem continuidade"[44] e reformistas. Até os anos vinte, ainda se fazia crível o desenvolvimento das novas instituições republicanas, por si mesmas forças democráticas que espalhavam a "igualdade de direitos", a "justiça" da divisão dos poderes representativos, a "liberdade" anunciada. O sistema republicano e seus alicerces estavam se agarrando nas cavidades das mudanças sociais, tomando segurança e representatividade e podiam ter na música de Nepomuceno uma condizente entusiasta destes valores. Neste aglomerado de ideais, Nepomuceno não enxotava nem agredia e nem ao menos questionava nas suas músicas as formas conceituadas, a tradição colocada, a modernidade atrasada, abrindo-se, contudo, às novidades que lhe eram interessantes.

Só a partir do fim da primeira guerra mundial as diferentes forças sociais brasileiras ganharam um novo impulso e já não era mais tão fácil negar a premência de uma transformação precisa: a guerra estimulou um crescimento do país desapegado das mães bélicas que no momento seguinte, carentes ou fortalecidas, necessitaram dos seus filhos – uma conjuntura favorável à exportação do café no pós-guerra reordenou e absorveu as forças que se dedicavam a outras atividades. Mesmo assim, quando ficou claro que a industrialização era imprescindível para a sobrevivência da nação, quando as relações de trabalho tornavam-se generalizadamente assalariadas, quando a classe proletária de fato se fez

---

[43] "Passada a euforia do primeiro tempo modernista, os anos 30 procuram redefinir a questão da modernidade na literatura e nas artes. Oswald de Andrade, em 1933, ao publicar *Serafim Ponte Grande*, pondera: 'A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia pau-brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura de Vanguarda, provinciana e suspeita, quando não extermamente esgotada e reacionária (...)'. É importante, pois, constatar que o mesmo café, 'mecenas' e patrociandor da geração 'sarampão antropofágico', traz com o próprio declínio e crise o fim do primeiro modernismo em 1929 (...)". TONI, Flávia; MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade no Café. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13. n. 37, p. 261-264, set./dez. 1999, p. 261. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext &pid=S0103-40141999000300015>. Acesso em: 30 out. 2009. Ver também ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

[44] MENDES JR., Antonio; MARANHÃO, Ricardo (Orgs.). **Brasil História: Era de Vargas**. Sâo Paulo: Brasiliense, 1982, p. 37.

necessária para a continuação nacional, nesse momento o nacionalismo não assume mais aquela esperança, aquele toque especial e estranho, aquele profetismo... A partir da década de vinte as atividades e funções estatais cada vez mais se revelavam objetos de disputa dentro da burguesia que queria o favorecimento de tais poderes públicos e necessariamente buscava aliados em outras categorias sociais, invocando o "interesse nacional" e geral como cobertura do seu próprio interesse particular. Dentro disto, o nacionalismo brasileiro assume a liderança que lhe é completa, que lhe compete socialmente exercer enquanto discurso de totalidade nacional. E neste sentido as composições de Mignone, e especialmente as de Villa-Lobos quando vinculadas ao Estado, acompanharam as necessidades da burguesia brasileira, oferecendo a ela inicialmente este momento de reflexão e sentimento da brasilidade, do reconhecimento nacional, da essência brasileira que tantos projetos políticos buscavam. Que existe uma realidade objetiva para além desta função política que acabamos de pontuar na música, não deve haver a menor dúvida. Não obstante, neste momento estamos tentando evidenciar dentro daquele nível de existência do objeto (a nossa fonte) em que ele atravessa a realidade social, a práxis vital, com determinado sistema de produção, distribuição, recepção e finalidade,[45] estamos evidenciando a sociabilidade que ele irá enfrentar ao ser efetivado (no nosso caso, a música, ao ser executada).

Será o porvir da história brasileira que selecionará aqueles que irão reger a sociedade. É sabido que não basta querer, e somente analisando a realidade é que podemos tentar entender como 1930 torna-se um marco para a nossa história, em detrimento de inúmeros outros anos de possível significação. A lista é extensa: anarquismo e sindicalistas, Plínio Salgado e o integralismo, Vargas, modernismo, Centro Don Vital e círculos operários, tenentismo, partido comunista, Padre Cícero, o BOC, Lampião, Villa-Lobos, Cleto Campelo, Maynard Gomes, Partido Democrático, Aliança Liberal, CIESP, CIFTA... "A década de 20 é um palco de lutas", já disse Nelson Sodré.[46] Somente numa análise ampla, que entenda as manifestações sociais como tensões complexas, é possível estabelecer a direção que a história tomou. Melhor, de que maneira as exigências da população, as necessidades individualmente sociais foram atendidas ou pelo menos ludibriadas. Neste momente a burguesia se identificava assim:

> O que caracteriza essa radicação na terra, num grupo numeroso de gente modernista de uma assustadora adaptabilidade política, palradores de definições nacionais, sociólogos otimistas, o que os caracteriza é um conformismo legítimo, disfarçado (...), mas na verdade cheio de uma cínica

[45] BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Veja Universidade, 1993.
[46] SODRÉ, N. W. *op. cit.*

> satisfação. A radicação na terra, gritada em doutrinas e manifestos, não passava de um conformismo acomodatício... acadêmico...[47]

Nestes últimos anos da segunda década de XX, a população do Brasil cresceu e, como vimos, seu padrão de vida mudou consideravelmente (inclusive dos ex-escravos, necessitados em consumir quando integrados na moderna relação de salário). Também os imigrantes influenciaram nesta generalização do acesso a um outro modo de viver, já que traziam suas experiências particulares. A situação que criou estas necessidades e ainda tinha potencialidade para desenvolver outras estava nitidamente posta e significativamente diferenciada do passado: primeiramente o transporte e a comunicação que tornavam acessíveis os mais variados artigos pelo aparelhamento comercial e de distribuição; depois as tarifas alfandegárias, o fomento oficial da produção e as restrições cambiais (mesmo originados do desequilíbrio financeiro) que estimulavam a fabricação interna; a seguir, o desenvolvimento de uma indústria manufatureira que aumentava o mercado de trabalho, concentrando uma população urbana que carecia de produtos industriais, consequentemente expandindo o mercado que atraía mais capitais para a indústria; e, não sei se por último, a estruturação da pequena propriedade agrária, que aparece ou nos clarões decadentes das lavouras monocultoras, ou como apelo para o imigrante, ou como abastecimento das aglomerações urbanas e industriais, abrindo espaço para novos gêneros e que será conduzida por um novo trabalhador rural de diferenciado, senão elevado, padrão de vida.

O Estado que conjugava os interesses mais conservadores da sociedade brasileira[48] "necessitava de reaparelhamento profundo, e não mais de simples substituição de pessoas, de responsáveis, de detentores eventuais. Ao desencadear-se a crise de 1929, a consciência da necessidade de reformas dessa natureza chegara a um grau de generalização e de profundidade que exigiam medidas concretas".[49] De fato, as novas relações sociais, principalmente as relações na produção, demandavam uma reestruturação política e jurídica que condissesse com as necessidades que estavam postas no imediatismo da vida cotidiana, como por exemplo a constituição de um mercado nacional e reserva de força de trabalho, o processo de crescimento e concentração industrial, a quebra dos poderes estaduais via a criação de mecanismos de intervenção estatal. Seria, por isso, um "rematado anacronismo

[47] ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d, p. 243.

[48] Interesses conservadores pois estavam socialmente atravancando os meios pelos quais a população brasileira tencionava satisfazer suas necessidades materiais e espirituais. O exercício da repressão pode ser observado em eventos como a Lei Adolfo Gordo de 1907 que permitia a expulsão do país de "agitadores estrangeiros", o episeodio dos 18 do Forte, quatro anos de Estado de Sítio, 19 greves, Colônia Penal de Clevelândia do Norte, a Lei Celerada de 1927 para fechamento de agremiações, os levantes de 1923 no RS, levantes de1924 em SP e daí em MT, PA, SE, AM.

[49] SODRÉ, N. W. *op. cit.*, p. 264.

supor que em fins da década de 20 se jogava o destino de uma revolução democrático-burguesa, se por esta se entende aquele tipo que exige a hegemonia do proletariado e o aprofundamento permanente da revolução. Só com excepcionais lentes de aumento é possível ver no conflito que então se armava a ocorrência da famosa confrontação bipolar entre capital e trabalho".[50]

A crise mundial de outubro de 1929 repercutiu profundamente na economia brasileira. "O valor dos produtos fundamentais em que assentava a sua vida econômica (em particular o café), cai brusca e consideravelmente. As exportações sofrem em conseqüência grande redução" Interrompe-se o afluxo regular de capitais estrangeiros que tinham se tornado indispensáveis na economia e no equilíbrio das finanças externas do país e inverte-se o movimento em conseqüência do apelo dos grandes centros financeiros internacionais em crise. A moeda se desvaloriza, as importações declinam fortemente e a solução foi aumentar a produção nacional para o consumo interno.[51] Alternativa com poucas chances de escolha, na verdade, mas que reconfigurava o país tanto para novamente procurar gêneros exportáveis em substituição dos antigos em decadência, quanto para difundir materialmente as condições de um possível reajustamento de tal sistema de dependência. Ou seja, 1930 só passa a ser um *marco* numa *perspectiva real* de superação do formato serviçal da nação, pois café, algodão, laranja, oleaginosos, cera de carnaúba, petróleo, alguns minérios, são produtos que ainda se assumiriam como exportação de enorme importância para toda a economia brasileira, assim como o crescimento industrial seguiria vinculado a fatores ocasionais e adventícios que não objetivavam o surgimento e a manutenção daqueles empreendimentos.[52]

As mudanças do ano de 1930 almejadas pela Aliança Liberal caminhavam ao lado do nacionalismo musical tornado moda e febre pelos compositores: um programa vago que abria a cena do poder brasileiro para o que se chamou de "luta de tendências", buscando cada qual apresentar sua proposta ao "presidente provisório", e tendo que se adequar aos imperativos que a realidade nacional lhes impunha. Apesar de todas as alternativas (Integralismo, Revolução de 32, Constituição de 1934, vice-reinado do Norte, Liga Eleitoral Católica,

[50] BRANDÃO, Gildo Marçal. A centralidade da ANL. In: _____. **A esquerda positiva**. SP: Ed. Hucitec, 1997, p. 102.

[51] Como alertou Florestan Fernandes, a substituição das importações nunca foi o dínamo do processo de expansão do sistema de produção capitalista, exatamente porque a substituição só foi concretamente fundamentada quando a economia competitiva atingiu uma fase de integração nacional do mercado e de diferenciação do sistema de produção insdustrial. FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, p. 243.

[52] "Os diferentes setores do parque industrial brasileiro não se desenvolverão em função um do outro, ajustando-se mutuamente para formarem um conjunto harmônico. Cada indústria nascerá ao acaso de circunstâncias fortuitas e objetivando atender alguma pequena necessidade incapaz de ser satisfeita pela importação; e permanecerá por isso isolada, continuando a depender muitas vezes, no essencial, da importação. Indústrias de expressão e significação econômicas secundárias terão por isso precedência sobre outras fundamentais, o que se observa em particular na debilidade e insuficiência, ainda hoje sentidas, das nossas indústrias de base: metalurgia, mecânica, química, etc." PRADO JR., C. **História Econômica do Brasil**, p. 298-299.

Aliança Nacional Libertadora, os tenentistas e os "profissionais" militares) iam-se constituindo e aperfeiçoando as bases de um projeto vencedor, capaz de ditar a direção do país e satisfazer os desejos de quem fosse favorecido.

O nacionalismo brasileiro desde fins do XIX até meados de 1930 é nitidamente uma expressão, instintiva ou não, provavelmente a mais viável, apresentada à sociedade por aqueles que quiseram conduzir a nação. Grande parte do discurso nacionalista tende para o caminho do *ilimitado progresso*. Mas cabe apreender que nem todo nacionalismo visa o desenvolvimento linear da nação.[53] A idéia de *condução*, ou melhor dito, "o nacionalismo como vontade de imprimir uma direção e significação de conjunto ao desenvolvimento",[54] nos ficou como nítida saída para compreender as expressões sociais que surgiram naquela época (senão em todas que levantam essa bandeira). Qualquer nacionalismo exclama um trajeto vindo e vindouro da nação, e a música erudita nacionalista do período no Brasil torna-se tipicamente *clássica* na medida em que os artistas são chamados e se dispõem a expressar os interesses da burguesia ascendente. Por mais antagônicos que foram e são os nacionalismos, a partir de então não é mais possível negar a existência daquela "idéia de um progresso da humanidade na história". Seja contra ou a favor, esta será a marca na "*indefinição* aberta pelos anos de 30", "na *ambigüidade* das possibilidades do real, solicitável e solicitado, à época, em busca de uma *direção* para o evolver brasileiro",[55] e pouquíssimos se retirarão deste caminho na década seguinte.

---

[53] "E como a *via colonial* não progride, como se pode estimar com facilidade, para as batalhas pelo *progresso*, não é de estranhar que um número tão significativo de brasileiros, embalados por tantas razões pela 'vocação agrária', tenham acompanhado, pelo menos durante algum tempo e com reduzida consciência, o chefe integralista. (...) há que registrar, em plena segunda década do século (...) um forte movimento de franca oposição à industrialização e à urbanização do país" (CHASIN, J. **O integralismo de Plínio Salgado**. São Paulo: LECH, 1978, cap. IV, p. 589). Sobre os movimentos literários italianos da década de 20: "Para quem observa as coisas de fora, *Strapaece* (Super-região) e *Stracittá* (Supercidade) são as manifestações naturais do imperialismo fascista. *Strapaece* marca o orgulho fechamento em si de um povo que, posteriormente, quer decidir 'da sé' (por si). *Stracittá* marca um passo adiante no caminho do imperialismo, uma tentativa de fazer ressoar de imediato no mundo a voz da Itália literária, ainda que seja através de um idioma não-nacional" (Conforme nota da tradução castelhana de GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 17). O *Pótchvennitchestvo* foi uma tendência do pensamento social e na literatura de dicção no período posterior à Reforma de 1861 na Rússia: "Os 'póstchvenniques' pronunciaram-se tanto contra a servidão como igualmente contra o desenvolvimento burguês na Rússia, que apenas tomava forma. Consideram que o capitalismo era hostil ao homem, vendo a salvação da Rússia na identificação com o povo com a base nacional" (ZLÓTNIKOV, V. G. et al. **Fundamentos da estética marxista-leninista**. Moscovo: Edições Progresso, 1982, p. 25). Enfim, se o nacionalismo podia ser no Brasil dos meados do século XX também reacionário, isto se deve ao fato de que a evolução desigual do capitalismo é passível de ser compreendida pelos agentes das diferentes nações, que aprendem com os exemplos disponíveis da realidade. Esta obviedade é desconsiderada por aqueles que vêem a evolução de uma sociedade como fases que se sucedem necessariamente.

[54] DEBRUN, Michel. Nationalisme et politiques du developement ao Brésil. **Sociologie du Travail**, 6º anée, jui./sep., 1964, p. 235-257, citado em FREITAG, Léa Vinocur. **O nacionalismo musical no Brasil**: das origens à 1945. 1972. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972, p. 15-16.

[55] CHASIN, J. *op. cit.*, p. 589

Os debates que já vinham de décadas anteriores parecem se organizar, a partir de 1930, em algumas correntes principais engajadas em movimentos sociais e partidos políticos, grupos raciais e classes sociais, políticos e intelectuais, igreja, militares e setores do poder estatal. Para Ianni: "No conjunto, todos estão lidando com as condições de constituição e organização da sociedade civil". No momento do desenvolvimento de uma formação social capitalista no país se faz premente a constituição da liberdade e igualdade entre os proprietários de mercadorias:

> Compradores e vendedores, principalmente de força de trabalho, precisam de liberdade e igualdade, para realizar o contrato. Está em causa o princípio da cidadania da mercadoria, que aparece como se fora atributo de compradores e vendedores, principalmente de força do trabalho.[56]
>
> [A] questão racial assume preponderância no debate, principalmente com a publicação de *Casa Grande e Senzala*, onde Gilberto Freyre lança a idéia de que no Brasil nos constituímos numa "democracia racial" (...); a distância social é corrigida pelo cruzamento inter-racial que harmonizando as diferenças, apaga as contradições, resultando numa diluição de conflitos que se traduz num cruzamento *inter-social*. De certo modo, este é o discurso fundamental para os anos 30 e consolida-se através dele o bloco industrial-agrário, uma nova forma de construção/invenção da Nação (...) Ainda é através das ciências sociais que se debate a "irracionalidade" presente em nossa sociedade: nossos traços principais são a *luxúria*, a *preguiça*, a *cordialidade*, a *alegria*/*tristeza*. São esses traços indicadores da ausência de uma *racionalidade* que torna o brasileiro capaz de transformar a sociedade sem rupturas extremas. O "jeitinho" brasileiro vai ser analisado "cientificamente". Que alívio! Agora temos uma ciência que dá conta do até então "inexplicável"! Em outros termos, os discursos sociológicos e antropológicos passam a ser a garantia da construção da Nação, através da análise de símbolos e mitos. E isto é possível porque o cientista social é capaz de se colocar como um analista "a-histórico". É esta a carga que herdamos![57]

Segundo J. Chasin, para a economia brasileira os acontecimentos de 1930 marcam o fim de um ciclo e o começo de outro: "o fim da hegemonia agrário-exportadora e o início da predominância da estrutura produtiva de base urbano-industrial". Ocorre que a partir deste momento a nação deu os primeiros passos do processo que concretamente objetivou a indústria no Brasil, numa clara diferença do que até então acontecia nos "vários começos (o que é mais um traço da *via colonial*)" de surtos e iniciativas anteriores sempre interrompidas. O que se vê no período da II Guerra Mundial aqui no Brasil é o desaparecimento da importação de vários itens (principalmente gêneros alimentares e grande número de manufaturas, sobretudo de bens de consumo) substituídos pelos produzidos internamente, assim como uma diversificação da agricultura nacional (cereais, hortaliças, leite, ovos, vinhos,

[56] IANNI, O. As etnias e questão nacional. In: BASTOS, E. R.; IANNI, O. *op*. *cit*., p. 41-42
[57] BASTOS, E. Comentários sobre "As etnias e questão nacional". In: BASTOS, E. R.; IANNI, O. *op*. *cit*., p. 51.

frutas) e estruturação de uma indústria manufatureira. E foi pela reestruturação do mesmo sistema em formas renovadas que a nação seguiu. Quando a nação deu os seus limites estruturais (principalmente quando precarizou as remunerações dos investimentos estrangeiros e repudiou as dívidas públicas) o capitalismo financeiro teve que rearticular sua dominação sobre um país industrializado, com algum desenvolvimento tecnológico. Isto não significa que um projeto nacionalista em oposição a um liberal pudesse ter validade real nas condições que o país se encontrava. A polarização econômica e política nacional versus liberal é falsa. Não é falsa sua existência, mas é falsa sua premissa. Dentro dos marcos que a expansão constante do capital impõe, tornava-se falso qualquer expectativa de autonomia nacional para o Brasil.

O período pré-Estado Novo foi, contudo, "daquelas situações trágicas em que as lutas entre as facções dominantes eram de tal sorte que abriam espaço para o avanço precoce de força política antagonista externa ao sistema de poder, mas a formação social não só estava longe de exaurir suas possibilidades de desenvolvimento, como estava simplesmente em seus inícios".[58] E o Estado Novo rearticulou uma nova gerência no comando do Brasil substituindo a antiga congregação agrária cafeeira por uma ... também muito preocupada com o café. O funcionalismo público, sendo uma das bases políticas da oligarquia republicana, não foi objeto de desforra ou crítica, mas de cobiça e apropriação pelos hodiernos. Observando suas relações profundas, o Brasil "havia sido integrado no mercado mundial capitalista controlado pelas diferentes burguesias imperialistas. Sua integração tinha-se dado tardiamente, tendo sido feito sob a égide do capital financeiro internacional. A nação como um todo não conquistou ainda sua independência definitiva"[59] e a burguesia brasileira, como classe dominante, nem se preocupava em solucionar a questão agrária, não podendo por isso assegurar ao país um autêntico processo de industrialização e, portanto, uma independência efetiva para o resto da nação em relação aos interesses imperialistas. Sua origem rural, assim como seus vínculos econômicos e de parentesco com os latifundiários, sua dependência do capital estrangeiro com o qual estava, muitas vezes, associado, constituíam a característica social deste grupo empenhado em consolidar seu domínio em uma restrita nação nos idos do século XX.

A consolidação ocorreu em 1937, com a publicação da nova carta constitucional do Brasil, a "Polaca" (dizem que baseada na constituição polonesa de "caráter fascista"), juntamente com o discurso "À Nação" pelo "homem de Estado" e o fechamento do Senado e da Câmara, mas teve seus alicerces amparados em condições anteriores, seja pela Lei de Segurança Nacional e o Tribunal de Segurança Nacional em 1935 e prolongamento do Estado

[58] BRANDÃO, J. M. *op. cit.*, p. 110.
[59] MENDES JR., A.; MARANHÃO, R. (Orgs.). **Brasil História: República Velha**, p. 216. Ver também PRADO JR., C. **A Revolução Brasileira**.

de Guerra, seja pela Comissão de Repressão ao Comunismo, pela ampliação dos poderes dos "Jovens Turcos" que pretendiam se integrar na reorganização nacional ou pela criação do Conselho Nacional do Café em 1931 que centralizava no poder federal as medidas para a valorização do produto, ou seja ainda a Lei de Sindicalização que atrelava todos os sindicatos ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Consolidava-se, assim, a "derrota de projetos alternativos". Mesmo a oposição política que se impunha em 1937 era em relação a Getúlio, a um possível, mas não horroroso golpe, e nunca contra as premissas e direções que estavam se adotando no país. É possível mesmo que tal situação estivesse assumindo um papel "progressivo – categoria que, como se sabe, nada tem que ver com juízo ou aprovação moral".[60]

Foram nestas condições que o país percorreu a II Grande Guerra, com um regime que restringia as liberdades políticas, facilitando a exploração da força de trabalho ao impingir às massas trabalhadoras que suportassem as restrições alimentares e o encarecimento da vida, e por isso oferecendo espaço para um "sobrelucro" apreciável de alguns setores da classe proprietária, o que provocou uma intensa acumulação capitalista, ajudada ainda pela valorização do mercado imobiliário e a especulação daqueles tempos.

Era, contudo, um novo momento na história mundial e nacional. Os lucros se apresentam agora nas operações e finanças dos trustes não mais como a soma do capital efetivamente possuído, mas como função da extensão que o capital atinge e da proporção de poder aquisitivo da massa consumidora sobre o qual o empreendimento consegue lançar seu domínio. Vale mais, agora, ter o controle do capital que sua propriedade. Enquanto imensos conglomerados internacionais buscam o comando das atividades produtivas e dos mercados regionais, no Brasil temos a nossa primeira grande onda de acumulação, que instantaneamente vai evidenciar o limite de um movimento endógeno e autodeterminado desta mesma acumulação. Enquanto as grandes empresas tornavam-se transnacionais, brigava-se aqui no Brasil pelo que era nacional.

A determinação social do período de 1930-45 pode ser explicada como um período em que a luta entre proletariado e burguesia estava numa fase embrionária, sendo a "reunião expressiva dos operários" ainda não um "resultado de sua própria união, mas da união da burguesia que, para atingir seus objetivos políticos, deve mobilizar todo o proletariado".[61] Isso dá o

[60] O "sindicalismo corporativo não era, seguramente, nenhum retrocesso" em uma "tentativa de retorno a relações de trabalho havia muito superadas, mas instrumento político de enquadramento de massas urbanas para solidarizá-las com o mundo industrial, criar condições institucionais (estabilidade de emprego, mecanismo de cálculo de custos da mão-de-obra etc.) que possibilitassem a operação regular das empresas num país composto de ilhas urbanas num mar agrário". BRANDÃO, J. M. *op cit*., p. 96-97.

[61] "Inicialmente operários entram em luta isoladamente; em seguida, operários de um setor industrial, em um mesmo local, contra um mesmo burguês (...) Nesse estágio, os operários formam uma massas dispersa em todo o país, dividida pela concorrência. A reunião expressiva dos operários ainda não é o resultado de sua própria

verdadeiro limite do nacionalismo e do modernismo naquele período. O nacionalismo foi para a maioria das projeções sociais brasileiras do pós-guerra, sendo comunista ou integralista, a referência para pensar transformações. No entanto, o grande grupo de brasileiros que obtinha sua riqueza pela apropriação da mais-valia e todos aqueles que se identificam com ele (explícita ou implicitamente) já estavam seguros de seus domínios e da naturalização social de seu complemento necessário (o exército de assalariados), já tiveram seus momentos de glória (tradição) e eram reconhecidamente chefes da nação. Já havia passado o tempo, para eles, de requisitar o nacionalismo como expressão de todo o povo. As formas de relações capitalistas de produção estavam desembaraçadas de problemas. A preocupação passa a ser defender-se do proletariado ascendente e fazer com que os negócios particulares fossem promovidos. Neste sentido, a intelectualidade brasileira sofrerá da contradição: se escolhe ter liberdade de movimento e independência individual (sabemos que dentro de grossos limites), afasta-se dos problemas econômicos, políticos e sociais; se opta por assumir um compromisso social, sua crítica, aparentemente mais agressiva, "diz respeito somente à cultura propriamente dita e à moral individual, isto é, problemas que interessam diretamente aos intelectuais enquanto camada social".[62] Poucos conseguirão resolver tal problema.

---

união, mas da união da burguesia que, para atingir seus objetivos políticos, deve mobilizar todo o proletariado (...) Portanto, nesse estágio os proletários não combatem seus inimigos, mas os inimigos de seus inimigos (...) Assim, todo o movimento histórico concentra-se nas mãos da burguesia; cada vitória alcançada nessas condições é uma vitória da burguesia" MARX, Karl. **Manifesto comunista**. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 37-38.

[62] Se a explicação é de Lukács, a confusão é minha. Para o húngaro (em **Existencialismo ou marxismo**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979), estes dois propósitos estavam distantes no tempo e em outro lugar, mas penso que servem, *ainda*, muito bem para uma análise das relações capitalistas brasileiras.

A MÚSICA E O NACIONALISMO

"O que não se deu sem alguma patriotice e muita falsificação..."

(Mário de Andrade)

O critério subjetivo do bom gosto estético, o posicionamento axiológico, mesmo entre o mundo erudito, não cabe em uma análise pretensamente histórica das obras de arte, pois, se utilizado, desembocaria numa observação preconceituosa das épocas passadas ou do presente, impossibilitando que as entendêssemos.[1] Mário de Andrade já disse que "não há razão de ordem crítica nenhuma que faça uma obra prevalecer sobre as outras, nem sequer sob o ponto de vista da beleza".[2] O que podemos ampliar nesta epistemologia, portanto, é uma condição que nos pauta de um lugar concreto, objetivo e real e inclui tudo em um processo histórico objetivo com suas funcionalidades e que por isso entende que a música, por ser uma linguagem, participa de uma dimensão coletiva de determinada época. Essa solução *também* se detém nas possibilidades estéticas de um objeto estético, mas, e é o que nos interessa, o transforma em fonte para análise histórica.

Comecemos pelas propriedades objetivas dos elementos que compõe uma música. O som é percebido a um só tempo como: altura, intensidade, timbre e duração. Isso implica uma pluralidade de leituras possíveis e necessárias. Porém, como já foi ressaltado, a música não é composta por sons casuais, mas sons escolhidos de uma escala socialmente reconhecida e tocados em instrumentos socialmente aperfeiçoados. Na música erudita, portanto, "o conhecimento do código musical, em revolução permanente, histórico, propicia uma constelação concreta de significações (em uma gama que vai do *sistema de referência* –

[1] Bruno Kiefer pensa o contrário: acredita que uma história da música brasileira não pode se isentar de valoração estética, e mais: que uma "vez que a arte atinge as profundezas do nosso ser (...) qualquer tentativa de elaborar critérios 'científicos', ou seja, 'objetivos', para julgar obras de arte, parece-nos simplesmente ridícula. No máximo tal pretensão serve para escamotear aspectos indesejáveis do real. Por outro lado (...) uma simples enumeração de fatos e obras [musicologia] não conduz a nada" (KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976, p. 7-8). Concordamos com Marx quando ele diz: "A questão de saber se ao pensamento humano cabe alguma verdade objetiva não é uma questão da teoria, mas uma questão *prática*. É na prática que o homem tem de provar a verdade, isto é, a realidade e o poder, a natureza citerior de seu pensamento. A disputa acerca da realidade ou não-realidade do pensamento – que é isolado da prática – é uma questão puramente *escolástica*" (MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 533). Por isso que, também em relação com a arte, não abandonamos os princípios e objetivos científicos. No fim das contas, estamos tentando entender neste trabalho *o que* na arte, que é resultado de uma atividade objetiva, pode receber a realidade, o poder e a natureza do pensamento.

[2] ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Editora, 1976, p. 355.

diferente para cada período da história – até as *essências da linguagem* – análise combinatória dos parâmetros do som)".[3]

> Uma freqüência selecionada, participando ou não de um aglomerado de freqüências, em determinada banda do campo de tessitura, durando um tempo mensurado em movimento (andamento), a tal nível em decibéis, produzido pela concomitância de uma série de harmônicos, relacionando-se com os eventos imediatamente anteriores e posteriores e sobretudo parte funcional de um todo orgânico.[4]

A música tem, portanto, uma existência real. Disto não se nega a participação do gosto nem a existência das sensações na atitude de ouvir música. Unicamente estamos problematizando a utilização tanto do gosto como da sensação que um objeto nos causa como condição para a apreensão concreta e a pesquisa científica histórica envolvendo tal objeto. Primeiramente, porque, como é evidente, limitar-se à exposição de uma opinião fundada somente numa individualidade espontânea não apontaria questões pertinentes à ciência, porquanto para esta é imprescindível a análise rigorosa do objeto e a compreensão de seus mecanismos. Pois, parece-nos que o gosto, ao mesmo tempo que é um órgão de percepção das qualidades do objeto estético, também responde pela pretensão subjetiva de lograr na arte uma satisfação (como buscar sensações agradáveis e seguras, por exemplo). Deste pacto do objeto com a subjetividade aparece uma oposição em que a solução pode tender para a arbitrariedade das pretensões subjetivas (que são inclusive, frequentemente, de índole extra-artística e por isso pouco dizem das qualidades do objeto em si). Para subtrair essa vivência artística "espontânea" e pessoal seria preciso, então, colocar a frente o interesse estético de intelecção do objeto mesmo, o que seria assumir, a partir deste momento, um juízo alheio ao gosto, ou seja, um critério distinto do prazer sensível da percepção. Não estaríamos mais nos referindo, por outro lado, às questões principais da peculiaridade do estético.[5] Contudo, para uma análise histórica de um objeto artístico, para transformar uma obra de arte em fonte de pesquisa, deve-se pensar naquilo que é imprescindível olhar numa fonte qualquer, ou seja, para fazer ciência histórica deve-se contextualizar a fonte *através* de suas qualidades imanentes, *através* da observação da lógica interna de seus componentes. O gosto compõe o nível de percepção estética e enquanto tal só entra na análise histórica como mais um elemento entre os que compõe uma fonte e cabe ao historiador compreender, criteriosamente, sua importância para a

[3] OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven: proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p 11. Grifos nossos.
[4] *Ibidem*, p. 10.
[5] Discute-se o gosto em ADORNO. Theodor W. Anotaciones sobre la vida musical alemana. In: **Impromptus**. Barcelona: Ed. Laia, 1985, p. 13 a 36; BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Veja Universidade, 1993; HAUSER, Arnold. **Introduccion a la historia del arte**. Madrid: Guadarrama, 1961.

história. Não somente o gosto enquanto componente da fonte, mas também a importância histórica do gosto do historiador deve ser criteriosamente questionada.

As sensações e sentimentos também são reais e podem estar intimamente ligados com a música. Os sentimentos nascem exclusivamente da interação do homem com o mundo, predominando neles as necessidades e as peculiaridades do sujeito receptor, determinando em grande medida a atmosfera que rodeia a personalidade. Daí serem as sensações do domínio da linguagem privada, única para cada indivíduo, podendo variar em decorrência do instante, da cultura. Aqui, no entanto, nos aparecem dois problemas: o primeiro é ser a música mímesis da interioridade humana, das impressões anímicas, reprodução dos sentimentos; o segundo é serem os sentimentos o interlocutor exclusivo da música. Tanto um como o outro não pretendem resolver a inefabilidade das sensações, o que por si apontaria para uma compreensão musical por ela mesma. Além disso, corroboraria para essa compreensão entender que as paixões ou os ódios só se validariam esteticamente se "apoiadas, suportadas por uma trama de relações sintáticas de alto coeficiente de informações! Se fosse própria da música, enquanto linguagem, uma semântica passional, a comunicação seria uma impossibilidade: tanto devido às variáveis (até antagônicas) de significados propostos pelos receptores, quanto pela inenarrabilidade da paixão em si mesma".[6] Não é inerente à música, portanto, uma análise em nível sentimental, das impressões anímicas causadoras da e geradas pela música, já que a essencial invenção pertinente a uma linguagem poética como a música não está na incomunicabilidade, nem reservada ao irracional, nem é semelhante a uma linguagem verbal, mas está de fato numa significação que provém do próprio conhecimento do código musical, que exige uma audição perceptiva de todos os elementos da música (altura, intensidade, timbre e duração); "uma semântica que se equivale à sintaxe", por ser o *sentido* da música o mesmo que sua organização interna. Portanto, quando uma música é percebida de maneira sintática isto é em si percepção da semântica.

Para Willy Corrêa de Oliveira, o "máximo que ocorre para o Homem que se relaciona com a música a nível verdadeiramente lingüístico é que: '*Chaque époque s'interroge d'une manière différente sur lês époques musicales du passé*' (Leibowitz). Musicalmente, o signo não sofre alterações de significado em sua semântica original. Produz – quando reouvido por uma consciência musical criativa – a urdidura de signos novos".[7] (Estamos tentando deixar evidente que este nível de re-semantização do signo musical, quando incide sobre a música, se refere a um uso arbitrário do significado imanente de uma obra – que continua o mesmo, mas *promovendo* outros signos; prática esta normalmente presente em uma recepção coletiva da

[6] OLIVEIRA, W. C. de. *op. cit*., p. 10 e 11.
[7] *Idibem*, p. 11.

música.) Essa semiótica da música revela, para a análise histórica de uma fonte musical, como tal obra se constitui e se comunica, e esclarece, essencialmente, *de que maneira* outras esferas da sociedade, que superficialmente nada teriam que dialogar com uma obra musical, se vinculam, interagem e se condicionam com ela.[8]

Neste sentido, entenderíamos a música, enquanto possuidora de uma particular qualidade estética, não a partir da referência de que ela aponta para fora, substituindo algo que lhe é exterior, mas de maneira sintática, permanecendo nos limites do entrelaçamento de seus elementos como o mais relevante nível da linguagem propriamente musical, ou seja, entendo que tudo está se relacionando num campo de organização interna dos signos, num *campo sintático*; e dialético, onde a estrutura é a relação direta e inequívoca dos elementos componentes de um todo, um intercâmbio de informações, com direcionalidade. Dito isto, a arte da música – a música "em si" –, por sua natureza característica (limitada à "combinatória dos parâmetros do som") não revela, *enquanto linguagem poética*, um nível paradigmático (ou a "inteligência consciente" do Mário, ou a "objetividade determinada" de Lukács), e não estará jamais em condições de definir e dizer uma ideologia política, como qualquer "eu te amo" ou "está chovendo"; não podendo, portanto, *assumir "em si"* – exatamente quando o único significado verdadeiramente musical é sua própria estrutura: a funcionalidade das relações recíproca propostas – qualquer decodificação conotativa (individual ou coletiva, que são as tentativas de reduções e nivelamentos de uma linguagem poética à linguagem verbal). Contudo, a "consciência criadora – autenticamente humana – não se compraz com o dotar de sentidos ilusórios o significado imanente de uma obra; relaciona este significado – dialeticamente – transformando-o faticamente: uma mudança de qualidade (outro signo criado) a gerar contradições que possibilitem novas metamorfoses".[9] A música pode adquirir, então, uma expressão imediatamente compreensível duma ideologia qualquer e da sua aplicação social (que é a percepção pragmática do signo musical). Expressão duma ideologia, dum ideal, e da sociedade que os representa, a obra musical torna-se, *para além da sua essencialidade inventiva*, símbolo e ícone. Ou seja, quando vivida, atuante, histórica, contextualizada, a música adquire características convencionadas, o que lhe imprime significação (sintática e pragmática) ao mesmo tempo que favorece enorme potência dinâmica de sugestionar e evocar. Compreender a música sintaticamente é diferente de senti-la e apreendê-la no nível pragmático, pois há de haver diferença entre escutar (estar consciente do que está ouvindo) e ouvir (perceber pela audição). Contudo, as duas audições coexistem – e a

[8] ADORNO, T. *op. cit.*; LUKACS, Georg. **Estética**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966; OLIVEIRA, W. C. de. *op. cit*.
[9] OLIVEIRA, W. C. de. *op. cit*., p. 36; ANDRADE, Mário de. Introdução à Chostacovich. In: COLI, Jorge. **Musica final**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

primeira só pode ser deslocada da segunda, quando esta não se presta mais àquela.[10] Daí que a música tem também em sua natureza, quando viva e atuante, a qualidade de gerar outras categorias de signos passíveis de decodificação por associação; ainda que os novos signos não sejam o significado imanente da obra, é destes que florescem os outros.[11]

Pela organização exclusiva da música no tempo e no espaço e as relações internas no diálogo com a música erudita do passado e do presente, analisar obras musicais nacionalistas pelo que elas significam socialmente é extrapolar a análise da música como linguagem poética. Estamos aqui, por conseguinte, estabelecendo os parâmetros para elaborar uma história social da música. A dificuldade aparece quando o nacionalismo, que seria, a priori, um qualificador extra-musical, interfere na estrutura interna da música. O nacionalismo na música erudita, como *ethos* de uma aproximação da música popular (veremos mais sobre isto a seguir), não comporia o quadro de "funcionalidade das relações recíproca propostas" *na própria obra*. Ele permaneceria como elemento relevante fora daquela obra musical. Por isso que sua observação nas obras só é possível por um viés sociológico e histórico. Sintomático é que a existência do nacionalismo musical só traz à tona, de maneira explícita, a relação que qualquer música tem com as outras esferas sociais. Entretanto, o que nos interessa não é, necessariamente, o uso de uma conotação coletivamente aceita ou como tal obra pode ser interpretada, mas a especificidade histórica do que se chama de nacionalismo na música erudita brasileira, e isto quer dizer, justamente, que só através da percepção dos elementos imanentes das obras musicais inseridas dentro de seus contextos específicos é que conseguimos identificar e ter a real dimensão da qualidade nacionalista nas fontes escolhidas. Por isso que, ao querermos entender a existência da produção de música nacionalista na história do Brasil, só podemos apurá-la se nos adentrarmos na música em si e considerarmos, ao mesmo tempo, sua relação com o meio em que foi gerada. Desta maneira fica justificada, também musicalmente, a existência da história social, política e econômica neste trabalho sobre o nacionalismo musical.

A funcionalidade moral, o valor ético, o *ethos*, o pragmatismo na música não se apresenta como dissociada da criação autenticamente estética, pois, como ficou dito, no

[10] O problema da decadência da arte no período do capitalismo, que promove a necessária separação analítica da qualidade estética e do interesse político numa mesma obra, só pode ser considerado numa perspectiva engajada e revolucionária.

[11] J. J. Rousseau disse que a ária suíça r*anz-des-vaches* era uma melodia instrumental tão querida de uma nação "porque ela fazia derreter-se em lágrimas, desertar ou morrer aqueles que a ouviam por excitar neles o ardente desejo de rever seu país", e isso tendo sua razão não nas características da própria melodia ("*dans leur action physique*"), já que "esses efeitos, que não ocorrem com estrangeiros, vêm apenas do hábito, das lembranças, de mil circunstâncias, que retraçadas por essa ária naqueles que a escutam, lembra-lhes seu país, seus antigos prazeres, sua juventude e todos seus modos de vida". Daí que essa "musique *alors n'agit point précisément comme musique, mais comme signe mémoratif*". ROUSSEAU, J. J. Dictionnaire de musique. In: **Oeuvres complètes**. Paris: Chez P. Dupont, Libraire-Èditeur, 1824, tomo XII, p. 468-9. Ver também em BUCH, Esteban. **Música e política**. Bauru: EDUSC, 2001, p. 40.

momento em que a música é ouvida ela só pode ser apreendida por meio de uma forma convencionada, o que lhe possibilita tanto uma apreciação pertinente a uma linguagem singularmente poética (a mensagem estritamente estética) quanto, e sempre, uma decodificação individual ou coletiva que a própria música sugere a cada um; o sistema de referência, dada a inteligibilidade do som musical, é ao mesmo tempo convenção preliminar e resultado social. E isto só pode ser apreendido por uma profunda análise histórica econômico-social.

(O sentido daqui em diante do que chamaremos de *ethos*, pragmatismo, intenção ou valor, não será mais de seu aspecto geral e abstrato do código musical, mas de uma específica conceituação de cada momento e terá, portanto, que ser entendido na sua elaboração potencialmente simbólica ou icônica de cada autor e sua determinação histórica.)

Luiz G. D. Goldberg é claríssimo ao citar Dahlhaus: "... se um compositor tenciona que uma obra musical possua caráter nacional e a audiência acredita que a obra possui esse caráter, este é um fato estético que deve ser aceito, mesmo que uma análise estilística falhe na produção de quaisquer evidências".[12] Para tanto, Goldberg concebe a música como constituída de "entonações" – que seriam a "característica comportamental do povo brasileiro, isto é, a tristeza, a indolência, a alma melancólica, e a amorosa languidez" – podendo tornar-se música com caráter nacional, o que não necessitaria evidenciar *citações* populares. Porém, se esta precisa teoria não ignora a relação entre "ideologia e estética", ela se torna incapaz de compreender a real magnitude da própria obra, ou seja, não consegue se servir da música enquanto objeto de pesquisa histórica que oferece nela mesma e nas exigências informativas que dela provém um conhecimento específico. Essa análise que privilegia a percepção do público[13] não é uma análise que recai sobre a música. Impossibilitada, nesta compreensão enviesada, de ser um fenômeno histórico a música assume somente uma característica estética. Se assim fosse, pobres das músicas que não tiveram sua audição registrada e comentada, estas nunca poderiam ter "caráter nacional"; do mesmo modo que qualquer "análise mais apurada" não se sustentaria perante outra "análise mais apurada", já que a audição é que credita o caráter nacional. Portanto, para uma análise científica e histórica, só nos restaria um entendimento daquilo que a própria música tem "em si" como componentes imanentes, para deles compreender outras determinações sociais; e neste sentido os "elementos normatizados" por Mário de Andrade nos ajudam não a seguir à risca suas críticas

[12] GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. As *Valsas Humorísticas* de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica. ***Per Musi***, Belo Horizonte, v. 3, n. 3, p. 78-102, jan./jun. 2001, p. 83. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/03/num03_cap_07.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2009.

[13] É neste exato sentido que Contier trabalha: "o público como produtor da música no momento da sua execução". CONTIER, Arnaldo Daraya. Chico Bororó Mignone. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2., 21-25 jan. 1998. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

– o que seria adotar claramente uma posição militante perante a vida – mas esclarecer os elementos que constituem a música e as possibilidades que o caráter nacional tem de permeá-los.

Segundo Mário de Andrade, foi com o desenvolvimento do individualismo cristão e a fixação das sociedades de princípio democrático que o *ethos* ("a noção de *ethos* está livre da determinação interessada da propaganda política", mas parte da idéia da arte "adquirir concepção educativa e dirigente") se dispersou e se perdeu inteiramente na música erudita:

> [No capitalismo,] o domínio duma classe não se auxiliava mais de nenhum consentimento místico das classes dominadas, e de uma interrelação entre dominantes e dominados a serviço do Deus-Rei ou do Estado-Rei, mas de uma imposição de domínio não-consentido, porém pôsto à prova, objetiva e ativamente pela desrelação entre as classes, pelo distanciamento o mais acabrunhador possível dos dominados. Tudo quanto pudesse impor e provar a estes o fantasma da sua subalternidade, era utilíssimo. D'aí uma arte anti-ética, purista, refinadíssima, e a que a aeridade e incerteza do Impressionismo, ou a misteriosa incompreensibilidade técnica (prá me referir só à música) do modernismo, desfibrava, sensualizava, e sobretudo afastava depreciativamente, impedindo qualquer fixação ética do povo (...). Qualquer pressuposto de *ethos*, e sua consequente sugestividade, seria delapidadora do capitalismo.[14]

O valor da música teria ficado, portanto, a cargo do mercado e de suas questões de oferta e procura, tendo a potencialidade ética da música se dispersado já que não era mais requisitada, sobrando a especificidade técnico-estilística na cultuada homenagem daqueles poucos que se empenhavam em entendê-la (sabemos que a pretensão de desenvolver tal especificidade autonomamente coube a Schoenberg).[15]

> Assim o nível pragmático, em música, se mostra como uma tradição (oriunda dos equívocos) da família proprietária. Equívoco quase sempre estribado sobre suas individualíssimas paixões. Ou ainda sobre 'programas' extrínsecos que **facilitam** a fruição da obra de arte. Ou ainda sobre o

[14] ANDRADE, M. de. Introdução à Chostacovich. In: COLI, J. **Música final**, p. 405-406.

[15] Está idéia é exemplificada amplamente por Hauser: "A arte moderna é, porém, antiimpressionista ainda num outro aspecto: é fundamentalmente uma arte 'feia', renunciando à eufonia, às formas, tons e cores fascinantes do impressionismo. Destrói os valores pictóricos da pintura, as imagens cuidadosa e sistematicamente executadas na poesia, a melodia e a tonalidade na música. Subentende uma fuga ansiosa a tudo o que é deleitoso e agradável, a tudo o que é puramente decorativo e cativante. Debussy já opõe a frieza de tom e uma estrutura harmônica pura à sentimentalidade do romantismo alemão, e esse anti-romantismo é intensificado em Stravinski, Schoenberg e Hindemith, convertendo-o num anti-*expressivo* que repudia toda a conexão com a música do sensível século XIX. A intenção é escrever, pintar, e compor com base no intelecto, não nas emoções; enfatiza-se, por vezes, a pureza da estrutura, outras vezes o êxtase de uma visão metafísica (...). Daí a luta contra todo o sentimentos voluptosos e hedonistas, daí a melancolia, a depressão e o tormento nas obras de Picasso, Kafka e Joyce. A aversão ao sensualismo da arte mais antiga, o desejo de destruir-lhes as ilusões, chega ao ponto de os artistas se recusarem agora a usar os mesmos meios de expressão e preferirem, como Rimbaud, criar linguagem artificial própria. Schoenberg inventa o sistema dodecafônico, e diz-se corretamente de Picasso que pinta cada uma de suas telas como se estivesse sempre tentando descobrir a arte de pintar." HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 961-962.

> rentável negócio dos 'jubileus centenários'. Ou ainda: fruto da produção para as massas (**sic**), de veículos para propagandas políticas, música de fundo (e culta) para a mantença do **status quo**. Ao nível pragmático, o fruir do fluir dos acontecimentos musicais nada revela da linguagem musical. O nível pragmático é excelente campo de trabalho para a instituição de uma semiótica sociológica: de como a realidade de um sistema econômico se reflete nas relações do homem com a arte. O homem obnubilado pelo 'gosto', pela semântica, programado pelos plutocratas das indústrias culturais. E não me venham dizer que é dessas – quase sempre safadíssimas – semânticas que o músico deva se nutrir para comunicar-se.[16]

Isto, na verdade, serve para mostrar que a "questão do nacionalismo deve ser vista em termos, isto é, nos termos de sua própria limitação enquanto projeto modernizador. O nacionalismo brasileiro nunca passou de um esforço de modernização (...). Inclusive – ou por isso – também sob o ponto de vista musical".[17] A seguir discutiremos a limitação da interpretação modernizadora em Nepomuceno e em Mignone.

O projeto nacionalista, que não é uma invenção da nação Brasil, teve seu momento em que pôde ajudar na formação da engrenagem do capitalismo brasileiro, então em desenvolvimento (a estruturação da economia nacional nos profundos moldes capitalistas); mas quando este se desenvolveu, até um ponto e de maneira especificamente brasileira, aquele não poderia se tornar senão um projeto de acautelamento. Arnold Hauser, em seu livro *Sociología del arte*, nos ajuda a compreender este fenômeno na perspectiva européia:

> A excessiva estimação romântica do atemporal e permanente, do inalterável e fatal, é o contrapeso da racionalização repentina, da desvalorização e abandono demasiado rápido das tradições, que precisamente então se iniciava. Como já se disse, o nacionalismo é um narcisismo coletivo. O termo é tanto mais adequado quanto expressa a idéia de que nação não só inclui a união mas também o isolamento. O gênio próprio livre, independente, irresistível, se converte, para o romântico, em refúgio ante os perigos da liberdade mal entendida e mal utilizada, na qual se vê uma subordinação incondicional, a subordinação a impulsos irracionais, em vez de um princípio racional flexível e adequado. Instinto e intuição, sentimento e paixão, fantasia e exaltação, são ídolos para ele – e não *ainda que* – mas precisamente *porque* se impõem de um modo tão irresistível e não se deixam dominar. Por isso, a história que "faz o homem" tampouco já é "sua" história, pois para ele deveria ser seu dono e não seu escravo, senão o destino domina-o e terá de aceitá-lo com humildade. [18]

---

[16] OLIVEIRA, W. C. de. *op. cit.*, p. 11 e 12.

[17] SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira – Música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 54.

[18] "La excesiva estimanción romántica de lo atemporal y permanente, de lo inalterable y fatal, es el contrapeso de la racionalización repentina, de la desvalorización y abandono demasiado rápido de las tradiciones, que precisamente se iniciaba entonces. Como ya se dijo, el nacionalismo es un narcisismo colectivo. El término es tanto más adequado cuanto que expresa que la idea de nación ni sólo incluye la unión sino también el aislamiento. El genio propio libre, independiente, irresistible, se convierte para el romántico en refugio ante los peligros de la libertad mal entendida y mal utilizada, en la que se ve el origen de una subordinación

Na Europa do início do século XIX as expressões musicais eruditas foram constituídas a partir do embate entre o aristocratismo e a poderosa burguesia, e entre a triunfante burguesia e o proletariado. Estes artistas, que até então eram contratados pela corte, traziam do seu mundo – fosse o seu ser profundo ou a particularidade de sua vida cotidiana – para os grandes centros culturais, sua inspiração, distinta da música barroca da elite pura, muito restrita, religiosa e agora decadente.[19] A re-introdução da base popular na música erudita acontece num contexto de entretenimento urbano, onde não só o popular da região de origem do compositor é alterado e incorporado à tradição erudita, como também a dinâmica citadina força o diálogo entre aquela música dos concertos e a música popular urbana. Neste ambiente, a música assumia novas exigências e tinha que acompanhar o surgimento de novos públicos, com novos gostos. Uma melodia simples e fácil de cantar por "esses burgueses que começavam a se sensibilizar com a idéia, ela própria erudita, da melodia 'popular'".[20] O formalismo da música clássica, perfeitamente funcional para estimular e cativar esse novo público, o movimento clássico pelo qual a burguesia foi atraída para os concertos e considerou esse hábito como sua própria vida musical, logo se fez esterilizante e culturalmente elitista para empresários e amadores, artistas contratados e os boêmios excluídos.

> Iso ocorre em uma época em que a *Flauta Mágica* de Mozart representa a síntese de uma arte ao mesmo tempo culta e acessível, e em que Franz Joseph Haydn – que desde os anos 1780 escrevia *lieder* sobre poemas de caráter popular como *Gegenliede*, de Gottfried August Bürger – engaja-se resolutamente no 'estilo popular sem abandonar nenhuma das pretensões da arte erudita' que caracteriza suas últimas grandes obras.[21]

---

incondicional, la subordinación a impulsos irracionales, en vez de un princípio racional flexibile y adecuable. Instinto e intuición, sentimiento y pasión, fantasia y exaltación, son ídolos para él, y no aunque, sino precisamente porque se le imponen de un modo tan irresistible y no se dejan domeñar. Por eso, la historia que "hace el hombre" tampoco es ya "su" historia, pues para ello debiera ser su dueño y no su esclavo, sino el destino que lo domina y que ha de aceptar con humildad". HAUSER, A. **Sociología del arte**. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 223.

[19] Ilustrativo desta distinção é a análise d'O Diabo da peça de Bernard Shaw, *Homem e Super-Homem*: "Minha senhora, as parábolas não devem ser tomadas ao pé da letra. O abismo é a diferença mais intransponível que se pode imaginar? Pense no que viu na Terra. Não há abismo material entre a sala de aula do filósofo e a arena de touros; mas, nem por isso, os toureiros vão às aulas. Já esteve no país onde eu conto com o maior número de seguidores, a Inglaterra? Eles tem lá grandes corridas de cavalo e, também, salas de concertos, onde tocam as composições clássicas do amigo de Sua Excelência, Mozart. Os que freqüentam as corridas de cavalos podem afastar-se delas, indo aos concertos clássicos, se preferirem. Não há lei contra; pois os ingleses nunca serão escravos: têm a liberdade de fazer tudo o que o governo e a opinião pública lhes permitem. E o concerto clássico é considerado um lugar mais elevado, mais culto, poético, intelectual e nobilitante do que o prado de corridas. Mas acaso os amadores de corridas desertam o seu esporte e afluem para a sala de concertos? Absolutamente. Sofreriam ali todos os tédios que o Comandante sofreu no céu. Há o grande abismo da parábola entre os dois lugares. Um mero abismo metafísico eles podem transpor; ou, pelo menos, eu posso lançar-lhes a ponte (a Terra está cheia de Pontes do Diabo); mas o abismo do desgosto é instransponível e eterno. E é o único abismo que separa os meus amigos aqui daqueles a quem se chama, individualmente, os abençoados".

[20] BUCH, E. *op. cit.*, p. 66.

[21] *Ibidem*, p. 67.

Após o triunfo sobre a aristocracia e seus empecilhos feudais a burguesia se acomoda e sua arte converte-se numa busca em vivenciar e reproduzir uma existência que lhe escapa continuamente, como esse presente imediato que se perde para sempre.[22] Na música, ao mesmo tempo em que um público financiava as Sociedades de Concerto, onde eram ouvidas músicas cultualmente eruditas (as chamadas "músicas sérias"), de apreciação profundamente estética, a "música ligeira", agradável, superficialmente humorística e muitas vezes virtuosística alcançava um círculo muito maior; e ambos os grupos não mais reconheciam na concepção formal clássica uma boa referência comunicativa, e buscavam ou na história de suas próprias vidas um estilo individualmente diferenciado, intrinsecamente difícil, baseado na sublimação de pensamentos e sentimentos, ou buscavam atender as grandes massas que pediam uma música mais leve, cativante e menos complicada. A canção é adotada como um gênero que podia expressar os dramas individuais através da língua falada; melodias rurais, ritmos festivos, timbres exóticos foram recapitulados a serviço de uma nova expressão musical, onde a forma sonata se desintegrava e era substituída por gêneros líricos e descritivos, numa retomada da composição cumulativa, de justaposições. Esta profusão de sentimentos e peculiaridades não foi um movimento de exacerbação xenófoba, mas uma faca de "deformação": ao mesmo tempo em que Chopin, Liszt, Schubert, Balakirev se apoiavam em expressões modais e caracteristicamente regionais para "reforçar" as maneiras "de sentir e de agir populares" e também serviam-se deste interesse para poderem exprimir seus sentimentos mais profundos e atingir o pathos mais grandioso, cultuando todo tipo de exótico, de grandezas, de dores e do mesmo modo que deformavam a música do povo, expandiam as limitações da unidade formal de idéias sistematicamente desenvolvidas. O próprio Chopin não utilizava sua música como instrumento de exaltação polonesa, e nem os franceses a escutavam assim, mas ambos entendiam a modalidade tipicamente polonesa deformada pela música de Chopin mais como uma novidade espontânea do que como um ato político premeditado.[23] A música quisera

> (...) ser descritiva como a pintura (Tonmalerei), e adquirir valores da linguagem poética... Deu-se a confusão das linguagens. E numa forma de vida e de política aparentemente internacionalista, o efeito mais virulento foi a exacerbação, a bem dizer, verdadeiramente a criação do "nacionalismo musical" (...). O Romantismo era por princípio popularesco, refletindo novas condições teóricas da sociedade. Ele queria se aproximar republicanamente do povo (...); o que interessa a esses românticos, na poesia e na música popular, é justamente o seu valor evocativo, sugestivo, "poético"

[22] HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**, p. 719.
[23] ANDRADE, M. de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

> (...) Por certo Weber e Schubert, quando se acomodavam pela primeira vez às medidas e constâncias nacionais da tradição liederesca germânica, estavam honestamente bem longe de imaginar que profecia davam da babel nacionalista do século. O músico do mundo, do século dezoito, desaparecera completamente; e no século republicano, cada músico é de sua pátria, quer ser de sua pátria, voltando com freqüência às fontes da canção e das danças populares.[24]

Este é o nacionalismo musical da França (Berlioz, César Frank), Alemanha (Weber, Brahms) e Itália (Verdi). O nacionalismo ali se desenvolveu de forma autóctone, original, natural (o que dá para ser natural numa cultura), ou melhor, as soluções que os compositores nesta época tiveram que descobrir foram diretamente *encontrados na própria realidade nacional*, numa exigência de gostos novos, os quais são, em seus aspectos essenciais, sociologicamente condicionados. Ali fizeram escolas nacionais e tradições musicais. Já na Rússia, Hungria, Tchecoslováquia, Dinamarca, Noruega, Finlândia, Espanha, nestes países periféricos do centro do capitalismo, o processo de nacionalismo apareceu exatamente como superação das escolas que dominavam a formação musical de todos os compositores eruditos. Para Tomás Marco, em *Historia general de la música*, tratava-se de afirmar uma personalidade musical frente à música "franco-italogermânica" pelos países que não possuiam uma tradição sonora muito forte.[25] Os tchecos – Smetana, Dvorák – se não tiveram uma formação clássica, foram formados em Viena; Glinka estudou na Itália e o peso do Grupo dos Cinco cai sobre a ópera, gênero italiano por tradição; dos países escandinavos saíam os aspirantes para Leipzig e retornavam verdadeiros musicistas. Renovando, principalmente, a ópera e concedendo à música um novo caráter através da utilização de melodias folclóricas, um novo colorido pelo enriquecimento temático e algum novo interesse rítmico, os compositores, a respeito da forma, seguiram obedecendo ao esquema tradicional no qual se vertia os novos materiais.

Mais tarde, sob *outras intenções*, aparece nestes mesmos países circundantes *outra relação com a música*. A burguesia nacional, mais poderosa, consolidada pelo tempo, já é conservadora de seus privilégios. O sentimento de periferia e exclusão que os países menos capitalisticamente atualizados passaram a se importar traz consigo aquela onda de valorização e preservação nacional e aquela crítica mordaz que a *intelligentzia* aplica ao grupo mais beneficiado e por isso desnacionalizador. É um outro nacionalismo que consegue, por suas qualidades nacionais históricas, se opor ao comando central do capital na sua exploração do trabalho. Por nacionalismo não entendem uma exaltação ou privilégio em detrimento de outra nação, mas uma luta contra as implicações imperialistas. Por isso, muitas vezes, extrapolam as limitações geográficas para se valerem do folclore como símbolo de força e resistência.

[24] *Idem*, Romantismo Musical. In: _____, **O baile das 4 artes.** São Paulo: Martins Editora, 1975, p. 54-56.
[25] MARCO, Tomás. **Historia general de la música**. Madri: Ediciones Istmos, 1985, 34-35.

Partem também dos dados populares autóctones, mas se aprofundam e extraem deles não somente consequências melódicas e temáticas, mas toda uma nova estruturação da linguagem musical. Isto se dá "pelo fato de que muitos destes autores são radicalmente anti-românticos e se enfrentam contra o passado",[26] englobando nele tanto Wagner, o impressionismo, quanto os primeiros nacionalistas. Vale comentar essa particularidade do nacionalismo destes países no século XX por sua ocorrência no mesmo período de outras exclamações patrióticas no resto do mundo que não adquiririam, ou às vezes nem poderiam adquirir, tais características. Janácek, Kodály, Enescu, de Falla, Bártok, Turina, Sibelius, se pudéssemos englobá-los no mesmo conceito de nacionalistas, seriam completamente diferentes, tanto pela pretensão teórica quanto pelo resultado musical, dos nacionalistas latino-americanos.[27]

No Brasil, aquele "abandono demasiado rápido das tradições" e as devidas conseqüências que Hauser pontuou se revelaram mais tardiamente em relação a muitos países do mundo.[28] Isso seria difícil, mas poderia nem ter se revelado; e do mesmo modo não indicaria um caminho sem curvas nem retornos. O contrapeso artístico nacionalista, que não é necessariamente oposto, mas complementar à sua própria negação, teve as condições de se efetivar no momento em que uma burguesia, empreendedora, impotente perante o interesse estrangeiro, interessada em calcar seus privilégios, enfim, a burguesia brasileira tornou-se forte e trouxe consigo aquela "racionalização repentina". Neste embalo, uma música erudita com forte cunho inspirador nas expressões tipicamente brasileiras se tornou bem vista, bem quista, e de alguma forma representou os anseios da classe em êxtase.

A escuta diferenciada que percebemos nas obras eruditas nacionalistas em contraste com a música de concerto não interessada nesta posição nos remete a uma percepção que sabe diferenciar, mas com dificuldade consegue explicar. Já para uma primeira ou segunda escuta o envolvimento que temos para com a música nacionalista revela a imediata missão cumprida desta expressão (seria aquilo que Mário de Andrade chama de "funcionalidade moral"). No entanto, esta sensação de reconhecimento, de cumplicidade, de envolvimento que surge a

[26] "(...) por el hecho de que muchos de estos autores son radicalmente antirrománticos y se enfrentam contra el pasado englobando en él por igual a Wagner, al impresionismo y a la primera ola nacionalista". *Ibidem*, p. 35.
[27] "Béla Bartók é um Caso Histórico. Singularíssimo. Musicalmente era um apátrida, embora se fale dele com de um Nacionalista (...) Para Béla Bártok o folclore foi mais que tudo um imperativo ético: dever diante dos estados das coisas, das urgências de um mundo em crise, do capitalismo reinante (...). Ele fez uso de músicas folclóricas como materiais musicias, sem que se evidencie parentesco com os modos de usar dos escolares das Escolas Nacionalistas. (...) E sua consciência moral impelia-o a abraçar a causa de qualquer nação ameaçada pelo imperialismo (...)". OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Com Villa-Lobos**. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 87-89.
[28] O homem de negócios no Império "não representa senão figura de segundo plano, malvista aliás e de pequena consideração. A República levá-lo-á para uma posição central e culminante. A transformação terá sido tão brusca e completa que veremos as próprias classes e os mesmo indivíduos mais representativos da monarquia, dantes ocupados unicamente com política e funções similares, e no máximo com uma longínqua e sobranceira direção de suas propriedade rurais, mudados subitamente em ativos especuladores e negocistas. Ninguém escapará aos novos imperativos da época". PRADO JR., Caio. **História Econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1974, p. 208.

partir desta cenestesia, pouco cumpre seu papel como componente científico. Para tanto, compreendidos os parâmetros do som e a particularidade da linguagem musical, já é possível indicar no que constitui – musicalmente falando – a música nacionalista, e assim completando as exigências de uma análise histórica. Este trabalho de qualificar a especificidade de uma música erudita com preocupações nacionalistas, assim como outros temas, foi elaborado por Mário de Andrade, em 1928, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Portanto, focalizando o assunto entre inúmeros tratados no ensaio, e nos apoiando em outros escritos de Mário, indicamos aqui um critério de compreensão musical do nacionalismo brasileiro.

Ora, para ser nacionalista, nos termos que apresentamos, a música erudita deve empregar *expressões* do popular. Daí que nos vários parâmetros da música de concerto o elemento popular tem espaço para influenciar e ser desenvolvido. Ritmo, melodia, harmonia, instrumentação e forma musical tornam-se ramos onde o nacionalismo poderia aflorar (espero ter deixado clara a diferença entre música nacional, feita no Brasil, e música nacionalista). Do *ritmo*, Mário de Andrade alerta como elemento de expressão musical do brasileiro a síncopa ("principalmente a síncopa de colcheia no primeiro tempo do dois-por-quatro"[29]) e os ritmos dos cantos ameríndios e africanos com a liberdade prosódica da estrofe cantada. O que nacionaliza a *melodia*, para Mário, é o emprego de melodias populares, como as linhas melódicas torturadíssimas das modinhas, cantigas, praceanas, lundús, cantos caboclos, as progressões melódicas de arabescos estereotipados e sons rebatidos e organizações em terças, determinados ritmos que a movem, o emprego da sétima abaixada, sem significação modulatória harmônica e a segunda aumentada da música norte-africana. Da *harmonia*, teria a polifonia como processo de simultaneidade sonora como forte caráter brasileiro – os contracantos e variações temáticas superpostas; ainda que na harmonização do populário persista o tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal e não se crie um sistema novo que ultrapasse as leis acústicas gerais e as normas de harmonização da escala temperada, apoiado na ambiência harmônica da música popular, a música erudita pode se caracterizar e extravagar o tonalismo europeu. A *instrumentação* se qualificaria pelo caráter da sonoridade, de timbre, tendo o brasileiro uma variação timbrística anasalada, abrindo para o sinfonista a possibilidade de não somente implementar o instrumento do meio popular no erudito, mas transpor também as técnicas de execução popular. E por fim a *forma*, onde também é possível explorar as influências popularescas, não somente em certas formas convencionais (sinfonias, alegro-de-sonata, sonatas, tocatas) mas utilizando a estrutura que exprime os elementos brasileiros (peça curta em dois movimentos sem repetição no primeiro, circulação contínua de

[29] ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. **Latin American Music Review**. University of Texas Press, vol. 20, nº 2, 1999, p. 219.

temas, melodias infinitas –dos desafios do coco –, variação, samba, maxixe, coco, chimarrita, catira, cururú, faxineiras, candomblé, chiba, baiano, recortada, mazurca, valsa, schotis, polca, bendenguês, tucuzís, serranas, ponteio, moda, modinha).

Assim, me sirvo da tradição analítica proposta por Mário de Andrade, articulada e esquematizada no *Ensaio sobre a música brasileira* (e em outros textos), que define nas propriedades da matéria musical os caracteres nacionais brasileiros. Estas ações, a de propor este reconhecimento e a de aceitar esta concepção, pressupõem aquele nível de interpretação em que o *ethos*, a força de intenção externa da própria linguagem, é priorizado na condição de obliterar a relação *verdadeiramente semântica* da música; pretendemos, como já dissemos, entender "o que a música contém da sociedade".[30] O que me faz atribuir uma percepção mais ampla da peça é a questão que surge do entendimento *duplamente* contextualizado da própria intenção nacionalista *das* músicas, ou seja, de que maneira o nacionalismo é expresso na obra *e* no conjunto das obras do autor.

Neste sentido, uma breve história da música erudita no Brasil se fará necessária para situar as obras de Nepomuceno e Mignone no tempo e espaço de suas criações e para indicar, ao menos, em que tradição a música erudita se relacionava com a sociedade brasileira. Evitaremos paralelos agudos entre as esferas da realidade, mas ao mesmo tempo tentaremos trazer à tona os elementos mais determinantes para que possamos ter a dimensão daqueles ambientes e não cairmos em *historicismos*. Na busca pela brevidade desta história, não percorreremos a evolução da música brasileira no seu relacionamento progressivo com os patrocinadores ou auditórios, cantores e instrumentistas e com os meios que cada compositor tinha ao seu dispor[31] (isto será reservado para os dois compositores selecionados). É possível, por isso, que fique a impressão de uma certa dureza no trato da história (por exemplo, o "já que na economia a situação era essa, na música também devia ser"). No entanto, quando revelado e anunciado que esta breve apresentação, com conceitos e generalizações, não é a própria realidade, as diferentes mediações serão trazidas para indicar a ambiência temporal e serão apontadas como concomitantes e com possíveis significações, já que o pouco espaço não nos permite mais pormenores.

No trajeto da música brasileira pudemos observar padres e compositores do contexto colonial (principalmente Euzébio de Matos na Bahia, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita em Minas Gerais, André Gomes da Silva em São Paulo, Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro[32]), produzindo música religiosa e oficial e

[30] SQUEFF, Enio. **A música na Revolução Francesa**. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 22.
[31] RAYNOR, Henry. **História social da música**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
[32] A justificativa para inserir José Maurício como compositor colonial está, além de suas características composicionais, na sua posicão: "Era natural que José Maurício, com sua submissão de empregado da corte de

adaptando as suas composições às necessidades do cenário subserviente da América Portuguesa, onde a organização colonial se comportava estavelmente na conjuntura mundial, apresentando condições excepcionais de estabilidade estrutural, que a persistência por cerca de quatro séculos comprova a harmonia eleita.[33] Eram músicas de cunho divino, um sagrado europeu, de punho humano e ritualístico dos cursos jesuítas e dos coros das igrejas (nossas antigas escolas de música), da cerimônia cristã das capelas ou de culto à corte dos Braganças, extremamente católicos. Eram músicas que na maioria das vezes não passavam de adaptações do que os padres traziam de Portugal e aqui repetiam com uma ou outra modificação ou mesmo diretamente copiadas, sendo a base em alguns casos "o gregoriano, ensinado para o serviço religioso, donde se explica aquela influência que ele exerceu na nossa música popular",[34] e em outros casos seu desenvolvimento "a quatro coros". A possibilidade, para os compositores, de outro espaço para a criação da música erudita não religiosa era se enveredar pela operística italiana, tão bem aceita e querida nas esferas profanas portuguesas ou brasileiras. Igrejas e teatros brasileiros eram inacessíveis a outras experimentações musicais.[35]

No capítulo anterior tentou-se fazer uma história do país que revelasse as condições sociais nas quais surgiram as idéias nacionalistas. Esta permaneceu incompleta pela dificuldade de resolver questões que ultrapassariam a inteção desta dissertação. Agora nos aproximamos um pouco mais dos acontecimentos, das contradições cotidianas, para tentar revelar de maneira mais concreta os imperativos que precederam os dois compositores. Assim, generalizadamente, a história do primeiro Império "não é mais que o longo desfilar de choques entre o poder absoluto do Imperador e os nativistas".[36] A independência política não inclui, em si, como já assinalamos, qualquer transformação profunda nos costumes brasileiros, mas a vinda da corte lusitana para o Brasil anos antes teve maior significação: este evento proporcionou à cidade do Rio de Janeiro uma mudança de qualidade na sua funcionalidade cotidiana que marcou um novo modo de vida, transformação esta acompanhada por outras poucas cidades do Brasil e que influenciou significativamente a vida musical. Estava surgindo um *leve* desenvolvimento da cultura urbana, em que a classe

---

Dom João VI, fosse em tudo encarado como o exemplo do músico colonial, submetido à Coroa portuguesa." SQUEFF, E. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, E; WISNIK, J. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira – Música**, p. 25.

[33] Singer aponta que a condição de colônia possuía grande estabilidade: "Estruturas econômicas e sociais compõem sistemas, que apresentam especificidade, coerência e certa estabilidade (...), o que se entende por estado de subdesenvolvimento constitui, na verdade, um sistema". SINGER, Paul. Conjuntura e Desenvolvimento. **Revista de Administração**, v. 9, n. 30, 196, p. 141.

[34] ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Brigue, 1942, p. 291.

[35] HEITOR, Luiz. **150 Anos de Música no Brasil (1800- 1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956, p. 30-39; CARDOSO, Lino de Almeida. **O som e o soberano**: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006.

[36] PRADO JR., C. **Evolução Política do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1966, p. 51.

dominante (no caso, brasileira), mesmo com a constância de chorar ou sorrir para agradar os outros, se pretendia importante.[37] Foi nos salões (e depois nas Sociedades) que os mandatários brasileiros se reconheceram como classe:

> A esta gentinha de água-de-flor, o que representava admiravelmente bem era o modinhismo, água-de-flor também, dos Arvelos, dos Noronhas, quase que necessariamente banais e insuportáveis. Estes é que expressavam na sua sensaboria recatada e pouco franca, a modinha do salão burguês do império – esse tempo em que a canção amorosa brasileira, na distribuição do trabalho erótico entre os dois sexos da classe dominante, foi adstrita à mulher. Quando a modinha se desnivelar até o povo dos "serenos", mais bem recolocada socialmente e animalmente, ela será atribuída ao homem.[38]

Esse público urbano, centralizado em grande medida na capital do Império, reconfigurava os valores e gostos que predominavam no país. E ali nas cidades, brasileiros concentrados, articulados e bem colocados socialmente dividiam e disputavam espaço com aqueles que pretendiam sua subordinação. Essa gente com interesses contrários às ordens de Portugal ficou marginalizada dos mecanismos políticos atuantes até a abdicação de D. Pedro e não obtinha, até então, qualquer voto de confiança pelos que comandavam, de fato, o Brasil. Só assim podemos entender exatamente a afirmação de Mário:

> Musicalmente falando, o que Cândido Inácio da Silva representa na evolução da modinha brasileira, ainda é um eruditismo imposto e importado. Como arte, o nosso compositor é mais colonial que Primeiro Império; é mais o Brasil de D. João VI que o de Pedro I. Quero dizer: as modinhas dele ainda representam uma 'aristocracia', no caso o aristocratismo da arte erudita. As cinco obras dele que possuo (...) são 'difíceis' de cantar, tão difíceis até como a do padre José Maurício seu professor, e mais que as de Francisco Manuel da Silva, seu condiscípulo, este já adaptado, bem primeiro-império.[39]

A música, assim como os costumes, acompanhava a seu modo as mudanças pelas quais a nação passava. Nos "piqueniques da burguesia muito baixa e mesmo dúbia" configurava-se o nascimento de um Estado, território independente e próprio, que necessitava de alvarás de reconhecimento e legitimação (Londres, Paris, Roma, Florença, Berlim, Lisboa), em que a volta ao passado, o recorrer à história do país dependente, não fazia mais sentido. "O que importava não era a expressão nacional, mas a adaptação àquela aceita como tal nos países

[37] ANDRADE, Mário de. **Modinhas Imperiais**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1980, p. 6.
[38] *Idem*, Cândido Inácio da Silva e o lundu. **Latin American Music Review**, p. 218.
[39] *Ibidem*, p. 218. Francisco Manoel foi o autor do *Hino Nacional*.

desenvolvidos".[40] Essa aceitação polida e a utilização da história para fins práticos não é característica somente da nossa elite mais urbana, pois o que mais importância têm em épocas imperiais (senão em todas) é a mantença dos privilégios. O público que freqüentava o Teatro de São João e as casas de Ópera espalhadas por todo o Brasil, não procurava outras formas de satisfação senão aquelas mesmas de séculos atrás, com a música religiosa, comparadas incessantemente com Haendel, Glück, Mozart, e as profanas, comparadas com as obras aplaudidas na Europa italiana.[41] Isto acontece porque este movimento serviçal – natural e espontâneo – das classes abastadas impunha a contradição imediata de serem elas mesmas forças resistentes a novos serviços: a arte e o gosto palacianos tendem a ser naturalmente hesitantes.[42] Procedendo até o limite pacífico, por exemplo, os senadores e ministros do Império se opunham também à Inglaterra, mãe pátria amada, o máximo que podiam para nada alterar do essencial (ainda que alguns acreditassem na melhoria), mas acabaram cedendo à inevitável dureza inglesa. Foi o que aconteceu com a Lei Eusébio de Queirós (1850, Lei de Extinção do Tráfico Negreiro no Brasil) já pronta em 1849 e arrastada até não poder mais.[43] A Tarifa Alves Branco (1844), que estabeleceu taxas aduaneiras sobre quase 3 mil artigos estrangeiros, aumentando em até 60% o imposto de importação, ainda que possa nos dar uma impressão protecionista e preocupada com a nação, foi na verdade um ato de remedeio à situação desfalecente das finanças imperiais. Em 1860, a tarifa teve que ser reformulada, e vingou a Tarifa Silva Ferraz, estabelecendo novas taxas reduzidas para máquinas, ferramentas, ferragens e armas, ou seja, a modernização brasileira pela via estrangeira.[44]

Não há dúvida que o trajeto que o país seguiu não se deu em fases isoladas, tendo, portanto, elementos do que virá a ser tônico no futuro encolhidos e promissoramente reais no passado. Assim é que podemos ver e pressentir certos elementos, que vistos pela ótica *de* passado, se modificam e conduzem a engendramentos completamente diferentes daqueles que

[40] SQUEFF, E. *op*. *cit.*, p. 25-55.
[41] E a "ópera [para o Brasil] é um fato, e não as condições que a criaram na Europa". *Ibidem,* p. 27.
[42] "(...) pois é da própria essência de uma cultura palaciana que estabeleça limites à individualidadde explosiva e turbulenta dos homens e a dirija por caminhos bem trilhados". HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**, p. 211.
[43] "Com a abolição do tráfico de escravos encerra-se a fase de transição que se estende desde a transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808. Ela será o último toque desta série de reformas consideráveis que se sucedem desde aquele momento e que modificariam tão profundamente o país, tornando-o de colônia inteiramente submetida ao exclusivismo mercantil da metrópole portuguesa, em Estado soberano, aberto à livre concorrência internacional". PRADO JR. Caio. **História Econômica do Brasil**, p. 153.
[44] GRAHAN, Richard. **Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1973. É interessante notar a maneira que o conservadorismo do império (o conjunto das relações e a posição ideológica dominante) se articulava com as novidades: "Ele sempre constituiu uma fôrça conservadora, não raro reacionária, que só muito prudentemente acompanhava o surto de renovação que perpassava na vida brasileira. Quando cedia à pressão dos acontecimentos, era para firmar-se logo depois numa imobilidade intransigente. Já vimos isto (...) no caso da escravidão. O Império não se mostrará mais progressista com relação às demais reformas econômicas e sociais exigidas pela conjuntura do momento. E será esta quiçá a causa fundamental do seu desaparecimento". PRADO JR., C. *op. cit.*, p. 195-196.

inicialmente se propuseram. A organização do "Batalhão Sagrado" (1831) – a logo chamada Guarda Nacional – criada pelo então ministro da Justiça, Padre Feijó, composta por proprietários rurais e industriais, que no momento de sua criação defendeu a Regência Trina das agitações populares, sendo subordinada aos juízes de paz de cada localidade (eletivos em 1832), portanto com sintomático caráter descentralizador, se espalhou por todo o território e se tornou mais tarde um elemento centralizador do Estado – quando da ação conservadora dos primeiros gabinetes do Segundo Império a Guarda passou a ser subordinada ao poder central (principalmente com a reforma do Código de Processo em 1841).[45] Deste mesmo modo podemos ver que a modinha, vinda de fora, e acentuadamente "semi-eruditas" pelas dificuldades, se difundiu no seio popular, e o lundu deixou de ser manifestação peculiar da tradição africana e se incorporou nas conseqüências cadenciais da tonalidade harmônica, exclusiva dos europeus do cristianismo. Por mais distantes que estes exemplos pareçam ser, sua tônica de centralização e homogeneização das particularidades compõe o mesmo movimento daquela sociedade em expandir e aprofundar os valores liberais modernos.[46] Serão estas manifestações que, ao fundirem os elementos distintos mas complementares dos centros urbanos, sintetizando profundamente as diversas experiências culturais sob a orla da "igualdade social" (*ainda* germe e "anti-social") em que a vontade individual é pura aparência na ordem do predomínio do capital, portanto um confronto de indivíduos indiferentes, provocarão aquilo que não "é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco mas já não é negro mais. É nacional".[47]

Trata-se de um quadro complexo, mas é neste cenário que a nossa economia continuava sendo essencialmente de exportação, "(...) uma economia colonial, no sentido mais preciso, em oposição ao que denominaríamos de economia 'nacional' (sic), que seria a organização da produção em função das necessidades próprias da população que dela participa. Esta é a circunstância principal que tornará o Brasil tão vulnerável à penetração do capital financeiro internacional quando o capitalismo chega a esta fase de seu desenvolvimento".[48] Devedoramente dependente, portanto, da vontade e do gosto forasteiro

[45] MENDES JR., Antonio et al. **Brasil História: Império**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

[46] Não nos deixemos enganar pelas simplificações: se até o Imperador, em 1853, reclama a criação de um banco que desse atividade ao comércio e a indústria (*Ibidem*, p. 300); ou ainda se as relações financeiras do prestamistas do Convento de Santa Tereza na Bahia vão até pelo menos 1826 (que contribuíram para remediar as situações financeiras em época de escassez de moeda corrente guardando vultuosas somas de particulares e emprestando aos baianos de todas as classes com juros de 6 ¼ por cento) (LA VARA, Velentin Calderón. **Museu de arte sacra da Bahia**. Universidade Federal da Bahia/ Dow Química S.A., 1981, p. 14-15.), não estamos falando de um acontecimento coeso e lógico de uma camada social e uma ideologia implacável, mas de movimentos políticos e econômicos para a sobrevivência complexa da sociedade.

[47] ANDRADE, M de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. **Latin American Music Review**, p. 228.

[48] PRADO JR., C. *op. cit.*, p. 270. O termo "economia nacional" é utilizado largamente por Caio Prado, no entanto, permanece para nós como um termo impreciso já que, como demonstramos, uma nação pode ter uma

do momento e aparentemente livre para optar entre as nações que despontavam comercialmente, torna-se parte cotidiana do rico e moderno ócio brasileiro tentar acompanhar o movimento da moda. Ressalva: isso diz respeito também a brasileiros de centros urbanos, que agora começavam a tomar forma e conteúdo e *clamar* por semelhança interna (também ter direito a herança) e com míseras, *pero con,* perspectivas de concentração de capital e industrialização; pois onde aplicar aquele acumulado montante de dinheiro que era gasto imediatamente na compra do escravo, e que passou a ser diluído em águas creditais, tanto para investimento quanto para pagamentos? Já não era suficiente, se quisesse enriquecer cada vez mais, se atar a propriedade fundiária e fazer com que as *máquinas falantes* preparassem o produto e vendessem a preço determinado... já era possível e necessário, devido principalmente às fortes concorrência mundiais, ser empresário ligado à riqueza mobiliária, numa articulação bem maior de créditos e negócios variados, vivendo no próprio centro de comércio, importando tecnologias, facilitando a produção e o transporte, e vendendo os produtos a preço... determinado. Eram estas articulações que impunham à classe dominante brasileira a necessidade de não tirar os olhos dos acontecimentos dos centros do capitalismo.

Estava aí, portanto, o momento em que a cultura urbana brasileira surgia de maneira independente da vida rural. A vinda da família real lusitana para a cidade do Rio de Janeiro, impõe ao Rio, por exemplo, "uma classe social até então praticamente inexistente. Impõe também novas necessidades materiais que atendam não só aos anseios dessa classe, como facilitem o desempenho das atividades econômicas, políticas e ideológicas que a cidade passa a exercer".[49] As cidades brasileiras, em geral, ainda eram meros apêndices do campo, entrepostos de mercadorias de exportação e importação, e até depois de 1930 a base econômica brasileira ainda estará nas atividades agrícolas. No entanto, as funções não-econômicas (administrativa, religiosa e militar) superavam gradualmente em importância as funções econômicas, mas isto não infere qualquer caráter revolucionário às cidades: não rompia a dependência estrangeira, não destruía o latifundiário e nem promovia uma industrialização significativa.[50] Em 1821, o Rio ainda era uma cidade bastante modesta; as freguesias situadas a grandes distâncias do centro mantinham-se exclusivamente rurais e fornecedoras de gêneros alimentícios à Corte. Ainda assim, aquelas "áreas mais próximas das freguesias urbanas pouco a pouco viam suas fazendas retalhadas em chácaras que, de início reservadas às atividades de fim-de-semana das classes dirigentes, foram aos poucos

---

"economia colonial". O nome se altera, mas o conteúdo de uma economia "autonôma" é o mesmo: a "organização da produção em função das necessidades próprias".

[49] ABREU, Mauricio de A. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO/ Zahar, 1988, p. 35.

[50] Conforme: MENDES JR., A. et al., **Brasil História: Império** e SINGER, Paul. **Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

transformando-se em local de residência permanente, justificando inclusive a criação de novas freguesias".[51] Neste contexto de solidificação das cidades aparece como sintoma da concentração imposta pela vida urbana o florescimento do maxixe e da polca (o bochinche brasileiro, a música popular), também perceptível na popularização do piano, dado o poder aquisitivo da elite citadina.[52]

Até na vida rural, base de quatro séculos da nossa história, as coisas remodelavam-se timidamente: a grande propriedade agrária se desintegrava de maneira quase imperceptível pelos atritos com o trabalhador não escravo, pelos estímulos a imigrantes que faziam suas malas e partiam quase donos de uma pequena terra livre e fértil e pelo pequeno tamanho das propriedades de abastecimento das aglomerações urbanas. As bases que sustentavam a nação como simples fornecedora de matéria-prima nos antigos moldes de produção estavam entrando em crise, inclusive, e por que não, em seus fundamentos culturais. Como componente do ritual religioso cristão, a música sacra tornou-se mais um dos muitos acontecimentos urbanos, dividindo sua existência com uma série de adventos, cujos imperativos assumiam importância gradativa. A música sacra tende a se restringir aos eventos religiosos e, por suas funções, se afastar do mundo laicizado, da música decorativa, seguindo uma evolução monasticamente própria. Servindo aos compositores como *uma* alternativa de criação nas amplas possibilidades que surgiam nas cidades, a música sacra ficou circuncrita ao ambiente religioso cristão, que por si só não garantia satisfazer as necessidades dos artistas, já que eles próprios possuiam novos horizontes e tinham que corresponder à demanda de um público com novos interesses.

Novos interesses despontavam até com relação ao governo imperial, pois devagar começaram investimentos estrangeiros em particulares – e não somente na administração régia – instigando também novas *agremiações independentes*.[53] Se já era prática, herdada dos costumes de Portugal, trazer para o país grandes produções dramáticas e professores estrangeiros, enviar jovens estudantes para a formação musical no velho mundo (inicialmente Portugal, mas principalmente Itália e França), prestigiar os virtuosos intérpretes (brasileiros e estrangeiros),[54] passa a ser corrente também fundar academias, conservatórios de música,

[51] ABREU, M. de A. *op. cit.*, p. 37.
[52] "Em Pernambuco, havia uma oficina de piano... Principiava a detestável moda de tocar piano, que já em 1856 fazia Manuel de Araújo Pôrto Alegre chamar o Rio-de-Janeiro de 'cidade dos pianos'". ANDRADE, M. **Pequena história da música**, p. 167. Ver também: GRAHAN, R. *op. cit.*, p. 120.
[53] GRAHAN, R. *op. cit.*, p. 225-240.
[54] Ver CARDOSO, Lino de Almeida. **O som e o soberano**: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006. Para um retrato curioso sobre os partidos teatrais ("Chartonistas" e "Cassalonistas"), as aclamações para Candiani, as despesas para o teatro lírico no segundo reinado, as sociedades de concertos e os clubes musicais e notadamente a historieta da apresentação d'*O Guarani*, onde mais valia a glória do intérprete que a obra propriamente ouvida, ver em

iniciando o cultivo – já estabelecido na Europa – das *sociedades de concertos*. A idéia era criar e subvencionar orquestras com repertório independente das mega-produções dramáticas. Eram associações musicais, como a Sociedade Filarmônica (1834, mais tarde a Sociedade Musical Campesina, 1851), Sociedade de Concertos Clássicos, Clube Mozart, Clube Haydn, o Club Beethoven (1882), a Sociedade de Concertos Clássicos (1883) e a Sociedade de Concertos Populares, que passaram a investir em salas de concerto, em detrimento do teatro, para a difusão da música de câmara e sinfônica, e não mais espetáculos virtuosísticos. No entanto, para Luiz Heitor, em meio "a essa inebriante atmosfera de bel canto, testemunhando o exaltado entusiasmo do público (...) era natural que os compositores brasileiros sentissem a tentação de experimentar iguais delícias. (...) Até então sua produção ficaria circunscrita à música de igreja. (...) Mas a passagem para o teatro era uma fatalidade".[55]

Se uma burguesia, ou setores mais cafeinados e dinâmicos da agricultura, estavam se opondo ao velho patriarcado rural[56] e à máquina de poder Imperial, foi imprescindível que eles não se apoiassem nessa *velha* cultura como base de seus afazeres; eles foram buscar na cultura que lhes agradava: na novíssima cultura urbana brasileira e naquela de onde a expressão lhe deu origem e impulso: no caso a européia, sendo a influência francesa e alemã para os mais modernos e a italiana para os conservadores. Será, portanto, sintomaticamente no

---

PINHO, Wanderley. **Salões e Damas do Segundo Reinado**. 4.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d., p. 285 *et seq*.

[55] HEITOR, L. *op. cit*., p. 62. E se de fato "poucas sociedades musicais privadas" vingaram, não chegando "a vigorar jamais como padrão", isto evidencia exemplarmente em que complexidade estavam inseridas as tentativas rotineiras de acumulação privada na economia brasileira. SQUEFF, E. *op. cit*., p. 37.

[56] Essa especificidade é demonstrada por Furtado: "Se se compara o processo de formação das classes dirigentes nas economias açucareira e cafeeira percebem-se facilmente algumas diferenças fundamentais. Nas época da formação da classe dirigente açucareira, as atividades comerciais eram monopólio de grupos isolados em Portugal e Holanda. As fases produtiva e comercial estavam rigorosamente isoladas, carecendo os homens que dirigiam a produção de qualquer perspectiva de conjunto da economia açucareira. As decisões fundamentais eram todas tomadas da fase comercial. Assim isolados, os homens que dirigiam a produção não puderam desenvolver uma consciência clara de seus próprios interesses. Com o tempo, foram perdendo sua verdadeira função econômica, e as tarefas diretivas passaram a constituir simples rotina executada por feitores e outros empregados. Compreende-se, portanto, que os antigos empresários hajam involuído (sic) numa classe de rentistas ociosos, fechados num pequeno ambiente rural, cuja expressão final será o patriarca bonachão que tanto espaço ocupa nos ensaios dos sociólogos nordestinos do século XX (...) A economia cafeeira formou-se em condições distintas . Desde o começo sua vanguarda esteve formada por homens com experiência comercial. Em toda a etapa da gestação, os interesses da produção e do comércio estiveram entrelaçados. A nova classe dirigente formou-se numa luta que se estende numa frente ampla: aquisição de terras, recrutamento de mão-de-obra, organização e direção da produção, transporte interno, comercialização nos portos, contatos oficiais, interferência na política financeira e econômica. A proximidade da capital do país constitui, evidentemente, uma grande vantagem para os dirigentes da economia cafeeira. Desde cedo eles compreenderam a enorme importância que podia ter o governo como instrumento de ação econômica. Essa tendência a subordinação do instrumento político aos interêsses de um grupo econômico alcançará sua plenitude com a conquista da autonomia estadual, ao proclamar-se a República. O governo central estava submetido a interesses demasiadamente heterogêneos para responder com a necessária prontidão e eficiência aos chamados interesses locais. [A] descentralização do poder permitirá uma integração ainda mais completa dos grupos que dirigiam a empresa cafeeira com a maquinaria político-administrativa. Mas não é o fato que hajam controlado o governo que singulariza os homens do café. E sim que hajam utilizado esse controle para alcançar objetivos perfeitamente definidos de uma política. *É por essa consciência clara de seus próprios interesses que eles se diferenciam de outros grupos dominantes anteriores ou contemporâneos*". Celso Furtado citado por SODRÉ, Nelson Wernek. **História da burguesia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976, p. 98-99. Grifo nosso.

melhor gênero para uma manifestação de esplendor e ostentação, que reúne entretenimento e música, estando em alta atividade na Europa, que surgirá um elemento brasileiro de destaque internacional: a ópera de Carlos Gomes (1836, São Carlos – 1896, Belém). Deter-me-ei um pouco na questão do nacionalismo nas obras de Carlos Gomes por sua evidência temática, já que são europeus os moldes musicais dos brasileiros de então. Citando Enio:

> O caso de Carlos Gomes é muito significativo. Não é por nada que seu romantismo literário seja um dos ápices de sua obra e que tenha posado de nacionalista em função de sua temática que adotou para algumas de suas óperas. Carlos Gomes não foi o primeiro compositor brasileiro a perceber na temática literariamente nacionalista, não apenas a fórmula do sucesso, mas pior, a fórmula da conciliação.[57]

Fica saliente que uma exasperação de reconhecimento, como num nacionalismo, se faz por uma necessidade social, quando esta se torna a ideologia de uma classe que se potencializa. O *germe* desta organização nacional ocorreu sob a ação de dois fatores: de um lado um *movimento interno* de uma incipiente organização interna da produção para um mercado interno juntamente com algumas poucas médias propriedades agrárias, e ao mesmo tempo, do outro lado, com os empréstimos ingleses *no mercado internacional* – no início com intenção política para assegurar a independência e depois com finalidade comercial para o predomínio mercantil inglês. E por isso Carlos Gomes tem tanta repercussão no Brasil, pois representa essa exasperação de toda a classe dominante brasileira a ter reconhecimento, como condição de brasileiro, na Europa. O compositor paulista não se coloca fora desta contradição: está a serviço do imperador, recusa-se (dizem) a fazer o Hino da República, mas envereda pela ópera que se faz "expressão de um mundo progressista em todos os termos: na independência nacional, no progresso material e na síntese de todas as artes".[58] A escolha dos temas por Carlos Gomes e sua maneira de tratar a música ilustra o que era essencial para o país naquele momento: não conflitar interesses (em *Lo Schiavo*, de 1889, por exemplo, em que o escravo não é um negro, ainda envolvido no processo de produção, mas um índio aimoré, já devidamente eliminado das relações de exploração econômica), apresentar o exótico e o diferencial (*O Guarani*, 1870), e soar familiar para os europeus (*Joanna de Flandres*, 1863, *Maria Tudor* de 1879 e *Colombo* de 1892). O passado é realçado para se tornar atraente e por isso o nacionalismo de Carlos Gomes deve ser olhado não como uma manifestação preocupada com a nação e o nacional, mas como um exótico idealizado, baseado num passado

[57] SQUEFF, E. *op. cit*., p. 22.
[58] *Ibidem,* p. 35.

remoto e sem o compromisso de transformar a realidade; mas almejando o que o país todo almejava: disputar "um lugar ao sol nos termos das outras nações".[59]

A partir de 1850, se faz sentir na cidade do Rio de Janeiro os resultados daqueles que se dedicavam ao café complementariamente ao adentramento dos investimentos estrangeiros: as mansões e palácios (o Catete é de 1862) juntamente com o calçamento, iluminação, esgoto, barcos a vapor, distribuição de água. A Estrada de Ferro D. Pedro II (a Central do Brasil) permitiu, a partir de 1861, a ocupação acelerada das freguesias suburbanas por ela atravessadas, assim como, a partir de 1868, com a implantação das primeiras linhas de bondes de burro, ficou facilitada a expansão da cidade. Segundo Maurício de A. Abreu:

> O capital nacional, proveniente de grande parte dos lucros da aristocracia cafeeira, dos comerciantes e financistas, passou cada vez mais a ser aplicado em propriedades imóveis nas áreas servidas pelas linhas de bonde. O capital estrangeiro, por sua vez, teve condições de se multiplicar, pois controlava as decisões sobre as áreas que seriam servidas por bondes, além de ser responsável pela provisão de infra-estrutura urbana. Os dois, entretanto, nem sempre atuavam separadamente, aliando seus esforços em muitas instâncias, quando esta associação era desejada, ou mesmo inevitável, como no caso da criação de novos bairros.[60]

Somente quando é entendido que a presença do "espírito brasileiro de negócios" se intensificava e aos poucos tornava-se fator social propulsor da nação é que conseguimos explicar a mudança da dedicação operística para música instrumental sinfônica que passava a dominar a cena musical carioca. Esse novo espírito, esse novo conjunto de valores, gostos, interesses que a classe dominante comprazia-se em viver, tinha repercussão inclusive na música Se antes as músicas de concertos só eram executadas nos intermédios dos espetáculos dramáticos (*ouvertures* e *sinfonias*), as sociedades destinadas a proporcionar concertos regulares e amadores passaram a ocupar um papel cada vez maior na vida cultural da cidade. Eram espaços capazes de abrigar o crescente movimento musical, não só da capital do país, independentemente dos teatros, impróprios, sempre ocupados e onerosos. Este processo alternativo ao imperativo operístico só pode ser explicado por um surgimento de um novo público (racionalista e com grande mobilidade social, sentindo um prazer crescente em inculcar em seus semelhantes seus modos pessoais de pensar e sentir, buscando o retrato do imediatamente vivenciado, do sensível e do particular; retrato esse que tinha na música de concerto e de câmara um apropriado meio de expressão) dentro de um novo contexto social, e

[59] *Ibidem*. É interessante notar que a preocupação elitista de saber em que grau está o desenvolvimento nacional permeia toda a produção histórica brasileira deste período; é só observar o IHGB. GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro: v. 1, n. 1, p. 5-27, 1988.
[60] ABREU, M. de A. *op. cit*., p. 43-44.

o Rio de Janeiro, de fato, assumia paulatinamente proporções tipicamente capitalistas, com uma indústria ainda incipiente mas presente no centro da cidade, onde havia a proximidade com o comércio, bancos, transportes e mão-de-obra concentrada e imediata. Os empregos apareciam provisoriamente nas casas comerciais de café, nos trapiches ou estaleiros, nas indústrias de calçados, chapéus, confecções, bebidas, mobiliários, perfumaria, velas, mais ao centro nas gráficas, metalúrgicas leves e fundições e alguma indústria alimentar, onde a população mais miserável, que dependia, portanto, de uma localização central, ou periférica ao centro, para trabalhar e sobreviver, encontraram a solução numa habitação coletiva e insalubre: o cortiço. Sobre a existência desta parcela trabalhadora no Rio de Janeiro, Florestan Fernandes nos diz:

> O liberto, por sua vez, encontrava na cidade-chave, nas esferas das ocupações artesanais e dos serviços, muitas oportunidades de transição para o trabalho livre ou de reclassificação social. Com freqüência, só ele podia podia se ocupar de certos trabalhos , que eram rejeitados pelo artesão branco ou pelo branco pobre e que não podiam ser transferidos, normalmente, para o trabalhador escravo mais qualificado (senão com risco permanente de fuga). Para se entender esse universo, é preciso não esquecer que o comércio ambulante, ainda no início do século XX, acarretava perda de prestígio para os que o exerciam (especialmente os portugueses ou os italianos, no Rio de Janeiro ou em São Paulo). Por isso, o escravo de aluguel e principalmente o liberto, desde o início desse processo de urbanização (...) surgiam como categorias econômicas de relativa importância na reorganização do sistema de trabalho urbano.[61]

O negro, recém-liberto ou não, vagará pelas ruas, será mais visto e ouvido pela condição de confinamento urbano, e até mesmo por sua presença quantitativa, influenciará profundamente as maneiras e gostos citadinos com suas especificidades culturais. Essas, especialmente sintetizadas na organização rítmica das músicas afro-descendentes, haviam, inicialmente, um papel de escape para a sociedade brasileira, irregular, de desvio em relação à norma tradicional pelos intelectuais formados pelas escolas clássicas, e passa, subsequentemente, a ser em certa medida praticado como tradição, com naturalidade, mudando de sentido e "configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde a razão de ser"[62] na prática da vida. As cidades, principalmente o Rio de Janeiro, serão nestes fins do século XIX sedes ao mesmo tempo da modernidade, do que havia de mais promissor para a vida das pessoas, e local de concentração

[61] FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, p. 230.
[62] SANDRONI, Carlos. Premissas Musicais. In: _____. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001, p. 27.

e demonstração da miserabilidade social; local de convivência desigual e exposição multi cultural.

As primeiras décadas do século XX serviram de tempo e espaço para acolher as tentativas de resolver as contradições que as grandes transformações impunham à nação, como vimos no capítulo anterior. Fazia-se premente a adequação das formas tradicionais às necessidades reais de criação, concentração e acumulação do capital. Na cidade do Rio de Janeiro, a Reforma Passos visava, sobretudo, reelaborar a forma urbana, agilizando o processo de importação e exportação com um porto moderno, criando, alargando e asfaltando as ruas, desapropriando e revendendo os terrenos, canalizando rios, melhorando o visual da cidade com arborização, estátuas, pavilhões arquitetônicos, criando novos empreendimentos como o Teatro Municipal. Machado de Assis traça um agudo apanhado das questões envoltas nas novidades:

> *Tannhäuser* e *bonds* elétricos. Temos finalmente na terra essas grandes novidades. O empresário do Teatro Lírico fez-nos o favor de dar a famosa ópera de Wagner, enquanto a Companhia de Botafogo tomou a peito transportar-nos mais depressa. Cairão de uma vez o burro e Verdi? Tudo depende das circunstâncias.[63]

Existe certa interferência do gosto público quando os concertos se fizeram mais presenciados. Começou-se a preferir Wagner a Carlos Gomes. O poema sinfônico, ou a "música de programa", vem para o Brasil num contexto em que o grupo social empresário e dinâmico, agora proprietário exclusivo da música, assume preferência por seu próprio poder. A organização musical dos poemas sinfônicos, com uma forma mais aberta, de impressões miniaturais, de inspiração literária, musical, biográfica, das artes plásticas, permitia desenvolver, para os propósitos do público brasileiro, uma programaticidade; é, decerto, mais fácil poder desenvolver aí um ritmo e expressões de algum particularismo do que em sinfonias clássicas (da estrutura formal rígida da "música pura").[64] Mesmo sendo puramente musical, os novos gêneros que eram apresentados ou retomados do barroco (fantasia,

[63]ASSIS, Machado de. Ópera. In: _____. **Crônicas Escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 32. A origem e a conseqüência do desenvolvimento do transporte e da eletricidade é pedra fundamental nas análises de Hobsbwam para a virada do século XIX para o XX.

[64] Vale ressaltar que a música de programa não se propõe descritiva, apenas narrativa: "O programa", escreveu o próprio Liszt, "não tem outro fim senão o de fazer uma alusão prévia aos motivos psicológicos que levaram o compositor a criar a sua obra e que estão incorporados nela". No plano formal, este primado do psicológico permite uma maior liberdade de estrutura e de conduta, bem como o uso mais diversificado dos instrumentos da orquestra (MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 751). Sobre a música pura, Fischer indaga: "A afirmação de que a música consiste apenas em sons dispostos conforme uma grande variedade de combinações (quer dizer, a firmação de que a música é uma arte abstrata e formal) passa por ser absolutamente verdadeira. Mas a música não será algo mais do que isso? Será que a música é desprovida de conteúdo por ser não-objetiva?" FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971, p. 206.

rapsódia, arabesco, estudos, intermezzo, impromptu, improviso e variações) favoreciam aqui no Brasil tanto a indicação de que já os compositores brasileiros rechaçavam a representação de um todo orgânico, de uma impressão total do mundo, preferindo elaborar um conjunto de detalhes (visão esta já bem desenvolvida nos centros do capitalismo), como podiam expressar também, e ao mesmo tempo, a sintomática tomada de consciência da camada que assumia o controle do país. Surgiram muitos compositores de reconhecimento internacional, por conseqüência de suas infinitas relações com os europeus, chamados, por um historiador animador do nacionalismo brasileiro, de "compositores de coração europeu", presos à Europa "pelos fundamentos de uma formação à qual o meio nacional ainda não podia fornecer base firme e autônoma" (Francisco Manuel da Silva, Henrique Oswald, Leopoldo Miguéz, Francisco Braga, Henrique Alves de Mesquita).[65] De outro lado, obras significativamente inovadora para o círculo musical brasileiro começaram a aparecer e chamar a atenção.

[65] HEITOR, L. *op. cit*., p. 98 *et seq*. No entanto, lembremos sempre o que já foi dito: "Estruturas econômicas e sociais compõem sistemas, que apresentam especificidade, coerência e certa estabilidade (...) o que se entende por estado de subdesenvolvimento constitui, na verdade, um sistema", conforme SINGER, Paul. Conjuntura e Desenvolvimento. **Revista de Administração**, v. 9, n. 30, 196, p. 141.

NEPOMUCENO E O NACIONALISMO

"Paz no futuro e glória no passado"

(Joaquim Osório Duque-Estrada)

Surgiu, ainda antes da proclamação da República, uma expressão musical no Brasil que os historiadores da música chamam de "advento nacional",[1] "nacionalismo musical",[2] "firmação radical",[3] "neo-nacionalismo musical".[4] O que significaria, tomando-se o nacionalismo ainda como idéia geral, que neste momento é que se teria começado a pensar em uma produção musical autônoma, autêntica e para todos; seria sobrepor a todas às outras questões musicais, a questão do *ethos*, uma intenção ideológica. Vejamos, para tanto, como o nacionalismo musical se expressou na obra de um compositor brasileiro.

Alberto Nepomuceno (1864, Fortaleza - 1920, Rio de Janeiro) é considerado por muitos estudiosos um importante marco no desenvolvimento do nacionalismo musical brasileiro. Mas qual é o seu diferencial, se pressupussermos que não foi ele quem fez a primeira canção em português (teria sido o espanhol José Amat?), não foi o primeiro que tentou concretizar uma ópera brasileira (teria sido o alemão Adolfo Maersch?), não foi ele quem fez a primeira obra erudita brasileira com temas populares brasileiros (foi Brasílio Itiberê?), não foi ele quem criou uma escola ou instituto de música nacional (foi Francisco Manoel da Silva?) e nem foi o primeiro a pensar a música a serviço da nação brasileira (teria sido Leopoldo Miguéz?)? Ora, Nepomuceno é um desses compositores significativos, mas "não por ser republicano" ou por acreditar que estava "na senda certa ao adotar o vernáculo nas canções" e sim "por estar aberto ao mundo que o industrialismo representa, sempre atento a inovações".[5]

Para elucidar a questão mesma do nacionalismo musical nas obras de Nepomuceno, visando compreender em que este nacionalismo consistia, entendemos que fazer um trajeto da vida do compositor assim como dos condicionamentos sociais da vida com que o indivíduo se deparou, possibilita dar às músicas analisadas os contigentes de fonte histórica, contextualizando-as. Seguem breves observações que serão úteis ao entendimento das causas,

[1] HEITOR, Luiz. **150 Anos de música no Brasil (1800- 1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956, p. 137.
[2] MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 115.
[3] ANDRADE, M. de. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003, p.169.
[4] CARPEAUX, Otto Maria. **Uma Nova História da Música**. Rio de Janeiro: Zafar Editores, 1958, p. 387.
[5] SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira – Música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 38.

influências e particularidades que possibilitam perceber o significado histórico do nacionalismo nas músicas de Alberto Nepomuceno.

Em 1872, a família Nepomuceno mudou para Pernambuco.[6] O pai, ainda que organista da catedral de Fortaleza, viu melhores condições de vida para sua família na grande e efervescente Recife. Esta cidade, antigo escoadouro de cana da Região da Mata para a Europa, teve uma condensada urbanização no século XVII, quando da invasão holandesa. Nassau promoveu reformas no planejamento da cidade Mauritzstadt. Expulsos os holandeses, Olinda, incendiada pelos invasores, se refaz e volta a ser o centro da aristocracia rural, enquanto Recife se especializa na função comercial. Os mascates (comerciantes e muitas vezes portugueses) facilitavam ou dificultavam as compras de cana e créditos dos senhores de engenho de acordo com a demanda européia. Esta dependência da aristocracia fundiária brasileira ficou saturada em 1709, momento em que Recife foi elevada a vila e passou a ter autonomia política em relação a capital, ou seja, teria ali a burguesia comercial portuguesa o domínio das questões comerciais, o que desencadeou a Guerra dos Mascates, em 1710, pela desgostosa nobreza de armas em punho. Na primeira metade do século XVIII, Recife assumiu também o encargo de distribuidora da região de artigos importados, comprados com ouro por aqueles que comercializavam com Minas os produtos de subsistência em troca do metal amarelo. A Revolução dos Padres, ou Pernambucana, estabelece verdadeiro marco na região (1817), seguindo a tradição de rebeldia a Portugal e ao poder imperial. Em 1823 Recife é elevada a cidade e em 1827 torna-se a capital da Província. A demanda de algodão pelas tecelagens inglesas (pois seu principal fornecedor, os EUA, entrava numa guerra de independência, 1776-1783) proporcionou significativas mudanças na produção agrícola do nordeste: expandiu o cultivo para o interior no Agreste, conseguia ser cultivada em pequenas e médias propriedades de terra (pois não exigia tanto investimento quanto os canaviais) e podia-se cultivar outros alimentos em associação ao algodão. Esta explosão do cultivo do algodão, e suas conseqüências, em conexão com as quedas e ascensões fabulosas da exportação do açúcar, proporcionou a Recife uma concentração comercial que a colocaria entre os principais portos brasileiros. As decorrentes colisões sociais são proeminências dos conflitos entre um movimento de industrialização (Recife teve a primeira fundição do Brasil,

[6] A maior parte da biografia de Alberto Nepomuceno será baseada no investigativo livro de PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. Há também um livrinho de MARTINS, Floriano. **Alberto Nepomuceno**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000; CORRÊA, Sérgio Alvim. **Alberto Nepomuceno – Catálogo geral**. Rio de Janeiro: Funarte/ Insituto Nacional de música/ Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. Ainda há uma biografia de Nepomuceno escrita por BARBOSA, José Rodrigues. Alberto Nepomuceno. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 19-39, 1940; assim como BRAZ, Caio Sílvio. Alberto Nepomuceno. **Piracema**, Rio de Janeiro: nº 3, 1994; LAMAS, Dulce Martins. Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira. **Revista Brasileira de Folclore**: Companha de Defesa do Folclore Brasileira, Rio de Janeiro: v. 4, n. 8-10, jan./dez. 1964, p. 21.

em 1829 e em 1857 Pernambuco possuía 18 engenhos a vapor) e um animado e permanente comodismo pelo uso de escravos. De 1837 a 1865, a administração do Conde da Boa Vista (Francisco do Rego Barros) efetivou a consolidação da cidade de Recife, criando condições para grande população: serviço de água e esgoto, pontes, estradas de rodagem, transferência da Faculdade de Direito de Olinda, construção do Palácio do Governo e do Teatro de Santa Isabel.

Os sacolejos da economia pernambucana chegaram a um impasse tanto pela promulgação da Lei *do* Eusébio, quanto da conquista de inúmeros mercados pelo açúcar de beterraba alemão (inclusive o inglês e o americano – este último possuía também como fornecedores Cuba, Antilhas e Filipinas). Os senhores de engenho do nordeste tiveram que dar moldes inteiramente capitalistas à produção do açúcar para competir com a quantidade e o preço das concorrentes estrangeiras. A solução, depois do malogro dos Engenhos Centrais (1877-1890), foi encontrada na formação de usinas de açúcar, ou seja, em vez dos bangüês, instaurar-se-ia as fábricas de açúcar com plantio próprio. De 1885 a 1900 Pernambuco acomodou 49 usinas o que transformava as relações do *hinterland* e de Recife, pois as usinas possibilitavam a existência de um mercado de bens de produção industrial (cal, sacaria, veículos), ampliava o mercado de bens de consumo quando ocupava grande extensão de terra e expulsava os foreiros que iam para Recife gerar um exército de mão-de-obra industrial.[7] A expectativa de melhorias nas grandes cidades se colocava para os espíritos nordestinos expulsas de suas terras pelas intermitentes secas e pelas alastrantes proporções latifundiárias, que o comércio de açúcar implicava em todo o litoral nordestino.[8] Todo este ambiente tumultuado da capital pernambucana se desenrolava aos olhos de todos, e influenciava significativamente os estudantes, professores, funcionários públicos, comerciantes, advogados, críticos, médicos, engenheiros e jornalistas, ou seja, aqueles representantes da classe média mais ilustrada. Na capital, estes se reuniram sob a "Escola de Recife", tendo a frente Tobias Barreto e mais tarde Sílvio Romero. Desenvolvendo-se a partir de 1868-1869, a Escola seria "a primeira expressão coerente, no campo literário e filosófico, de uma ideologia burguesa no Brasil (...) onde justamente o darwinismo e o evolucionismo concluíam melhor do que as instituições do passado, melhor que o comtismo, o pensamento progressista da burguesia".[9]

---

[7] SINGER, P. Recife. In: _____. **Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

[8] "Só a província do Ceará, que possuía aproximadamente um milhão de habitantes, perdeu cerca de 300 mil indivíduos". Confrome: MENDES JR., Antonio; MARANHÃO, Ricardo. **Brasil História: República Velha**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 168.

[9] Hermes Lima citado em CANDIDO, Antonio. A obra de Sílvio Romero e seu momento. In: _____. **O método crítico de Sílvio Romero**. São Paulo: EDUSP, 1963, p. 135.

Nepomuceno terminou os estudos de humanidades e, pretendendo iniciar o curso superior, teve a abrupta necessidade de abandonar tudo para se dedicar ao trabalho e sustentar a família: seu pai havia falecido quando tinha 16 anos. Tornou-se professor de música e foi introduzido no Club Carlos Gomes, agremiação fundada em 1879, o que possibilitou a sua afirmação no meio musical recifense. Em 1882, Alberto Nepomuceno é eleito diretor de concertos do Club. Passa esses anos compondo peças, algumas para festejos abolicionistas (como a peça para dois pianos a oito mãos *25 de março*), dando aulas, ligando-se a sociedades e centros libertadores e republicanos, escrevendo críticas para jornais, se apresentando ao piano e regendo concertos em Recife e Fortaleza. Cultiva próximas relações com os alunos da Faculdade de Direito de Recife e torna-se amigo de Tobias Barreto. Do incompleto drama lírico *Porangaba* (1888), o historiador Avelino Romero Pereira analisa uma aproximação das diretrizes que Nepomuceno apresentava com os trabalhos e idéias de Sílvio Romero. Para Pereira: "Nessa linha metodológica que aponta a relação entre a obra de Alberto Nepomuceno e as falas de Sílvio Romero e de outros autores, busco flagrar um universo ideológico constituído em torno das idéias e imagens raciais; primeiramente, a idealização romântica do indígena, e, depois, a apologia científica do mestiço".[10]

A questão essencial do movimento recifense enquanto crítica naturalista foi a crítica e oposição à conservação do formalismo colonial e do beletrismo romântico, assim como a expressão da oposição (nem sempre tão nítida) entre a burguesia urbana e a aristocracia latifundiária, entre a liberdade de ação e a ação de privilégio. As idéias que melhor se opunham ao romantismo, à convenção indianista, à filosofia espiritualista de uma camada da sociedade conservadora em crise, eram as idéias de crítica cientificista da nova camada racionalista que tinham no pensamento do evolucionismo, do darwinismo e do positivismo (dentre todos os outros pensamentos da época) as expressões que se ajustaram mais perfeitamente à consciência da burguesia brasileira. A complicação era explicar, no evolucionismo de Spencer, o atraso da sociedade brasileira em relação a algumas sociedades européias ou norte-americanas. Os culpados, para os intelectuais, eram ou o *meio* ou a problemática da *raça* que compunham o povo brasileiro.[11] Aí estava, portanto, um movimento dotado de uma expressão analítica do país, que acreditava na mudança das concepções intelectuais em prol de uma mentalidade científica, num processo de seleção natural teleológica que já acontecia, sem grandes implementações *externas* e artificiais (com exceção talvez do estímulo à vinda de brancos para o "clareamento"), com combates no decorrer do movimento social *interno*, que tem como preocupação remediar a situação, proporcionar um

[10] PEREIRA, A. R. *op. cit.*, p. 61.
[11] Sintomático é que até os anos cinqüenta, a cultura das diferentes raças e a paisagem do interior brasileiro – o *pictórico* – serão temas correntes na música erudita brasileira.

ajuste social, um tratamento da identidade nacional para fazê-la engrenar na rodagem mundial. Daí a atenção que a Escola dava para a legitimação e a formação racial e histórica do país.[12] Se considerarmos que para este movimento intelectual da época a identidade nacional estava "profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro",[13] nenhum estudo sistemático da música folclórica ou ainda da música popular brasileira teria sido, contudo, inferido por Alberto Nepomuceno, tendo inicialmente, ao contrário, permanecido nos moldes que a tradição indicava. O popular e o característico se mostrarão na música de Nepomuceno na medida de sua probidade para com os ditames da sociedade.

Transferiu-se como pianista para o Rio de Janeiro em 1885, integrando o Club Beethoven, cujo público era a elite do Segundo Reinado e a ilustre e já temerosa família imperial; Nepomuceno não adota uma postura republicana radical, apesar de já ter conquistado o título de sócio honorário da Sociedade Nova Emancipadora de Pernambuco. (Essa atitude talvez pudesse ser explicada pelas condições financeiras que não permitiam que fosse tão longe em seu radicalismo? Tal situação precária teria favorecido a criação da opereta *La Cicala*, em 1911, pelo envergonhado João Valdez – pseudônimo de Alberto Nepomuceno?) Não há qualquer extremismo durante sua vida: a intenção de apresentar sua ópera *Abul* (1899-1905, "acção legendaria em trez actos e quatro quadros inspirada em um conto de Herbert C. Ward") para o rei Carlos e a carta em que lamenta o assassinato do monarca leal, bom, de Portugal em 1908, ou ainda a dedicatória de *Cloches de Noël* (os "Sinos de Natal" de 1920, inclusive com uma referência a alguma polifonia com o texto latim "Hódie Christus natus est") aos príncipes da Bélgica que lhe honram com uma medalha de ouro no mesmo ano pela devoção que o compositor fez durante a guerra pela causa belga, acrescentam ao caráter de Nepomuceno aquele filão humanista que é impróprio para radicais políticos mas que delega uma certa oficialidade requerida pelas ocasiões. De 1887 são suas primeiras composições: *Prece* (originalmente para violoncelo e piano), *Première Mazurka, Une Fleur*. No mesmo período Nepomuceno compõe peças como *Berceuse, Scherzo Fantástico* e *Rhapsodie Brésilienne*, esta última para orquestra, cuja partitura está extraviada. No Club Iracema, Fortaleza, Nepomuceno apresentou em 8 de maio de 1888 ao piano a *Dança de negros*, que mais tarde seria orquestrada e rebatizada de *Batuque* (o quarto movimento da *Série brasileira* que falaremos mais a frente). Em uma análise da caracterização das obras, quando elas se propõe assumir uma caracterização regional, revela-se uma apropriação de *elementos* singularmente populares (no caso dos temas típicos da

[12] CANDIDO, A. *op. cit.* e ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
[13] ORTIZ, R. *op. cit.*, p. 8.

Dança) ou nacionais (no caso do título da rapsódia) porém *nas bases* clássicas e românticas das escolas européias, tão arraigadas no país. Deste período, portanto, pode-se afirmar que Nepomuceno incorpora elementos nas obras que não destituem o perfil predominante europeu da música, mas lhe imprimem um extra, extravagante, permancendo, assim mesmo, inseridas na tradição corrente.

Após muito esforço – ainda quando estava no Ceará, Nepomuceno fez a primeira tentativa e depois no Rio de Janeiro, quando o auxílio foi negado pela própria Princesa – para realizar a viagem à Europa, Alberto Nepomuceno se preparou com os recursos captados com uma turnê pelas cidades do norte e somados à ajuda de seu amigo Rodolfo Bernardelli e foi estudar na Itália em 28 de março de 1888. Em Roma, estudou harmonia com Eugenio Terziani. Com uma renda ganha pelo terceiro lugar no concurso para a escolha do Hino à Proclamação da República Brasileira, promovido pelo Instituto Nacional de Música, Nepomuceno parte para Berlim para estudar composição com Heinrich von Herzogenberg e Arno Kleffel e piano com Heinrich Ehrlich. Estabelece relações com o compositor português José Viana da Mota, que juntamente com Alfredo Keil, Rey Colaço e Rui Coelho tentaram caracterizar nacionalmente a produção musical lusitana. É desta época o *Quarteto nº 3 em Ré menor* (1891), peça que tem, ao menos no primeiro movimento, modelos tradicionais (Brahms e Beethoven, influências de um academicismo germânico[14]), que se percebem também na *Sonata em Fá menor* e na *Valse-impromptu,* ambas de 1893. Juntamente com esta tradição, o quateto possui um *intermezzo* peculiar (que comporá, inclusive, o *Intermezzo* da *Série Brasileira*). O *intermezzo*, elemento intermediário, aparece como um espaço, uma pausa ativa dentro da obra, um ponto que marca uma diferença em relação ao contexto dos conservatórios europeus. Mas a melodia acompanhada pelo ritmo dos violinos, o timbre trazido pelos movimentos dos arcos e algumas cadências harmônicas da primeira parte servem também à segunda parte da peça, séria, e o ritmo aí perde sua dança, torna-se parte de algo maior. Sempre modulante, instável, suspensa, a melodia é transfigurada e como emergida daquela primeira linha. Esperta, surge a configuração pontual de um discurso justo, correto, infalível; a reapresentação da primeira parte no final do movimento mostra a que veio: o exótico se mostra passível de adaptação. Nepomuceno parte da organização clássica, dos trejeitos da música romântica, com as características progressões harmônicas, a utilização de referências e recursos de expressão tipicamente cristão-europeu. O elemento brasileiro, quando apropriado na música de Nepomuceno, não sustenta toda a obra. O artista não faz dele

[14] DUDEQUE, Norton E. Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno. **ICTUS**: PPGMUS/UFBA, Salvador, v. 06, n. 6, p. 211-232, dez. 2005. Disponível em < http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/70>. Acesso em: 14 mai. 2005. Dudeque indica semelhanças e influências da peça com os aprendizados de Adolf Bernhard Marx.

o seu alicerce; se o compositor parte da melodia, de um ritmo, de uma escala característica para organizar a peça, acaba por extravasar a tradição em uma singela referência. Deve-se levar em conta, também, o que estava em moda aqui no Brasil: *A Sertaneja* (1869) de Brasílio Itiberê da Cunha, *Variação sobre um tema popular brasileiro* (1887) de Alexandre Levy, a ópera *Jupira* (1898) de Francisco Braga e *Paisagens Tropiciais* (1900-1907) de Sílvio Deolindo Fróes.

Nas férias do Stern'sches Konservatorium der Musik, o compositor cearense viajou para Viena, assistindo concertos de Brahms e Hans von Bülow, tendo aulas de interpretação pianística com Theodor Lechetizki e conhecendo Walborg Bang, colega de classe norueguesa com quem se casou em 1893, em Oslo. Walborg Bang apresentou Nepomuceno a seu professor Edvard Grieg (1843-1907), compositor norueguês que participou do movimento nórdico de Gade e Hartmann, e absorveu os impulsos musicais no íntimo contato que teve com Richard Nordraak (dito "campeão musical" pelos nacionalistas noruegueses). Grieg formou-se em Leipzig, que como Viena compunha o centro de formação clássica da Europa. Aos 21 anos, engajou-se no romantismo nacionalista que agora compunha o ambiente intelectual norueguês pela separação da Suécia e Dinamarca. Conseguiu concretizar a especificidade norrena nas melodias, utilizando-se de músicas populares norueguesas como o s*pringar* (dança pulada) e o *halling* (dois tempos de andamento rápido).[15] Com períodos de criação menos coloridos pelo folclore, Grieg compõe sonatas e concertos que não lhe imprimem um radicalismo nacionalista. Entretanto, em 1885, quando renuncia às turnês internacionais, as músicas regionais lhe inspiram novamente. Mas ainda assim "não se pode falar de 'despertar de nacionalidades' no caso de povos assim tão pacificamente seguros de sua existência e independência".[16] Temos, então, que olhar mais de perto para percebermos que o movimento nacionalista musical não é somente uma proclamação de independência e liberdade nacional, mas também uma fase interna de organização social.[17]

---

[15] STOECKLIN, Paul de. **Vida de Grieg**. São Paulo: Livraria e Cultura Brasileira, s/d.

[16] MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 843. Lenin nos conta: "Noruega *foi entregada* a Suécia pelos monarcas durante as guerras napoleônicas, contra a vontade dos noruegueses, e os suecos tiveram que levar à Noruega tropas para submetê-la. Depois disto, teve durante longos decênios, apesar da autonomia de extraordinária amplitude de que gozava Noruega (Dieta própria, etc.), constantes atritos entre Noruega e Suécia, e os noruegueses procuraram com todas as forças sacurdir o jugo da aristocracia sueca. Em agosto de 1905 por fim sacudiram-o: a Dieta norueguesa decidiu que o rei da Suécia deixara de ser rei da Noruega" (LENIN, Vladimir Ilitch. El Derecho de las naciones a la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**. Moscú: Editorial Progresso, 1976, tomo V, p. 131). E assim defini o processo norueguês: "Um pequeno país, a título de exceção, tem logrado na era do mais desenfreado imperialismo a irrealizável autodeterminação, e inclusive sem guerra e sem revolução (Noruega em 1905)". (LENIN, V. I. Balance de la discucion sobre la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**. Moscú: Editorial Progresso, 1976, tomo VI, p. 23).

[17] A lista dos compositores que "principiaram agitando no sentido de nacionalizar a produção musical" pode ser lida em ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**, p. 158 e 159. Apesar de já ter comentado os nacionalismos alheios, acho oportuno citar os países com tais movimentos, para percebermos a amplidão do que

Nesta aproximação entre os dois compositores, e não somente por isso, mas pela constatação de que "quanto mais o isolamento primitivo das nacionalidades singulares é destruído pelo modo de produção desenvolvido, pelo intercâmbio e pela divisão do trabalho surgida de forma natural entre as diferentes nações, tanto mais a história torna-se história mundial",[18] ou seja, por esse caráter internacional de todas as relações humanas é que precisamos compreender no que se debatiam os compositores, quais eram os novos problemas e soluções que se formavam no mundo. Cabe notar que o movimento de exaltação nacional não é exclusivamente brasileiro, e suas soluções, ainda que tenham uma especificidade regional, um sotaque particular, não se afastam de formas encontradas por compositores de outras nações. Luiz Heitor traça uma certa contradição perceptível na "grande arte" – e não só brasileira – que continuava a pulsar em uníssono com a Europa e recebia do velho continente decisivas sugestões para assim proceder: "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".[19]

As relações com Grieg, nas várias hospedagens em sua casa, proporcionariam a Nepomuceno certa direção e sentido ao seu futuro musical. A profunda significação que este compositor teve na vida de Nepomuceno se configura a partir de como Odilon Nogueira caracteriza Grieg: "(...) Eduardo Grieg aparece como músico nacional. Não se deve, entretanto, interpretar tão ao pé da letra o nacionalismo na sua obra. Ele é mais uma *necessidade de alma* do que uma atitude".[20] Inspirando-se no ambiente musical da Europa setentrional, Nepomuceno compõe a *Suite Antique* (1893) em Christiana, cidade na Noruega, que foi estreada na casa de Grieg com execução de Walborg Bang ao piano. Tal como Grieg, Tchaikowsky e Respighi, Nepomuceno também quis reverenciar os clavicinistas do século XVIII com quatro movimentos: *Prélude*, *Air*, *Menuet* e *Rigaudon*. (É significativo para nossa questão acerca do nacionalismo que este último movimento seja uma *dança* de origem provençal em andamento vivo, muito *popular* na *França* do *século XVIII*).

Alberto Nepomuceno é nomeado professor de órgão do Instituto Nacional de Música em abril de 1894, por suas qualificações e estudos no instrumento, e agora poderia voltar ao Brasil com emprego definido em 1895. É em Paris, enquanto aperfeiçoava-se na técnica do órgão, que Nepomuceno compõe *Quatro Peças Líricas* para piano solo, que contém

---

tratamos: Polônia, Boêmia, Espanha, Rússia, Noruega, Finlândia, Inglaterra, Portugal, Hungria, Brasil, América do Norte, México, Guatemala, Cuba, Argentina, Chile, Uruguai, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Bolívia.

[18] MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 40.

[19] HEITOR, L. *op. cit*., p. 156.

[20] MATOS, Odilon Nogueira de. Grieg: "o maior dos compositores menores". **Notícia Bibliográfica e Histórica**. Campinas: ano XXXI, nº 173, p. 121-124, abr./jun. 1999. Grifo nosso.

Galhofeira: uma peça com um espírito popular bem urbano, melodia e acompanhamento saltitantes e repetitivos na maior parte, apresentando em determinados momentos uma variação rítmica a cada compasso, e com uma harmonia que cumpre o papel de guia do desenvolvimento da música, sendo por ela levadas as intensidades e as durações. Estamos ressaltando as peças em que são atribuídas características populares, *Batuque, Intermezzo* e agora *Galhofeira*, pois é necessário pensar porque Nepomuceno inseria as composições que tinham traços evidentemente populares em um conjunto de peças que não dialogavam tão nitidamente com expressões fora da tradicão da música erudita brasileira (*Quatro Peças Líricas*, *Quarteto nº 3*). Disto podemos ter um sintoma que nos ajude entender o que era importante para as obras que fazia, ou melhor: em que grau a preocupação com uma estética nacionalista ocupava nas criações de Alberto Nepomuceno.

A cadeira de composição, até então ocupada por Leopoldo Miguéz, diretor do Instituto, e agora vaga por sua ausência do país, foi assumida por Nepomuceno logo a seguir. O compositor teve no Brasil algum reconhecimento pela imprensa carioca, destacando-se pelas canções *Ora, diz-me a verdade* e *Amo-te muito*, sendo notado pelo crítico Oscar Guanabarino, de O País, (futuro dialogador na imprensa em discussões com Nepomuceno), como indeciso na nota predominante que "se extinguiu e que há de reviver por força, desde que voltou para o ponto de partida e tem agora para inspirá-lo a imponência da natureza dos trópicos".[21] O cearense, dirigindo a *Sociedade de Concertos Populares* desde 1896 e depois no próprio Instituto, apresenta ao público carioca músicas modernas (muita música francesa e muitos trechos líricos wagnerianos) e obras de compositores brasileiros (de si próprio, Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, e mais tarde Francisco Nunes, Edgard Guerra, Araújo Vianna, Alexandre Levy, Francisco Valle, Ernesto Ronchini, Francisco Braga, Manuel Joaquim de Macedo). Em 1897, estreou integralmente, no Teatro Lírico Nacional, a *Série Brasileira* (*Alvorada na Serra*, *Intermédio*, *A sesta na Rede* e *Batuque*). Na mesma noite apresentou a *Sinfonia em Sol menor* (1894), o *Epitalâmio* (canção para voz grave e piano de 1897), *As Uyáras* (para coro feminino e piano ou orquestra de 1895, com texto em português e certa complexidade de acentuação rítmica que poderia impressionar pela inspiração ameríndia) e uma versão para orquestra de cordas da *Suíte Antiga*. Mais uma vez: não há um critério radical, ou projeto ideológico bem definido nas composições de Nepomuceno que se possa considerar como pertencente a um total e integral nacionalismo brasileiro. A *Sinfonia*, assim como os quartetos, o *Thème et variations em la mineur* (1901) ou ainda *Variations sur um thème original* (1902/1912), as *Valsas humorísticas* (1902), o *Trio em Fá sustenido menor*

[21] Citado em PEREIRA, A. R. *op. cit.*, p. 110. Referência também para acompanhar a discussão da imprensa entre Nepomuceno e Guanabarino. Só ressalvo que os exemplos dados pelo historiador mostram um crítico coerente e não amesquinhado por intrigas pessoais.

(1916), *Noturno para piano* (1904), e algumas canções são significativos atestados de preocupação criativa e original, que trabalham, principalmente no piano, com recursos técnicos e sonoros modernos (de então), sem qualquer ritmo ou melodia ou harmonia que lembre espirituosamente o Brasil. Neste sentido, é preciso observar que Nepomuceno "ao lado de obras sinfônicas como a *Série Brasileira* e o prelúdio d'*O Garatuja*, ou pianísticas, como a *Brasileira* ou a *Galhofeira*" produz "um outro estilo, internacional (sic), que é o de suas óperas, de sua música de câmara, de grandes peças para piano (...)" que não cultivam as características populares da gente de sua terra.[22]

Em 1902, Alberto Nepomuceno é nomeado diretor do Instituto Nacional de Música. Empreendeu mudanças significativas na estrutura do estabelecimento, dando-lhe um tom mais democrático e de consolidação das relações de trabalho. Exemplo disto é a substituição do Conselho interno para a Congregação, que se tornava não só consultiva, mas também deliberativa, e composta por todos os professores e mais três membros honorários por ela indicados. A transformação dos antigos adjuntos em professores e a abertura para novas vagas e cargos ilustram também a idéia da intenção profissionalizante que Nepomuceno tenta situar o músico. Isto era de fato uma realidade na Europa, vivenciada pelo cearense, mas que ainda não se concretizava no país de "compadrio, nepotismo e trocas de favores típicas da República oligárquica".[23] Decepcionado e contraditado, em maio de 1903 Nepomuceno pede demissão ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, José Joaquim Seabra. E como tudo o que se efetiva é necessário, Henrique Oswald, novo diretor do Instituto, pôs fim ao projeto de Miguéz e Nepomuceno – a suspensão dos cursos noturnos, a supressão da Congregação e o restabelecimento do Conselho, o cancelamento dos concursos, a inclusão de penalidades para professores... – "para fundamentar a criação de orquestras sinfônicas no Brasil" e vedar "o acesso a uma profissão artística a dezenas de aspirantes inscritos nos cursos noturnos de 1904".[24] Fora as canções, as obras que Nepomuceno compõe nesta época não possuem nenhuma caracterização tipicamente brasileira, mas agregam ao repertório a expressão romântica dos sentimentos pessoais que o compositor pretendia musicar (*Serenata* e *Andante Expressivo* de 1902, *Improviso* de 1904, as já citadas *Thème et variations em la mineur* e *Variations sur um thème original*).

[22] HEITOR, L. *op. cit.*, p. 164-166. Goldberg afirma ter Nepomuceno seis obras instrumentais como de caráter nacionalista: *Quarteto* nº 3, *Série Brasileira*, *O Guaratuja*, *Galhofeira*, *Brasileira* e *Valsas Humorísticas*. GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. **Um Garatuja entre Wotan e um Fauno**. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 6. As *Valsas Humorísticas* são contestáveis pelo *ethos* geral que a obra impõe.
[23] PEREIRA, A. R. *op. cit.,* p. 154.
[24] Inclusive a Heitor Villa-Lobos. *Ibidem,* p. 154 e 162.

As relações que Nepomuceno estabelecia com as pessoas do governo republicano reconduziram-no ao cargo de diretor do Instituto em 1906, após Oswald também se demitir. Retomou a pretendida reforma – Corpo Docente, concursos, cursos noturnos, diretrizes estéticas mais modernas, obrigatoriedade do canto em português, curso "humanista" preparatório, concertos no Instituto e sua ampliação espacial. O *Hymno do Ceará* que Nepomuceno compôs para a comemoração do tricentenário do estado a convite do barão de Studart (freqüentador de sua casa nos tempos de Fortaleza) em 1903 oferece uma elaboração melódica que situa o compositor na roda da criação espirituosamente regionalista, apesar de esta característica da obra não remeter imediatamente ao íntimo cearense – "tive de desprezar o ritmo, e aproveitei então uma modificação da escala musical que encontrei em três melodias de origem cearense",[25] como a variante de sétima menor e maior e quarto grau aumentado. Sua significativa devoção às *instituições* aparece também na composição oficial (exemplo em *Oração à pátria* de 1914, *Tambores e cornetas* de 1918 e *Saudação a Bandeira* de 1919) e na postura social que agrega nas regências – organizou o concerto de abertura do Congresso Pan-Americano de 1906 e da Exposição Nacional da Praia Vermelha em 1908, programou quatro concertos na Exposição Internacional de Bruxelas, um concerto na inauguração do monumento a Diogo Feijó em 1913. Houve também o excêntrico e polêmico concerto de violão do músico popular Catulo da Paixão Cearense promovido por Nepomuceno em 1908 no Instituto. Somando a tudo isso a elaboração – mais que política – da reforma da letra do Hino Nacional (1908), tirando-a do assento monárquico que imperava e reformulando-a numa perspectiva liberal e republicana, tendemos a ver em Nepomuceno um nacionalismo extremado, mas que na verdade não é isolado e nem venerável, mas consciencioso da inevitabilidade de interferência do mundo que o cerca. Talvez se possa dizer até que a idéia de centro, de nação, de ponto de referência nacional que o mundo rodeia, passa a ser repensada pelo compositor atento às novidades mundiais (*Hino à Alsácia-Lorena* – 1915; *Hymno à Paz*, de 1919, para ser "cantado pelos alunos das escolas publicas do Districto Federal"; o ciclo de canções *Lê miracle de la semence* – 1917 sua última obra de peso, com poema em *francês* de Jacques d'Avray, pseudônimo de Freitas Vale, o mesmo que apoiará a viagem de Mignone para a Europa).

Aqui abro uma conexão: a carta, assinada por Nepomuceno dentre vários músicos, encaminhada ao Congresso Nacional em 1912 na intenção de conseguir uma bolsa para o aluno Glauco Velásquez ir a Europa, ressalta o suposto problema entre "as condições normais do momento estético nacional e as faculdades criadoras" dos músicos brasileiros, e a cobiçada busca pela Europa como uma busca por um "ambiente propício" para a "completa eclosão"

[25] Palavras de Nepomuceno citadas em *Ibidem*, p.163.

artística.[26] Isto é: um nacionalismo brasileiro graduado na Europa. Deste modo, podemos refletir que a clareza com que Nepomuceno às vezes percebe o papel de suas músicas na "comunhão brasileira", como um possível começo "de uma regeneração de costumes" no qual "o povo aceite o canto como um produto seu",[27] é *ainda* menos um *projeto* (projetar para frente com um plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras) que um *programa* (plano de exposição em que perdura a dialética entre localismo e cosmopolitismo)[28] da consciência do dilema da construção nacional, enfim, uma "*necessidade da alma*" inserida num corpo social definido.

O contato que lhe garantia posições importantes veio a lhe ferir o espírito pelas vinculações que a imprensa fez quando da gestão do marechal Hermes da Fonseca, acusado de corrupção.[29] Começaram a surgir barreiras para os projetos do diretor, assim como imposições e interferências vindas do novo Ministério sobre o Instituto. Em 1916, Alberto Nepomuceno tem a "honra" de apresentar a própria demissão de diretor do Instituto Nacional de Música. Disto ainda não se desfazia completamente a relação do Instituto com o compositor, que acreditando no órgão, colaborou num inquérito quanto a improbidades administrativas que eram possivelmente cometidas pelo então diretor Abdon Milanez. O resultado do inquérito oficial concretizava a derrota das intenções de Nepomuceno, que se sentia injustiçado e queria recolocar o Instituto nas mãos de seu grupo.[30]

É com a pesquisa e o resgate da música sacra brasileira – a pedido do Visconde de Taunay, e mais especificamente na restauração da obra do padre José Maurício, no começo de 1896, e de Marcos Portugal, a partir de 1904, e na composição de atos religiosos (*Prece*, *Natal (em Bethlem), Ofertório*, *Pannis Angelicus, Ecce Panis Angelorum, O Solutaris Hóstia, Missa*)[31] – que, mesmo não podendo haver nenhuma ressalva de republicanismo nem de nacionalismo, a música de Nepomuceno assume um sentido nesta retomada do passado brasileiro como uma objetividade histórica que tem como meta o "direito a nacionalidade". Talvez aqui, e só no intento de *objetivar o passado* é que se concretize um tipo de *projeto nacional* em Nepomuceno. Pois em 1917, quando numa entrevista ele reclama da falta de um compositor "imbuido de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda influencia

[26] Palavras de Nepomuceno citadas em *Ibidem*, p. 292.
[27] Palavras de Nepomuceno citadas em *Ibidem*, p. 163.
[28] CANDIDO, A. *op. cit.*, p. 109.
[29] Nepomuceno saboreou "as delícias de ser um artista festejado pelas elites sociais e políticas que viviam a fantasia de uma *belle époque* carioca e amargou as agruras de lutar pela arte e pela educação em uma sociedade às voltas com as cotações internacionais do café". PEREIRA, A. R. Alberto Nepomuceno e a canção brasileira. In: 15 manuscritos para canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000, p. XVII.
[30] PEREIRA, A. R. **Música, sociedade e política**, p. 337.
[31] GOLDBERG, L. G. D. Alberto Nepomuceno e a Missa de santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 22-24 jul., 2004, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. Disponível em < http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/estudos_06.pdf>. Acesso em: 9 set. 2008.

estrangeira, consiga crear a música brazileira por excellencia, sincera, simples, mystica, violenta, tenaz e humanamente soffredora, como são a alma e o povo do sertão", e esta falta por "culpa da nossa educação musical européa, refinada, que impede a aproximação do artista-flôr de civilisação e da alma simples do sertanejo, que até hoje – por criminosa culpa dos governos – não passam de retardatarios",[32] nem neste desabafo Alberto Nepomuceno estabelece outra funcionalidade social para a música erudita que não a de sua manutenção no espaço instituído, convencionado por um público ainda atuante e exigente, tendo o compositor não só que participar deste ambiente, mas estimular seu desenvolvimento. Sem um projeto definido além de uma perspectiva de conseguir equacionar o típico regional com a linguagem aceita nas salas de concerto, não se apropriando sistematicamente do popular (ainda que tenha recolhido e organizado cantos populares brasileiros o compositor nunca se dedicou a esses estudos) Nepomuceno tornou-se teórico e retórico uma vez que nem mesmo o próprio compositor se dedicou a tais tarefas. Contudo, ainda sentia a necessidade de cumprir o desafio perante as dificuldades sociais (talvez anunciar Villa-Lobos com tanto prestígio tenha sido a sua última saída para os limites que lhe exigiam, chegando a dividir com ele a batuta em alguns concertos a estreando *Elegia* em 1917 e *Marcha Religiosa* em 1918 do jovem compositor[33]).

É provável que Nepomuceno começasse a sentir a necessidade primária da "busca por condições concretas envolvidas desses processos de construção e difusão de um projeto nacional para o país",[34] como podemos distinguir em sua busca histórica da música sacra, o que ressalta, portanto, a impossibilidade de analisar *somente* partituras isoladas como *Batuque*, *Galhofeira* ou *O Garatuja*.[35] Precisamos entendê-lo na sua atividade prática inserida naquela sociedade. Assim analisa Squeff:

> Quando falo do universalismo de sua obra, não me refiro apenas a sua postura científica perante a realidade, ou antes, ao seu interesse pelas manifestações espontâneas. Enquanto Carlos Gomes e José Maurício não vêem o passado senão como um nebuloso repositório de conhecimentos, Nepomuceno interessa-se pelo passado nacional como uma postura tipicamente historicista. A história tem um sentido: por isso o interesse pelas manifestações espontâneas (o folclore) e o esforço de recuperação da obra do padre José Maurício. Mas as coisas vão muito além: a própria cultura adquirida por Nepomuceno é sumamente importante. É típica do século.[36]

[32] PEREIRA, A. R. *op*. *cit.*, p. 229 e GOLDBERG, L. G. D. **Um Garatuja entre Wotan e um Fauno**, p. 4.
[33] SILVA, Flávio. O regente Alberto Nepomuceno. In: 15 manuscritos para canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000, p. XXVI.
[34] Dito por PEREIRA, A. R. *op*. *cit.*, p. 364.
[35] Mas daí ainda crer no século XXI, mesmo que não se priorize suas obras artísticas, que a *grande obra* de Nepomuceno foi frente ao Instituto, se posicionando de maneira republicana, nacional e moderna, é de um tremendo candor.
[36] SQUEFF, E. *op*. *cit*., p. 53.

Esta idéia é reforçada por Dudeque:

> Nepomuceno, um compositor com importantes passagens pelos principais centros musicais europeus do século XIX e início do XX, assimilou na sua música importantes influências que determinaram sua vida composicional. Desde uma notada influência de Fauré nas suas canções, de Wagner em outras obras, e creio que de Brahms e Beethoven (...).[37]

Nepomuceno escreveu modernas músicas: o ciclo de canções *Lê miracle de la semence*; as obras cênicas *Iriel* (1916) e *Ártemis*, sobre assuntos gregos, de 1898 que teve mal sucedidas apresentações;[38] a ópera *Abul* com firmes bases wagnerianas, que se deparou com complicadíssimas encenações e repercussões no Argentina e Uruguai, e sucesso de público no Brasil.[39] E regeu música moderna, revelando ao público brasileiro obras de Brahms, Smetana, Grieg, Berlioz, Liszt, Debussy, Lalo, Svendsen, Borodin, Chabrier, Rimsky-Korsakov, Dukas, Roussel, Ravel, Milhaud, Lekeu, Lacome, Glazunov, Balakirev, Saint-Saëns, Wagner (para o centenário de nascimento deste último até organizou em 1913 o Festival Wagner). Começou, em 1916, a tradução do tratado de harmonia de Schoenberg. É neste sentido que Squeff afirma que "a rigor, Nepomuceno é mais o seu tempo do que todos os outros compositores de sua geração".[40] Nepomuceno tinha agora como transpor a ópera de Carlos Gomes e tentar impor o problema do nacionalismo musical também na sua forma concertante**,** mas não se dedicou a tanto. Mesmo neste âmbito de descobertas musicais, Nepomuceno nunca se colocava a tarefa de inovar.[41]

---

[37] DUDEQUE, N. *op*. *cit*., p. 217.

[38] Para o recém criado "Centro Artístico, Nepomuceno compôs, com libreto de Coelho Neto, o episódio lírico *Ártemis* (...). Concebida conforme as regras do melodrama wagneriano, empregando o *leitmotiv* e a melodia infinita, sem distinguir as tradicionais árias e intervenções corais artificiais da ópera italiana (...)". PEREIRA, A. R. Alberto Nepomuceno e a canção brasileira. In: 15 manuscritos para canto, p. XXI.

[39] CARVALHO, Flávio. A ópera Abul de Alberto Nepomuceno: sucessos e fracassos em 1913. **OuvirOUver**, Uberlândia: EDUFU, v. 2, p. 33-58, 2006. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/220/225>. Acesso em: 13 nov. 2007; PEREIRA, A. R. **Música, sociedade e política**, p. 228-235.

[40] SQUEFF, R. *op*. *cit*., p. 33-42.

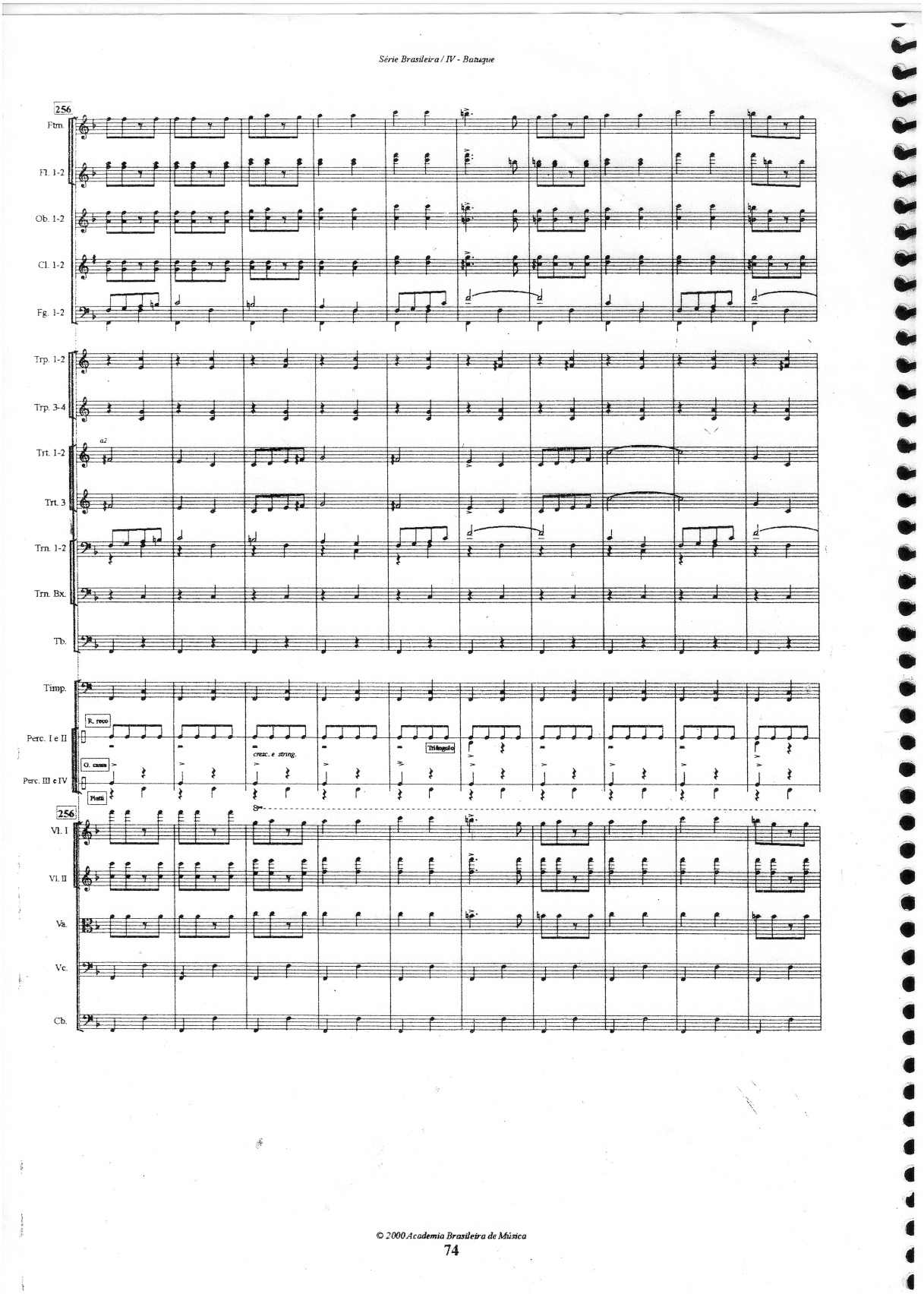
[41] Verifica-se isto entendendo que Nepomuceno se mantinha "fiel às questões da tonalidade (...), não sendo um vanguardista com respeito às relações harmônicas, por exemplo", ainda que absorvesse as novidades com "a utilização de procedimentos como o politonalismo, escalas pentatônicas ou hexatônicas, paralelismo, harmonias expandidas, entre outros recursos" (GOLDBERG, L. G. D. **Um Garatuja entre Wotan e um Fauno**, p. 55). "Nunca abandonou o sistema tonal (...). Suas mesmas canções para orquestra e soprano demonstram um músico que na Europa da década de 10 e 20 deste século [XX] seria considerado conservador. Algumas das obras mais radicais que o mundo conheceu são do início do século. Em Nepomuceno, a linha melódica tonal é nítida, recortada nos moldes do romantismo dos fins do século XIX (SQUEFF, E. *op*. *cit*., p. 55). Os avanços técnicos e composicionais de Nepomuceno devem ser medidos na relação com a produção contemporânea européia e brasileira de então (Schoenberg, Stravinsky, Debussy, de Falla, Bártok, Velasquez, Gallet, Villa-Lobos). É inegável, desse modo, que "não só importávamos técnicas e estéticas, como só importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social". ANDRADE, M. De. O Movimento Modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d., p 249.

A já citada *Série Brasileira* (ou *Suíte Brasileira* de 1897) – obra que tem inspiração no folclore brasileiro e no batuque africano, além da *Brasileira*, *Galhofeira*, são exemplos de como o compositor impunha o *ethos* nacionalista em algumas obras, priorizava a forma simétrica, complacente e tonal, condicionando o artefato nacional a mera citação;[42] Nepomuceno não foi além da "música chamada 'clássica' (clássicos e românticos alemães)"[43] em suas pesquisas nacionalistas.

A *Série Brasileira*, composta de quatro movimentos: *Alvorada na Serra*, *Intermédio*, *A sesta na Rede* e *Batuque*, não é exatamente uma irrupção brasileira nos sons. Como bem alertou Carlos Sandroni, quando no século XIX, os compositores tentaram reproduzir em suas partituras "algo da vivacidade rítmica" dos africanos "fizeram, é claro, com os meios de que dispunham o sistema em que foram educados", e o resultado é que "os ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (...) em uma palavra, como síncopes".[44] *Batuque*, de 1887, se vale de motivos sincopados repetidos e explorados nos timbres e variações tonais. Utilizando-se do dó lídio, o primeiro tema (sete compassos) aparece com as cordas numa melodia que ascende e descende assentando-se, a seguir, sobre um ritmo bem marcado pela dominante de duas semicolcheias no primeiro tempo e pela tônica de duas semicolcheias no segundo. Reforçará o pulso a entrada do tímpano, que junto com as cordas darão suporte para a primeira parte do segundo tema (quatro compassos) aparecer com o flautim e flauta, seguidas pelo clarinete e fagotes. A segunda parte do segundo tema (oito compassos) aparece sobre o mesmo ritmo, com pergunta do oboé, clarinete e fagote e resposta dos violinos e flauta. O segundo tema é retomado com uma leve alteração para mi menor, ampliando-se em mi maior e preparando a incorporação do primeiro tema no flautim, flauta, oboé, clarinete e violinos, neste pulso constante produzido pela viola, cello, contrabaixo, triângulo, tímpano e fagote. Conclui-se novamente o movimento descendente do primeiro tema na batida típica em dó. Um crescendo sincopado, mas bem comportado, nas cordas, lembrando à distância a primeira parte do segundo tema, levam-nos novamente em mi menor para esbanjar-se na segunda parte do segundo tema, agora em mi maior. O movimento crescente é novamente executado com cordas, fagote e trompas para alcançar o fá lídio, onde será reapresentado o primeiro tema e assentado no ritmo base. Inaugura-se, então, um novo ambiente, marcado pelos fagotes e tímpano, onde a viola traz o elemento novo, acompanhada

[42] TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 37.
[43] "A quarta onda (sic) de nacionalismo musical é caracterizada" pelo emprego dos compositores de muitas nações dos "modos e melodismos do seu folclore musical, até então desprezado porque passava por incompatível com o sistema tonal em vigor". CARPEAUX, Otto Maria. **O Livro de ouro da História da Música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 434.
[44] SANDRONI, Carlos. Premissas Musicais. In: _____. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001, p. 26.

pelos violinos. A partícula nova possui três compassos – no primeiro tempo duas colcheias e no segundo tempo pausa no tempo forte e uma colcheia a seguir – e um compasso de duas semínimas. O motivo todo resulta em dezenove compassos que na cenestesia impressionam pelo total distanciamento da música popular, apática, sem força, falsificadora nos termos de Mário de Andrade que, advertindo sobre o *Batuque* diz: é uma "frase sem caráter, possuindo retórica nacional, mas não possuindo nacionalidade", uma "falsificação nacional" já que a falsificação deriva de uma atitude exclusivista do compositor que se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno facilmente fatigante. E daquele motivo há um desenvolvimento harmônico de fá para lá bemol, e nesta região a viola se solta levemente dos padrões. Retornamos a fá, com o ritmo bem acentuado e reforçado agora pelo reco-reco, com uma forte imposição no segundo tempo pelas trompas e algumas desenvolturas do oboé e clarinete. Expande-se novamente para lá bemol, com trombones, contrabaixos e caixa marcando o primeiro tempo e trompas, trompetes e pizzicatos dos violinos marcando o segundo, equanto o diálogo do motivo acontece entre as outras cordas e madeiras. Soma-se então o triângulo, reco-reco, e quando voltamos a fá, a orquestra toda está praticamente na mesma variação rítmica, apoiada em uma percussão pontuada e certamente subdividida, o que dá uma impressão menos de polirritmia que de melodia acompanhada. O espírito torna-se "furioso" até o fá se contrastar com o si, de novo e de novo, e concluir num afirmativo fá geral.



Trecho do *Batuque* de NEPOMUCENO, Alberto. **Série Brasileira**. Academia Brasileira de Música, 2000.

O projetado *O Garatuja* (comédia lírica inacabada em três atos de 1904, tendo somente seu prelúdio, e sido regido por Richard Strauss em 1920) tem trecho inspirado num lundu muito em voga na época, revelando um desenvolvimento íntimo com a música urbana e a erudita – talvez por ser especialmente um prelúdio, cuja forma é mais livre na apresentação de temas variados – nos posicionando, contudo, como que a frente de um teatro dramático, sem investimentos sonoros que ultrapassem a condição aceita socialmente deste ambiente. Pois, ainda que não fosse esperado na sala do Instituto de Música em 1909 tal "*maxixamento*" da música erudita, o popular foi de tal forma incorporado na organização prevista do programa da noite que a ousadia pôde ser percebida sem imediata censura pelo público, como nos ilustra, no dia seguinte, o crítico da época Oscar Guanabarino: "mas num templo de arte (...) a entrada d'*O Garatuja* é escandalosa, irritante, provocadora de protestos, de assobios, de pateada, e exigindo uma ação de desagravo".[45]

Sobre a *Brasileira*, peça para piano que permanece sem indicação da data de sua criação, é uma obra que inicialmente apresenta um acompanhamento rítmico constante sob uma melodia levemente sincopada. Com variações rítmicas e jogos entre as mãos, o movimento é complexificado ainda que permaneça um padrão para assegurar certa estabilidade. As mudanças de pulso são intercaladas com exibições vituosísticas e modulações. Uma melodia é retomada na tentativa de expor uma métrica solta e imprecisa. Contudo, a peça sinaliza para experimentações timbrísticas e rítmicas e para isso ou se apóiaem grandes repetições dos elementos apresentados ou em evoluções de gestos já consagrados.

Tratando-se do nacionalismo nas obras, o prelúdio d'*O Garatuja* é bem próximo do *Batuque*, já que são células rítmicas que funcionariam por sua repetição, no máximo modulando a tonalidade ou inserindo novos timbres, como se aquela idéia musical pudesse em si dar o cárater suficiente para a obra ser totalmente característica. Daí que o prelúdio (como também as primeiras composições de Francisco Mignone: *Caramurú*, *Cenas da Roça*) adquire menos teimosia e obstinação que o *Batuque*, pois os trechos por demais característicos e reforçados nesta particularidade não se tornam centros essenciais para a peça, já que estão difundidos dentre outros motivos que a sustentam. O intenção de não extrapolar o limite de informações passíveis de serem retiradas daquela idéia musical característica permite à composição (mesmo se pensarmos em muitas obras de Villa-Lobos) ou uma intensa variação interna, incluindo outros elementos, outros ambientes, fragmentando a obras em diferentes *ethos* e às vezes sendo por si mesma uma demonstração de variedades, um descortinamento de possibilidades, ou justificar a sua utilização deste material com uma

[45] Citado em PEREIRA, A. R. **Música, sociedade e política**, p. 167.

estrutura musical muito curta. A excessividade com que o material característico era tratado na mesma obra esgotava a quantidade de informações que este material disponibilizava e, desta maneira, tornava a peça repetitiva. No *Batuque*, mesmo pretendendo renovar o interesse musical pelas mudanças timbrísticas e alternâncias entre dois campos harmônicos, a repetição do mesmo motivo por quase duzentos compassos dá a exata noção da forçação impertinente a que o material é submetido.

O nacional, como adjetivo, não poderia abarcar um Nepomuceno e um Camargo Guarnieri no mesmo saco. Nepomuceno olhava para a Segunda Escola de Viena, ouviria tudo que havia de novo e moderno, tentaria produzir uma arte baseada nestas escutas e pretenderia formar ouvintes para elas. Nepomuceno atuou na sociedade brasileira e elaborou música para ela, música que ela queria ouvir. Compôs também, é verdade, canções sobre textos em português, inspiraram-lhe músicas populares, mas não teve profunda convicção de romper uma barreira musical de tamanha tradição, de balançar as estruturas da música produzida e ouvida na Europa e no Brasil, de perder o chão numa investidura de independência. Não fez porque não via sentido em fazer, contra todas as aclamações que os chamados modernistas lhes imputaram posteriormente.[46]

Contudo, a pesquisa para suas composições, especialmente nas canções, revelam uma novidade que se possuiu caráter especificamente brasileiro nas obras (são de relevância para o nosso trabalho *Coração triste* de 1899, *Canção do Rio* de 1917, de melodia baseada num possível tema popular e acompanhada por um piano malemolente, *Turquesa* e *Dolor Supremus*, ambas de 1901, *Jangada*, a sua última obra, 1920, que na primeira parte impõe um balanço rítmico que poderia ser do nosso populário e na segunda parte revela certa progressão harmônica que poderíamos sentir como próximas às nossas músicas), não se resume a isso e nem na adoção sistemática de vernáculos que lhe imprime certa *valorização protecionista*, sem negar influências e interferências européias ou de qualquer outro lugar (*Numa concha* e

[46] O personagem Alberto Nepomuceno, criado por João Silvério Trevisan no romance *Ana em Veneza,* falando consigo mesmo, aponta neste mesmo sentido quando diz que "certo representante" do fim de uma época "perseguiu a saída seguinte mas parece não ter obtido êxito na dolorosa empresa de abrir as portas dentro da História", pois lhe foi "determinada a inglória tarefa de desbastar certo por caminhos tortos, para que os demais humanos consigam passar, inclusive aqueles que a posteridade elegerá e louvará como heróis, esquecendo-se de retribuir com mínima gratidão seus predecessores – verdadeiros genitores – desses heróis (...). Deixemos, então, que os personagens vivam neste espaço a inevitável mas necessária tragédia de serem seus próprios juízes". Mais a frente: "Alberto Nepomuceno se torna herói dos poderosos da nação. Em troca, abdica da possibilidade de discordar, abrir caminhos: bastava seguir o curso natural das coisas. Muito tentador... Muito cômodo, não é mesmo? A partir de então, eu tornei-me parte da vidinha rarefeita e provinciana desta formosa capital federal, sempre tão cheia de si e muito segura de ser o posto avançado e até, quem sabe, o único centro pensante do país. Quanta pretensão, meu Deus! Quanta dourada mediocridade, nesta corte republicana marca barbante... ainda que não gostem devo admitir que acabei próximo demais do poder". "A realidade é que Nepomuceno tornou-se um diluidor de fórmulas, não o revolucionário que um dia sonhou ser, em sua juventude" (…) Tenho a impressão de que não consegui definir um projeto claro". TREVISAN, João Silvério. **Ana em Veneza**. São Paulo: Editora Best Seller, s/d, p. 9, 37-39.

Olha-me, ambas de 1913, *Cantilena* de 1902, *Madrigal*, 1894, são exemplos da profunda inventividade do compositor sem uma preocupação geral com o característico brasileiro). O público não acostumado a ouvir cantar em português tinha a sensação de ridículo, de heresia artística; mas Nepomuceno insistia, coadjuvado por um grupo de artistas jovens (Camila da Conceição e Carlos de Carvalho). "O que se estaria em jogo naquele conflito seria sobretudo um novo projeto de canção brasileira, inspirada no modelo do *Lied* alemão e da *mélodie* francesa, em que a importância do poema se equipara à da música, em contraste com o estilo operítisco italiano e a estética do bel-canto".[47] As letras das suas *Canções* eram tomadas de vários poetas, que lhe emprestavam ou o tom lingüístico de suas criações ou o emblemático de suas imagens pessoais para construir um repertório autêntico, mas não único. Segundo Vasco Mariz, Nepomuceno foi "a primeira grande figura do *lied* [canção] no Brasil".

> O debate é sedutor, pois sou dos que levam o problema do canto em português ainda mais longe. Sendo óbvio que o canto em idioma nacional traria a cultura ao povo com maior facilidade, nada me parece mais absurdo do que em um país de sessenta milhões de habitantes, não existir uma ópera nacional. Do mesmo modo, por que não se cantam em português os *lieder* de Schubert ou Wolf? (...) Ora, a língua portuguesa não é inferior, musicalmente, a qualquer desses idiomas mencionados. Os grandes culpados são os artistas brasileiros, sobretudo pelo seu comodismo. Cantam textos nacionais com a mesma vocalização das árias italianas de bravura e deturpam lamentavelmente os versos de nossas canções. A iniciativa para uma mudança drástica nesse setor terá de partir, no entanto, do próprio Governo, isto é, do Ministério da Educação e Cultura. Até lá, estarei pregando no deserto do comodismo e do egocentrismo. [48]

Não é exatamente na tradução (ainda que Nepomuceno tenha vertido algumas canções para o português) que se pautaria uma ação nacionalista. E nem se tratava deste comodismo de Mariz, como podemos ler em João Itiberê:

> É possivelmente muito patriótico – mas muito pouco prático, muito desvantajoso – compor em português. E por que fazê-lo? Para reduzir consideravelmente o número de cantores ou de pessoas que poderiam cantar as *Canções*? Eu não vejo absolutamente, confesso, a utilidade desta propaganda pelo canto numa língua que é quase desconhecida fora do Brasil e de Portugal.
>
> Eu desejo que o senhor Alberto Nepomuceno nos dê em breve canções tão belas quantos essas... porém em francês![49]

---

[47] SOUSA, Rodolfo Coelho de. Prefácio. In: PIGNATARI, Dante (Ed.). **Canções para voz e piano**. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 16.

[48] MARIZ, Vasco. A canção erudita. In: _____. **A canção brasileira**. Rio de Janeiro: 1959. O que se passa, portanto, da compreensão do papel do canto em português implementado por Alberto Nepomuceno para Mariz é o lugar da canção, e da música erudita – diferenciada da popular pelas "devidas proporções" –, enquanto cultura que deveria ser divulgada. *Ibidem*, p. 31. A questão do "*comodismo*" do artista será tratado mais a frente.

[49] Citado por PEREIRA, A. R. *op. cit.*, p. 165.

Enfim, Alberto Nepomuceno participava dos eventos tipicamente urbanos, manifestava-se pela preferência republicana, pelas instituições democráticas e tencionava acompanhar este progresso desejado. Suas obras pretendiam corresponder com as demandas artísticas deste público ainda vislumbrado. Os seus esforços são criativos e reconhecidos (ainda que nem sempre aceitos) na medida em que participa com todo ímpeto das atividades existentes. Os limites estavam imbricados no cidadão e Nepomuceno viveu em um tempo que ainda se fazia necessário e exigido uma produção contemporânea de música erudita.[50] O seu processo criativo para com a idéia nacionalista está diretamente ligada à estrutura musical que lhe antecedia e que lhe condicionava a comunicação. Os elementos populares não foram incorporados na música de Nepomuceno de maneira irresoluta, profunda, sob intensa pesquisa da música popular, na intenção de abranger e compreender o brasileiro na sua multiplicidade cultural para projetar uma ação política e social no país. Nepomuceno, provavelmente, não via assim a função da música erudita, e não se preocupava com tamanho projeto. Alberto Nepomuceno *reformava* os apetrechos brasileiros para o modelo progressista. Diferente de Mário de Andrade...

[50] Mesmo que fosse para o mercado. Vide suas relações com o comércio editorial em PEREIRA, A. R. *op*. *cit*.

MIGNONE E O NACIONALISMO

> "Cheguei ultimamente a uma 'sensação' de incompatibilidade entre música interior e música brasileira".
>
> (Luciano Gallet)

Mário de Andrade (1893-1945), escritor e crítico paulista, levantou o problema do nacionalismo na sociedade brasileira. Reconheceu o mérito de Nepomuceno, a sua dedicação ao canto em português, distinguiu-o como o mais intimamente nacional de todos de sua geração, porém nela viu, assim como na seguinte, muitas falhas nas composições daqueles que quisessem "conformar a produção humana do país com a realidade nacional".[1] Esta última expressão, "realidade nacional", talvez seja a causadora de inúmeras discussões, e por isso tentaremos neste espaço reencontrá-la em seu verdadeiro contexto, compreendendo em que situação o autor a proferiu e em que medida ela e a realidade se relacionaram. Tanto Mário quanto Francisco Mignone compreenderam estas dimensões.

O escritor, pelos fins da década de 1920, acreditava no seguinte: estando o país numa "fase de construção" nacional, num estágio de "primitivismo social", era necessário produzir uma arte que se confundisse com a prática, uma arte que deixasse de ter na sua grandeza um "exotismo divertido", "muito conformismo" e "nenhuma inquietação", mas se apropriasse de uma "expressão natural e necessária duma nacionalidade". Apesar de adotar "como nacionais a Missa em Si bemol do Padre José Maurício, o critério da música brasileira prá atualidade deve de existir em relação à atualidade". Para Mário, o "critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiros ou indivíduo nacionalisado, reflete as características musicais da raça". Estas características poderiam ser encontradas na música popular, que seria "uma arte nacional já feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular música artística, isto é: música desinteressada". Portanto, repito para aqueles quem não leram Mário de Andrade, o seu critério é ineficaz "para julgar qualquer momento histórico. Porque transcende dele. E porque as tendências históricas é que dão a forma que as ideas normativas revestem. (...) A atualidade brasileira se aplica ferradamente a nacionalisar a nossa manifestação".[2]

---

[1] ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 18.

[2] *Ibidem*, p. 19-20. Em uma pesquisa histórica científica, que pretende entender o funcionamento dos eventos, a leitura das fontes é o primeiro passo. E como leitura entende-se não deduzir, mas compreender o que está escrito. É grande a tendência atual da historiografia para deduções e interpretações das fontes, o que frequentemente leva

Darius Milhaud, compositor francês, já observava com certa pena, em 1920, que "os trabalhos dos compositores brasileiros – Nepomuceno, Oswald, Guerra e Villa-Lobos – sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa, de Brahms a Debussy, e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e original".[3] Os exageros virtuosísticos, o esbanjamento de particularidades musicais brasileiras, a "pseudo música indígena" intentando a uma impressão demasiado exótica do Brasil, ou até mesmo banal, um idealismo ao fazer música universal e com sucesso na Europa, tudo isso como uma conseqüência da incompreensão da necessidade que se fazia naquele momento, para o projeto de Mário, de se criar uma música propriamente brasileira, com intenção nacionalista e o "uso sistemático da música folclórica como condição *sine qua non* para o ingresso e a permanência do artista na república musical" cuja música poderia desempenhar no Brasil a "função de orquestrador da sociedade dividida",[4] são alguns problemas, segundo Wisnik, que o escritor tentou evidenciar e combater durante parte de sua vida. Na verdade, mais do que a inserção nesta "república musical", Mário se aproximava do papel de crítico que Machado de Assis propunha. Este entendia ser "mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam"; daí que a crítica deve exigir do artista "antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que *o torne homem de seu tempo e de seu país*, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (...) Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla e elevada".[5] Entenderemos melhor nas palavras do autor paulista:

---

a conclusões bastante complicadas. Contier, por exemplo, vê na afirmação de Mário de Andrade: "o critério da música brasileira prá atualidade deve de existir em relação à atualidade", uma "questão de método" que constrói o "mito da nacionalidade" (CONTIER, Arnaldo D. **Música e ideologia no Brasil**. São Paulo: Editora Novas Metas, 1985, p. 71). Como um "método", que é um "critério" para a música *naquela* "atualidade", pode construir o "mito da nacionalidade" não é explicado por Contier. Ao contrário, Contier pretende resumir os "objetivos centrais" do pensamento de Mário como "uma possível fuga da tradição européia" e atacar a ausência de contradição "entre a riqueza do folclore brasileiro e o subdesenvolvimento ecnonômico" (*Ibidem*, p. 31) em seus trabalhos. Assim, Contier converte a história posterior na finalidade da anterior, permanecendo alheio ao real sentido dos textos de Mário de Andrade.

[3] Citado em PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 286.

[4] WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileria – Música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 142 e seguintes. No mesmo rastro que Mário de Andrade, ainda que bons anos depois, em 1957, Eurico Nogueira França articula uma conjunção de fatores para explicar a idéia de projeto nacional (se essas idéias não nos satisfazem completamente, ajudam, ao menos, a elucidar o problema): a consciência nacional está na possibilidade de surgir uma escola brasileira de composição baseada no folclore e na música urbana, antes subsidiária das escolas européias. *Cf.* FRANÇA, Eurico Nogueira. **Música do Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

[5] ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade In: _____. **Obras Completas**, vol. III. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar S.A., 2004, p. 804.

> O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalisação. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideas que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. (...) Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. Ora numa fase primitivística, o indivíduo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina. Si a gente principia matutando sobre o valor intrínseco do pedregulho e o conceito filosófico de justiça, a pedra fica no sapato e a gente manqueja. 'A pedra tem de ser jogada fora'. É uma injustiça feliz, uma injustiça justa, fruta de época. O critério atual de Musica Brasileira (...) deve ser um critério de combate.[6]
>
> A prova mais íntima de que talvez formemos hoje uma literatura nacional realmente expressiva da nossa entidade (no que ela possa ser considerada como entidade...), não está em se parolar Brasil e mais Brasil, em se fazer regionalismo, em exaltar o ameríndio; não está na gente escrever a fala brasileira; não está na gente fazer folclore e ser dogmaticamente brasileiro; está, mas no instintivismo que a fase atual da literatura indígena manifesta, e é ruim sintoma. Se é certo que esse instintivismo coincide em grande parte com o movimento universal das artes (...), essa coincidência me parece meramente exterior. Num Proust, num Joyce, num Picasso, num Strawinsky (estes dois sintomaticamente perdulários e viracasacas...), em Carlitos, no *Surrealisme*, em Mussolini, esse instintivismo universal representa ainda uma continuidade culta, reacionária (instintivismo por assim dizer organizado...), da exasperação racionalista do oitocentos. Entre nós o instintivismo é outro, é ignaro e contraditório (...): é apenas uma coisa informe, hedionda, dessocializante, ignara, ignara (...); é o instintivismo que se deixa abater por 30 anos de miséria política; cria de sopetão o entusiasmo revolucionário de 1930, sem razão objetiva pro povo; e depois dessa unanimidade que se acreditara nacional, rompe num *rush* de cavação, de novo empregadismo-público mamífero da espécie mais parasitária, pedindo paga pessoal do sacrifício coletivo (...) Tudo isso é que as nossa artes desmandibuladamente instintivas de agora representam. Frutos azedos, embora muitas vezes admiravelmente líricos, duma contradição nem mesmo sistemática, duma desorganização nem mesmo bárbara. Frutos do nada que somos como entidade.[7]

A importância de entendermos historicamente essas colocações de Mário de Andrade sobre a questão nacional é que com a proposta de se criar uma música brasileira, sempre dialogando com as tendências do mundo, e conseqüentemente fazendo uma arte com critérios sociais e "não filosófico",[8] Mário intensificou seu relacionamento com diversos compositores, entre os quais Francisco Mignone. Esta escolha que fazemos ao selecionarmos Mignone como objeto de estudo na polimorfa lista de compositores com intenção nacionalista se dá, como anunciamos, na medida em que percebemos nele um aliado das idéias de Mário de Andrade

[6] ANDRADE, M. de. **Ensaio sobre a música brasileira**, p. 18-19.
[7] *Idem*, **Aspectos da literatura brasileira**, p. 9 e 10.
[8] *Idem*, **Ensaio sobre a música brasileira**, p. 19.

(cujos pensamentos assumem significativas repercussões), mas que, ao mesmo tempo, se apercebe, como o próprio Mário – ainda que de maneira diferente –, da insuficiência deste projeto nacional .

Francisco Paulo Mignone (1897, São Paulo – 1986, Rio de Janeiro),[9] filho de Alferio Mignone – músico italiano –, desde cedo estabeleceu contato com a música. Com 10 anos estudou piano e flauta e três anos mais tarde começou a tocar em pequenas orquestras como pianista condutor. No ambiente italianizado de São Paulo, em alguns bairros constituindo-se como uma verdadeira extensão da Itália, Mignone esteve sempre em contato com os músicos da cidade, o que impulsionou o jovem a escrever música popular: os maxixes para piano, cateretês, sambas, batuques[10] e principalmente os gêneros dançantes como o schottish, polca, mazurca, valsa, one-step, foxtrote, tango... A vida mesma de Mignone é projetada, como disseram, "em duas trajetórias distintas:

> a do músico erudito, que fazia suas obras de câmara, orquestrações, e naturalmente intensificava suas atividades no meio artístico de São Paulo; e a do músico necessitado de recursos financeiros, que se profissionalizava na música popular urbana. As duas correm paralelas. Enquanto Mignone se esmerava na composição, escrevendo romances, minuetos e elegias, por outro lado, como músico talentoso, intuitivo, participava do mercado de trabalho comum a qualquer músico popular: tocar em confeitarias, bailes e cinemas, usufruindo salários para seu sustento."[11]

O pseudônimo Chico Bororó aparece, sugerido pelo editor A. Di. Franco, quando os interesses destas duas trajetórias se mostrariam inconciliáveis para a mesma referência pessoal. Após receber menção honrosa num concurso de música popular com uma valsa *Manon* (1914) e um tango *Não se impressione* (1914), quando tinha somente quinze anos, e ter as peças impressas com seu próprio nome pela revista *A Cigarra*, Mignone adota o pseudônimo para seguir trilhando pelo mundo popular sem imediata conexão com as atividades do músico no Conservatório e como pensionista do governo de São Paulo na Europa. O one-step *Dê-me um beijo*, o maxixe *Abaixo ó Piques* (ambos de 1917), e mais um

---

[9] A biografia de Francisco Mignone será montada a partir dos dados apresentados por: MARIZ, Vasco (Org.). **Francisco Mignone – o homem e a obra**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997; KIEFER, Bruno. **Francisco Mignone**: vida e obra. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983; PAES, Priscila. **A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone**. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989; RODRIGUES, Lutero. Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez. **Textos do Brasil**, n. 12, p. 62-67, 2006. Disponível em <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat14.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2009; MIGNONE, Francisco. A Parte do Anjo. In: _____. **Autocrítica de um Cinqüentenário**. São Paulo: E. S. Magione, 1947.

[10] Para especificações destes ritmos aflorados no séc. XIX, ver: ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Urbana. In: _____. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 327-348 e SANDRONI, Carlos. Premissas Musicais. In: _____. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001, p. 19-37.

[11] PINTO, Aloísio de Alencar. Francisco Mignone e a música popular brasileira. In: MARIZ, V. (Org.). *op. cit*., p. 139.

tanto de canção-maxixe, valsas, tango-maxixe, cateretês acompanharam a formação do compositor erudito Francisco Mignone, sob o traje de Chico Bororó. Sintomático desta relação é que, diferentemente do compositor carioca Heitor Villa-Lobos que teve como seu principal mote nacionalista as culturas indígenas, Mignone foi "aquele que mais aproveitou a temática negra em suas obras: muitas delas são integradas nas danças que provêm o nosso folclore como batuque, congada, maracatu, para citar apenas algumas mais próximas do binário simples (aquele proveniente do primitivo lundu)".[12]

Segundo Aloísio Pinto, as músicas populares que o compositor paulista escreveu neste início de século obedeciam aos padrões e exigências formais dos salões e dos teatros de São Paulo da época; elas se diferenciavam profundamente das músicas para as atividades recreativas que os compositores cariocas criavam. Isto se daria principalmente, porque para os paulistas havia uma necessidade de fazer frente à invasão dos estrangeirismos que em todos os aspectos tomava conta da vida de São Paulo, acentuando uma resistência também nos meios artísticos. "Havia uma verdadeira batalha entre as cançonetas italianas e a música caipira que se processava no interior de São Paulo e que tomava conta da capital".[13]

São Paulo, justamente na época, havia ampliado a sua função secular de simples entreposto comercial e passara a ser espaço de relações financeiras e estabelecimento de indústrias, com amplas relações sociais modernamente urbanas. Novamente estabelecemos a relação dos compositores com seus meios de interações cotidianas, o que evidencia, mais uma vez, a conexão cidade/modo de produção capitalista/nacionalismo; só entenderemos o significado que o nacionalismo poderia assumir nas obras de Mignone se traçarmos uma breve história do ambiente em que o compositor estava inserido.

Já desde antes, notadamente com a descoberta das Minas no século XVIII, grande parte da força social da nação se descolava do nordeste para mais perto de São Paulo,[14] região demograficamente central para as diversas correntes de intercâmbio que a colônia exigia. O único acesso conhecido para as minas pelo sul e seus gados partia de São Paulo, passando por Taubaté e transpondo a Mantiqueira pela Garganta do Embaú. A exigência material de alimentos, escravos e produtos manufaturados pela região aurífera intensificaram a vida da capitania de São Vicente nas primeiras décadas do século XVIII, desenvolvendo um avanço da agricultura para o oeste, primando o porto de Santos nas importações e favorecendo o crescimento social de São Paulo, a ponto de ser elevada à condição de cidade em 1711. Se, depois de 1725, erigido o "caminho novo" para as minas, que transladava o fluxo de

[12] *Ibidem*, p. 141.
[13] *Ibidem*.
[14] Para a história de São Paulo ver: PRADO JR., Caio. **Evolução política do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Brasiliense, 1979; SINGER, Paul. *São Paulo*. In: _____. **Desenvolvimento Econômico e evolução urbana**. São Paulo: Ed. Nacional, 1968.

mercadorias de São Paulo para a cidade do Rio de Janeiro, os paulistas deixaram de se beneficiar do comércio mineiro; já haviam ampliado, contudo, as relações de intercâmbio comercial para além das regiões que lhes eram diretamente tributárias: a cidade de São Paulo permanecia dominante no comércio com as minas de Mato Grosso e Goiás, além de servir-se da feira de muares de Sorocaba, de onde muitos animais eram levados à São Paulo para serem usados ou exportados. Decaída a exploração de metais e pedras preciosas, reaparece como prioridade nacional o plantio da cana, que neste período ganha importância em outras áreas brasileiras que não o histórico nordeste, como em São Sebastião, Ubatuba, Campinas e Itu. Não havendo uma separação nítida entre a zona rural e a zona urbana, a própria produção agrária da cidade abastecia São Paulo, não surgindo ao redor, como no Rio e em Recife, espaços agrícolas voltados especificamente para o abastecimento da população citadina. A tradição da economia nacional impulsionava aquelas regiões que não participavam da produção do gênero exportável a assumir um caráter de subsistência, o que parcelava a província em numerosas unidades praticamente autônomas. Esta relação próxima entre o mundo rural com o urbano de São Paulo, determinada pelas necessidades prementes da população, repercutia também no papel exclusivo que as festas cristãs e profanas, tipicamente rurais, adquiriam como espaço de criação e difusão da música e da cultura popular paulista da época.[15]

Habitada pelos senhores de engenho – com vistas a firmar a importância do sistema São Paulo-Santos, que desempenhava função de entreposto comercial no desenvolvimento do setor de exportação açucareiro da economia colonial paulista – tornou-se a partir de 1822, capital da província e portanto centro administrativo e sede da burocracia provincial. A cidade de São Paulo passou, então, a expandir suas capacidades comerciais, de serviços e melhorias urbanas (pavimentação, faculdade de Direito, iluminação pública a gás, matadouro e penitenciária novos, abastecimento de água).

A exigência crescente do café pelo mundo durante o século XIX demandava uma vitalidade na produção, na comercialização e na distribuição que, a princípio, a cidade de São Paulo e sua ligação precária com o porto de Santos ficaram afastados do impacto cada vez mais intenso que o negócio do grão já anunciava. Mesmo depois da produção do café ocidentalizar-se para além do Vale do Paraíba, o Rio de Janeiro assumia a posição central no escoamento da mercadoria, e é ainda pela cobrança de tributos que a província paulista sentia o desenvolvimento da cafeicultura. Mesmo em 1854, 85% do grão produzido em São Paulo não passou por Santos. Foi somente a partir de 1868, quando começou a funcionar a ligação

[15] MORAES, José Geraldo Vinci de. Sonoridades Urbanas. **Cultura Vozes**, São Paulo: nº3, mai./jun. 1993, p. 48-58.

ferroviária entre as duas cidades, que os paulistas assumiram a direção do produto que já seria o mais admirável no país. O primeiro e soberano lugar que o café adquire na nação tem na sua base o trabalho do imigrante, trazido para a zona cafeeira por programas da administração do estado de São Paulo (agora já federativamente separado), que destinava substancial esforço e renda na realização deste ideal.

Agora, aquelas referências e inspirações, realidades e condicionamentos das manifestações culturais, antes restritas à relações com a igreja, eram reestruturadas e as festas se transformavam, readaptando-se aos novos componentes urbanos. A ampla música popular de uma cidade que recebia contingentes imigratórios – desde 1888 a Hospedaria de Imigrantes da cidade, criada pelo Visconde do Paranaíba na várzea do Tamanduateí, era uma parada obrigatória de quem vinha do exterior – era constantemente remodelada pelas influências estrangeiras. As serenatas difundiam na noite paulista os lundus, polcas, valsas e modinhas – para Mignone a flauta era seu "instrumento predileto nos choros e serenatas noturnas da Paulicéia";[16] nas festas públicas ou particulares eram chamadas as bandas preferidas; em bares, cantinas, circos, halls de teatro e em cinemas músicos se apresentavam periodicamente, deixando de ser meros amadores para profissionalizarem-se como instrumentistas de acompanhamento popular – este movimento irá se intensificar com a vinda do rádio e a generalização das gravações em disco no século XX.[17] Está constituído o que chamamos de música popular urbana. E juntamente com este aculturamento com o estrangeiro, é que compositores e libretistas dos teatros de costumes, que se inspiravam na musa sertaneja, empreenderam um trabalho sério de elaboração, sistematização e valorização da cultura regional paulista: a toada rural e o linguajar matuto assumiram grandes proporções no meio musical e cultural de São Paulo, acabando algumas vezes até por se tornarem sucesso nacional (exemplo típico foi do engenheiro civil, compositor e poeta Fernando Lobo, ou mais conhecido como Marcelo Tupinambá).[18]

A importância da cidade de São Paulo não apareceu somente por sua função de entreposto comercial, já que o café poderia ser enviado para o porto de Santos por Jundiaí ou Campinas. Sendo capital da província, residência tradicional das classes abastadas, centro de estabelecimentos bancários e próximo à capital do país, São Paulo enriqueceu e a população

[16] Citado em KIEFER, Bruno. **Francisco Mignone**: vida e obra. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983, p. 11.
[17] Segundo Kiefer, em 1918 não havia uma orquestra sinfônica constituída e funcionando em São Paulo, sendo frequente os músicos se juntarem para as óperas e operetas (KIEFER, B. *op. cit*., p. 13). Para a situação da música no começo do século na cidade de São Paulo ver: MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas**. 1989. Dissertação (Mestre em História) – Faculdade de Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo,1989.
[18] No Rio de Janeiro, o triunvirato da música popular era composto por Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Joaquim da Silva Callado (1848-1880) e Anacleto Augusto de Medeiros (1866-1907) *cf*. MIGNONE, Francisco. **Música**. Rio de Janeiro: MEC, Bloch, FENAME, 1980, p. 31-32. Acrescento Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e a explosão de Ernesto Nazareth (1863-1934).

aumentou e intensificou sua urbanidade (novos loteamentos e especulação imobiliária, cresce o setor de serviços, artesanatos, comércio varejista). O estado de São Paulo teria, a partir de então, condições de bancar seus interesses perante o resto da União, tomando a frente nas decisões econômicas e política (como na valorização do café de 1903), recebendo por isso os maiores bônus nacionais, ainda que, como vimos, a maior parcela dos benefícios fosse dirigida para fora do país. Assumiam o controle do principal ramo da economia brasileira, o café, aqueles que estavam ligados aos sistemas de créditos e do mercado mundial, ou seja, o *interesse financeiro* que disputava a primazia dos negócios mundiais entre si, e estavam representados no país por fazendeiros empreendedores brasileiros, bancos nacionais e enviados de instituições estrangeiras. O interesse que comandava o rumo da produção do café não era, necessariamente, o mesmo interesse do produtor, conquanto este estivesse submetido às condições daquele. Portanto, a classe que mais enriquecia, a classe que comandava as diretivas políticas e sociais das grandes cidades brasileiras, estava financeiramente vinculada e dependente dos empreendedores internacionais. Mesmo assim, as extremas possibilidades de crescimento abriam amplas perspectivas nos corações destes brasileiros, cheios de crença nas transformações e no mundo que visavam.

Contudo, não se sabe qual é a causa primeira: se pela personalidade dos cafeicultores paulistas em não mobilizar todas as suas economias na cafeicultura, se pelas melhorias materiais que favoreciam tais investimentos (ferrovias e hidroelétricas), se era a disponibilidade de mão-de-obra qualificada (imigrantes) ou precisamente a oferta de créditos e uma acumulação descomunal estimulada pelo comércio exterior, mas o fato é que, enfim, uma indústria apareceu e, mais importante, teve condições de se desenvolver na cidade (alguns ramos da indústria leve, além de uma indústria de bens de produção muito incipiente: fábrica de cimento, aço, metalurgia e indústria química com plantas de maior porte). Na verdade, existiram movimentos isolados para subsidiar um ramo industrial durante a República, mas o que se verifica no geral é que o crescimento da indústria paulista também esteve relacionado com situações diversas que implicavam rumos não ligados a seus próprios interesses. A indústria têxtil e a de alimentação tinham a função principal de complementar as deficiências da importação em determinados momentos. A indústria de juta, "então uma das mais importantes do país", tinha seu crescimento associado à expansão do café. Daí que a primeira guerra mundial estimulou o aparecimento de novas indústrias nacionais, não somente pela diminuição de fornecimento estrangeiro como também a queda do câmbio reduziu consideravelmente a concorrência externa. Outro sintoma da aleatoriedade do crescimento industrial paulista foi o desenvolvimento da congelação de carnes (que se deu também no caso da indústria gaúcha), estimulada pelo consumo crescente dos países então em guerra. Se

inicialmente o estado do Rio de Janeiro contava com a maior parte da indústria brasileira, São Paulo passa a ter um significativo destaque juntamente no momento em que a indústria se mostrará cada vez mais indispensável para o funcionamento normal da economia brasileira. A citação a seguir é um tanto extensa, mas acredito que Mário de Andrade conseguiu destacar a diferença e a ambiência das duas cidades:

> Ora São Paulo estava muito mais "ao par" que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. (...) O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possue um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porem, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.
>
> É mesmo de assombrar como o Rio mantem, dentro da sua malícia vibratil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional muito maiores que São Paulo. O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o "exotismo" nacional (o que aliás é prova de vitalidade de seu caráter), mas a interpenetração do rural com o urbano. Coisa já impossível de se perceber em São Paulo. Como Belem, o Recife, a Cidade de Salvador: o Rio ainda é uma cidade folclórica. Em São Paulo o exotismo folclôrico não frequenta a rua Quinze, que nem os sambas que nascem nas caixas de fósforos do Bar Nacional.
>
> Ora o Rio malicioso, uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião (...).
>
> Junto disso, o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito (...).
>
> Uma coisa dessas seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas alta burguesia riquíssima. E esta não podia encampar um movimento que lhe destruia o espírito conservador e conformista. A burguesia nunca soube perder, e isso é que a perde (...).[19]

"Enquanto que os paulistas estavam no cateretê, catiras, nas modas de viola, o carioca já estava recebendo outras influências, estilizando o samba de roda e sistematizando (...) aquilo que seria o autêntico samba de salão, que podia ser dançado nos bailes".[20] Francisco Mignone cresce neste ambiente urbano de São Paulo. Usufrui dos benefícios e malefícios que uma cidade já predisposta a megalópole dispõe. Em 1917, diploma-se em piano, flauta e composição pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo, tendo como colega o

[19] ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d., p. 236-237.
[20] PINTO, A. A. Francisco Mignone e a música popular brasileira. In: MARIZ, V. (Org.). *op. cit.*, p. 140.

próprio Mário de Andrade. No ano seguinte, em um concerto no Teatro Municipal de São Paulo, algumas obras do jovem compositor foram apresentadas (*Sonata em Sol menor* de 1916, os poemas sinfônicos *Caramurú* de 1917 e *Suíte Campestre*, 1918, as canções *Alma Adorada*, um rico diálogo entre a voz e o piano, com aberturas e harmonia fluentes, e *Farandolas das Horas*, ambas de 1918) que alternando a regência com o pai conseguiu lhe dar alguma notoriedade no meio musical paulista. *Caramurú* é um poema sinfônico com tom dramático, de linhas melódicas grandiosas, orquestração robusta, em que na terceira parte nos remete a algumas sonoridades serelepemente populares, com a melodia na flauta, que poderiam ser reconhecidamente brasileiras, impregnando a composição desta partícula num todo priorizado por técnicas harmônicas de cromatismos e tons inteiros; o jovem compositor representa numa mesma peça a variedade de influências profundas que já adquirira. O sucesso da apresentação e a relação que o compositor tem com o senador José de Freitas Valle (professor de francês de Mignone) lhe possibilitou uma bolsa para a Europa, concedida pela Comissão do Pensionato Artístico (dirigido por Freitas). Em 1919, em um concerto de despedida para a desejada Milão, Mignone rege sua obra sinfônica *Paráfrase sobre o Hino Cavalheiros da Kyrial*, composta no mesmo ano e cuja referência é a Villa Kyrial, propriedade de Valle, onde era realizado o encontro dos *Cavalheiros* da *Hordem dos Gourmets* e saboreados bebidas e iguarias exóticas.

Assim como a tendência geral (talvez a exceção mais sintomática seja Villa-Lobos), a formação prática e viva da música, a liberdade e o gosto de compor desenrolou-se para o iniciante compositor em terras no velho continente. Em 1920, chegou à Itália para ter aulas de música francesa, pois seu professor Vicenzo Ferroni tinha formação e gosto franco. A escolha da Itália foi provavelmente uma aproximação sem esforços da tradição que lhe constituía em casa e na rua, assim como a opção pela escola francesa era a maneira de tradicionalizar as diferentes tendências e concentrar as mais inéditas experiências. No Real Conservatório Giuseppe Verdi, Mignone apreende grande quantidade de signos e referências musicais de diversas regiões da Europa. Nos dois primeiros anos de sua estrangeirice escreveu a ópera *O Contratador de Diamantes* (composta em 1921 e dedicada ao Senador Freitas Valle; apresentada pela primeira vez em 1924, no Rio de Janeiro), em que a dança *Congada* – um trecho do segundo ato, extraído do tema de lundu da coleção publicada por J. B. von Spix e C. F. P. von Martius na Alemanha – teve vida independente da ópera por sua concepção orquestral e rítmica (inserida, inclusive, nos programas regidos por Richard Strauss); este trecho da ópera mostrava a capacidade incorporadora de tendências que a música de Mignone poderia ter. Segundo Kiefer, Mário de Andrade escreve em 1922, na revista Klaxon nº 6: "Deve gozar férias em São Paulo o compositor Francisco Mignone que atualmente aperfeiçoa

seus estudos na Europa. Trouxe consigo uma ópera: 'O Contratador de Diamantes'. Tive ensejo de ouvir alguns trechos na Sociedade de Concertos Sinfônicos e em audição particular; e me é grato afirmar, como amigo e como artista, a boa impressão que senti".[21]

Na Europa, Mignone compunha livremente, tendo ganho em 1923 um concurso instituído pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo (fundada em 1921) com a obra *Cenas da Roça* (1923) para orquestra. Da época são as significativas composições *Cantiga de Ninar* (canção de 1925 e "em homenagem ao Dr. Washington Luís"; chama atenção pela facilidade com que o português é cantado), *Momus* (poema humorístico de 1925), e as peças iniciais da série *Lenda Sertaneja* (1923) – a *1ª* será aproveitada para a *2ª Fantasia Brasileira* de 1931, e a *2ª*, para violino e piano, com tema de *O luar do Sertão* de Catullo Cearense; mesmo assim "são bem espanholadas, influenciadas por Albeniz, de Falla, só da terceira em diante que se mantém um característica própria".[22] Com *Festa Dionisíaca* (1923) *e No Sertão* (1925) Francisco Mignone recebe dois prêmios de outro concurso da Sociedade em 1926. Entre 1927 e 1928, o compositor paulista andou pela Espanha como músico e acompanhador do famoso tenor Miguel Fleta. Isto lhe rende inspiração para *Interlúdio Sinfônico, Suíte Asturiana*, as canções *Las mujeres son las moscas*, *Três cantos populares esapnhóis*, todas de 1928. É visível, portanto, a gama experimental a que se dedicava Mignone. Da italianada, absorvia e reproduzia dentro do mesmo caráter. Da espanholada, não tinha nenhuma restrição em sensualizar suas músicas e ambientar suas criações numa terra ambígua. O desenvolvimento técnico da orquestração, dos timbres e da harmonia eram plenamente conceituados pelas novas tendências, fazendo referências a tudo que lhe pudesse motivar musicalmente. O exercício da composição e a facilidade que tinha para manipular os sons da orquestra resultaram na ópera *L'Inocente* (de 1927, que teve a primeira versão, *Il Trovatello*, repudiada). No entanto, os tempos já eram outros, e quando apresentada na Temporada Lírica de São Paulo, Mário de Andrade assinalou numa crônica para a Folha da Manhã de 1928: "... na música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível (...). No tempo de Carlos Gomes inda *O Inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. Porque não tínhamos base nacional definitivada, nem mesmo na música popular. (...) Hoje não".[23]

O compositor retornou, enfim, ao Brasil em 1929, fixando-se em São Paulo até 1932 como professor do Conservatório e acompanhador ao piano, achando espaço para desenvolver

[21] KIEFER, B. *op*. *cit*., p. 14.
[22] Palavras de Mignone em GAVINA, Leonard (ed.). **Francisco Mignone**: Depoimentos. Rio de Janeiro: Fundação da Imagen e do Som, 1991, p. 7 *apud* BARRENECHEA, Sérgio Azra. Valorizando a tradição e a experimentação. **Séries Estudos**, Porto Alegre, n. 1, nov. 1995, p. 85.
[23] ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Editora, 1976, p. 202-203.

peças musicais nas quais intensificou e elaborou significados brasileiros. No processo mesmo de experimentação nas várias facetas musicais que o mundo abria no personalíssimo século XX, Mignone compõe a *1ª Fantasia Brasileira* (1929) para piano e orquestra, que só seria apresentada em 1931 na Sociedade Sinfônica de São Paulo. Música de grande vulto pianístico, de concepção livre, com arrebatadores desenvolvimentos e ritmos incertos ou sincopados, linhas melódicas que nos remetem ao regional, estava mais centrada nos aclamados valores europeus, por conseqüência brasileiros ou russos, e que, principalmente a partir da segunda parte, inspirada em teminhas tipicamente brasileiros, revela pelo desenvolvimento técnico do piano, pelos fraseados virtuosísticos e cheios de dramaticidade, pelo caminho dos violinos, aquela euforia em abarcar todas as possibilidades num mesmo instante, e que pode ser entendida como uma peça não somente de características não brasileiras e onde o elemento nacional não deve atrapalhar o projeto de um bom concerto. Este é o tom que marca esta primeira etapa da produção erudita de Mignone às voltas com o nacionalismo, ainda que esta *Fantasia*, e as seguintes, estejam perfeitamente dentro de uma elaboração prática, mesmo que "antiquada", do papel do piano frente a orquestra. Se se pode falar de nacionalismo, ele está baseado na aleatoriedade das influências e é através de motivos pessoais, de si ou de outro, que seu desenvolvimento se estrutura e se apresenta. "Mário, contente com a obra, não esquece os 'desvios' de Mignone, e sustenta sua crítica"[24] em 1931:

> Eu, faz muito que venho sendo discretíssimo a respeito de Francisco Mignone. Embora sempre respeitoso desse compositor, (...) suas obras, quando não me desagradavam francamente, no geral me deixavam muito frio. (...) Dentre os compositores vivos brasileiros, Francisco Mignone é talvez o de problema mais complexo pelas causas raciais e pela unilateralidade de cultura que muito o despaísam e descaminham. Além disso minha impressão é que o compositor inda não teve coragem pra colocar bem os seus problemas espirituais. Ele inda está excessivamente atraído pela chamada 'música universal', sem reparar que a verdadeira universalidade, sinão a mais aplaudida, pelo menos a mais fecunda e enobrecedora, é a dos artistas nacionais por excelência. (...) É pois com tanto maior prazer que tive da *Fantasia* a milhor das impressões. (...) Me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal, é

[24] Citado em BONIS, Maurício De. Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade. **OuvirOUver**, Uberlândia: EDUFU, v. 2, p. 113-131, 2006, p. 120. Disponível em < http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/224/229>. Acesso em: 14 nov. 2007. Kiefer acha que a *1ª Fantasia Brasileira* "constitui um marco na evolução de Mignone menos pela qualidade estética do que por sua importância histórica na carreira o autor" (KIEFER, B. *op. cit.*, p. 19). José Martins diz que as *Fantasias*, "não encobrem um conteúdo europeizante detectável: o melodismo pleno, atávico. (...) As *Fantasias*, debordantes da fácil comunicação rítmica brasileira e melódica ítala-brasileira, são plenas de transcedência transparente pianística e de participação orquestral de rara adequação". MARTINS, José Eduardo. A pianística de Francisco Mignone. In: MARIZ, V. (Org.). *op. cit.*, p. 63.

> que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar sua personalidade.[25]

É verdade que já antes de 1929 Francisco Mignone, em suas composições de música erudita, intencionava articular o ambiente popular com o ambiente erudito (por exemplo as *Lendas Sertanejas n. 1*, *2*, *3* e *4*, *Maxixe*[26] para piano de 1927, *Canto nostálgico sertanejo* de 1925). No entanto, o contato pessoal da amizade de Mário, cujo aparato teórico-prático era apresentado sistematicamente onde lhe parecesse promissor, e cujas críticas sensibilizavam as idéias do compositor, faz Mignone, a partir de então, intencionar tratar a matéria viva da música brasileira, trabalhando em cima de uma porção de temas musicais que Mário lhe fornecia. São de 1930/1 as peças *Microbinho*, *Marvadinho*, *Quebradinho*, *Miudinho*, *Cucumbizinho*, *Caterete*, *Quatro peças brasileiras* (*Maroca*, *Maxixando*, *Nazareth* e *Toada*) nas quais a referência à música popular urbana e sertaneja se dava não somente pelo título, mas também pela proximidade formal e típica da música que percorrera as casas do sudoeste brasileiro no começo do século. Aqui, como nas *Valsas de Esquina* (a primeira é de 1938, com a naturalidade e a liberdade já encontrada na *Valsa em sol maior* de 1931), a proximidade com a música popular é muito grande; a tradição no Brasil da música erudita européia aparece exatamente na sua definição da música urbana brasileira, mas Mignone reitera musicalmente que são diferentes, que *Quatro peças brasileiras* ou alguma *Valsa de Esquina* não é música popular, e se caso um ouvinte desatento se embalar facilmente com tais gingas e ventos conhecidos e afirmar que estas peças fazem parte do repertório popular, o compositor circunstancialmente lembra-o, como dedos nas feridas com harmonias e rupturas, caminhos dissonantes, aberturas, estranhezas e oferecimentos, que as delimitações da música erudita também permitem brincadeiras, memórias – porque, como sabemos, a música erudita dialoga com uma tradição diferente, e somente diferente, da música popular, inclusive o lugar diferente que ocupa na sociedade, diferente sua funcão social –, e que podem facilmente serem apreendidas. Neste período, desde a gestação dos fins da década de 20 até começo de 40, suas obras estarão mais próximas de um "nacional imposto pela necessidade de ser nacional do que do urbano espontâneo característico de criações específicas".[27] É aí que surge, segundo Mariz, sua primeira canção nacionalista, *Quando na roça anoitece* (1931). Isto não exclui, contudo, obras como os *Seis estudos transcendentais* (dedicados a Guiomar Novais) e *Valse Élégante*, de 1931, que indicam uma preocupação precisamente técnica do piano, sem, contudo, apesar das referências nominais, remeter explicitamente às propostas

[25] ANDRADE, M. de. **Música, doce música**, p. 239-240.
[26] "... peça saltitante, viva, mas não um maxixe". KIEFER, B. *op. cit.*, p. 52.
[27] MARTINS, José Eduardo. A pianística de Francisco Mignone. In: MARIZ, V. (Org.). *op. cit.*, p. 63.

nacionalistas, seja por melodias ou caminhos harmônios, ou aparições de ritmos característicos.

Não podemos ver em Mignone uma dedicação exclusiva a determinado *ethos* na música, pois se o nacionalismo brasileiro proposto por Mário era irresistível e abria muitas possibilidades para sua criação, nele Mignone não se fundia completamente, estando sempre a produzir sob outras intenções, como é nitidamente o caso de *Gavotte all'antica* para violino e piano de 1930, *Noche Granadina* e *El retablo del Alcazar* para piano solo de 1931 e dos *Seis Prelúdios* de 1932, além da música vocal do período, que inicia os anos 30 com forte tendência italiana, francesa a espanhol, e termina sob textos de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Ribeiro Couto.[28] Neste mesmo grupo que indica outras preocupações do compositor, vale ressaltar também sua permanência como Chico Bororó na produção de música popular, que se prolongou até na sua estadia na Europa (por exemplo *Muié... é café!*, *Coca*, *Celeste* e *Mandiga Doce*; entra também o fox *Miami* de 1929, encomendado pelo conde Matarazzo Filho para a marca do produto de perfumaria "Mia-mi") e as obras *Ó menina bonita* e *Papai eu quero me casar*, ambas de 1932, que permanecem no mesmo espírito popular.

Em 1932 Francisco Mignone muda-se para o Rio de Janeiro para ocupar o quadro docente do Insituto Nacional de Música. Na capital do país, Mignone compõe *Maracatu do Chico-Rei* (1933), um bailado afro-brasileiro, exemplo da influência de Mário sobre a criação artística do compositor, a primeira obra em colaboração direta. *Maracatu do Chico-Rei* foi encenado pela primeira vez no Rio, em 1939, com argumento elaborado por Mário e coreografia de Maria Olenewa. O tema do balé se refere à construção da Igreja do Rosário, em Vila Rica (atual Ouro Preto), igreja dos pretos, no século XVIII. Chico-Rei era um escravo – líder de sua tribo no Congo – que conseguiu comprar sua liberdade e a de quase todos os seus súditos que vieram com ele trabalhar em Minas Gerais. Faltavam apenas mais seis serem libertos. E assim a corte de Chico-Rei desfila (o maracatu é um cortejo coreográfico) em Vila Rica, com a dança das mucambas (amas), dos príncipes, dos macotas (mestres de terreiros), do rei e da rainha, até chegarem à praça principal da cidade, onde os senhores brancos recebem o pagamento em ouro e soltam os escravos restantes.[29]

A *Dança de Chico-Rei e da Rainha N'Ginga*, em moderato, é inaugurada pelo efeito anunciante dos metais, madeiras e percussão, num jogo sem métrica, mas repetido, de variações rítmicas, que se contentam em abrir espaço para a variante constante e dançante,

[28] "Quase a metade de sua produção vocal tem textos em espanhol, em francês e em italiano. E muitas das inspiradas pelos poetas brasileiros são puramente líricas, sem nenhuma preocupação com o colorido nacionalista". AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Francisco Mignone: viver de música e para a música. In: MARIZ, V. (Org.). *op. cit.*, p. 15.
[29] ELLMERICH, Luis. **História da Dança**. São Paulo: Ricordi, s/d, p. 211.

conduzida pelo piano, harpas, celesta e cordas. A voz grave, mas extensa (alcança a 11ª) do Chico-Rei, se move dentro de uma melodia em mi bemol maior (primeiro tema de onze compassos), de notas sincopadas que afirmam, juntamente com o clarone, fagote, trompa e contrabaixo:

"*Quizomba, Quizomba,*
Quizomba oi, congo!
culenga cangola
jongo oi lê, lê!"

As palavras do *Maracatu* são fragmentos de dialeto *quimbundo* (o mais importante grupo linguístico bantu) e não possuem preocupação de um sentido geral do texto. A segunda parte do primeiro tema, treze compassos, prepara a afirmação do já enunciado, as notas são mais longas e mais firmes, em uma variação que se aproxima das necessidades das melodias pentatônicas (caminhando de lá bemol para mi bemol), e nisto são acrescentados as outras trompas, o trombone e a voz de tenor, que retornam com uma inconstância permeando a figuração rítmica, que não permite a obviedade e enaltece as pequenas variações. E a voz masculina conclui:

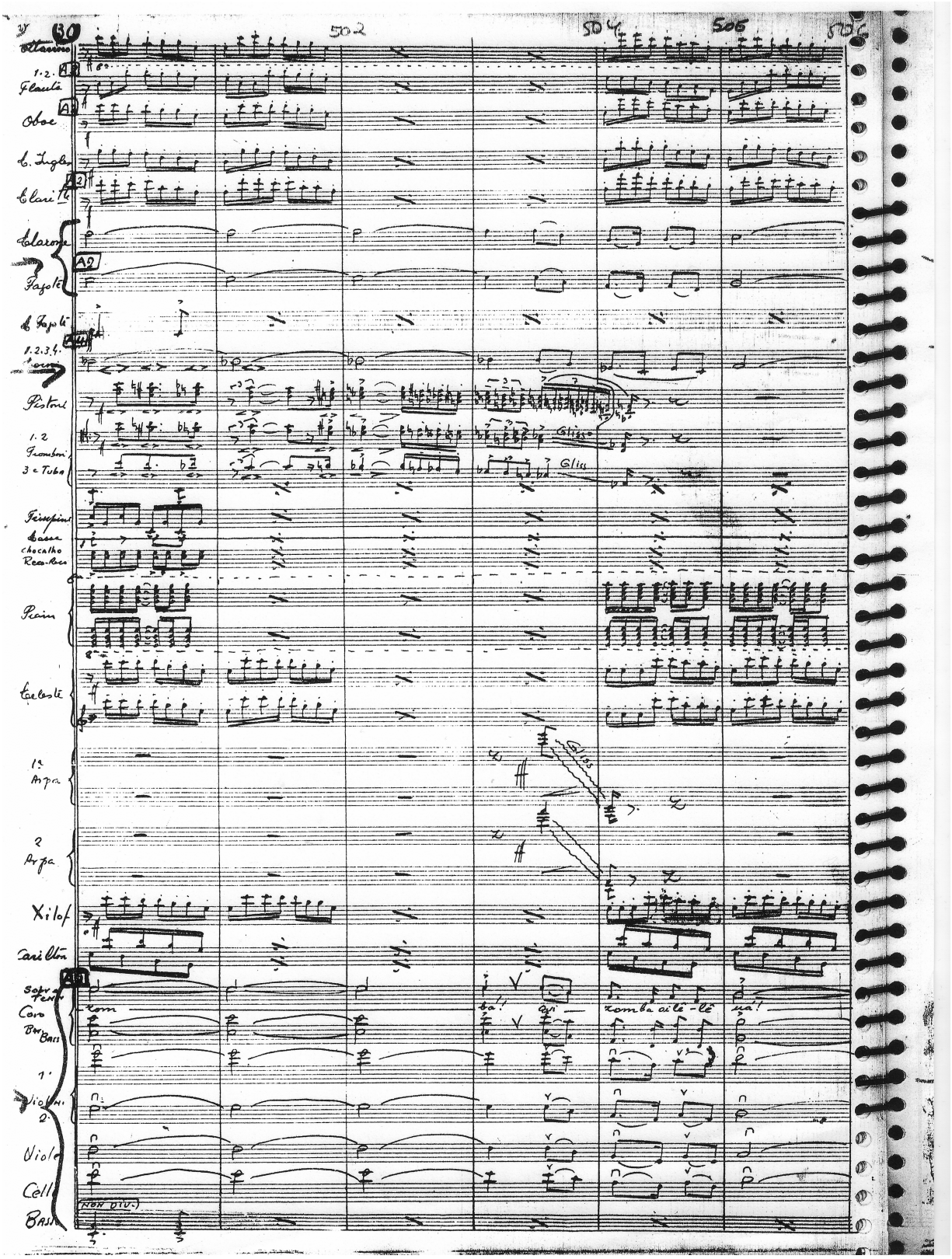
"*Congo jongo oi lê!*
Congo jongo oi lê!
Congo jongo oi lê! lê uá ! ih!
Congo jongo oi lê lê lê lê uá!"

As sopranos reforçam as palavras do *Rei*: "*Quizomba! Quizomba oi lê lê uá! Jongo oi lê! Congo Jongo oi-lê lê!*" (dezesseis compassos). O segundo tema na voz feminina (dez compassos), trompete com surdina, ottavino e flauta, estendem as notas, o discurso parece mais solto, mas sempre retomando a idéia sincopada da melodia originial, travando uma conversa entre as vozes e a levada imprevisível da celesta e do piano. Soma-se acompanhantes também na voz da *Rainha*, com os oboés, corne inglês e clarinetas.

"*Muchino Quiah! e lá!*
Mammeto tat'eto, uêh!"

O primeiro tema se sobrepõe, então, ao segundo (onze compassos). O suporte seguro e obstinado do ritmo engendra a voz feminina para o agudo, que sustentada induz para a continuação do maracatu; o clarone, fagote, trombones, tuba, vozes masculinas e contrabaixo dialogam com o ottavino, flautas, oboés, corne inglês, clarinetas, trompetes e vozes femininas. Às vezes como pergunta e resposta, às vezes a presença de um todo composto de vários. Entram, então, em concordância absoluta, e em uníssono desbancam para o segundo tema, acompanhados dos outros instrumentos que desenvolvem, agora eles, uma movimentada

estrutura rítmica. Profusão de elementos já ouvidos reaparecem no final da dança. Retorna-se à introdução, como um fechamento do bailado.



Cópia de trecho do manuscrito da *Dança de Chico-Rei e da Rainha N'Ginga* que integra o trabalho de PAES, Priscila. **A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone**. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

Aqui, neste bailado, todos os elementos disponíveis da música erudita se impregnam de caráter popular, desde a temática até a forma dos movimentos, e que se não facilita uma afirmação do nacionalismo brasileiro, ao menos corresponde a uma evidente inspiração afro-descendente. Neste caso a música está correspondendo a um projeto com profunda consciência de seus elementos, está inserida em condições que lhe permitem integrar o regional com a tradição erudita de maneira natural, sem artificios ou subterfúgios, sem exotismo ou citação, constituindo-se de fato em uma música com todo aspecto brasileiro que tem em si a pretensão de dizer pelos e para os brasileiros. Mesmo focando na característica da descendência africana, o *Maracatu*, que podia por isso ser representativo de países africanos ou americanos, guarnecia de espontaneidade e justificativa as vontades dos nacionalistas brasileiros, e é nisso que consiste *também* sua *efetividade* nacionalista: estar inserida em um contexto que demandava sua existência abrasileirada.

Nesta década de trinta, Mignone produz dentro do chamado "ciclo negro" (suas músicas que teriam manipulado as manifestações da música africana), além do *Maracatu*, as obras orquestrais *Babaloxá* (pai-de-santo) e *Batucajé* (dança ritual executada pelas filhas de santo nas macumbas e candomblés), ambas de 1936*,* as canções *Canto de Negros* (1932), *Cânticos de Obaluayê* (1934), para piano *Cumcubizinho* e *A festa do Entrudo* (1931), *Cateretê* (de 1930 para coro a capela, sobre texto popular e dedicado a Heitor Villa-Lobos), o *1º Sexteto* (de 1935 em que seus quatro temas principais foram fornecidos por Pixinguinha).[30] E completando o deliberado período inspiratório africano, o bailado *Leilão* em 1939, que para Mário de Andrade aparecerá "fatigantemente negro" já que não acrescentará nada "à fase de que o *Maracatu* é a mais alta expressão",[31] mesmo que no *Leilão* o efeito típico do ciclo já se encontre submetido a outras referências, que não o direto e preponderante folclore brasileiro.

No mesmo período, Mignone percorre na canção um caminho que não é necessariamente negro, passando pela já citada *Quando na roça anoitece* de 1931, a sóbria *A sombra*, a arrastada *O vento que balançava aquella rosa tão de leve*, produzindo, então, as *Sete Líricas* em francês do poema *Les Rubaiyat* de 1932, com um orientalismo sem exagero e transmitindo "o espírito do lírico persa".[32] A preocupação didática (pecinhas para

[30] "Nesta obra, Mignone é o seguidor de Villa-Lobos, como demonstra a influência francesa na escolha de combinações instrumentais [flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa e piano]. Corrêa de Azavedo descreve a obra como tendo '(...) sonoridades pujantes, por vezes violentas, conserva-se sob o signo da música negra, que tão forte influência exerceu sobre o compositor, nessa fase de sua evolução'. Arnaldo Estrella afirma que os quatro temas principais utilizados nesta obra são de Pixinguinha. O caráter autenticamente brasileiro do sexteto, o qual inclui melodias de inflexão modal e figurações rítmicas sincopadas, é o resultado direto desta colaboração". BARRENECHEA, Sérgio Azra. A música para flauta de Francisco Mignone. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 13., 23-27 abr., 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001. Disponível em < http://www.anppom.com.br/anais/anppom_2001_2.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2010.

[31] ANDRADE, M. de. **Música, doce música**, p. 351.

[32] MARIZ, Vasco. As canções. In: _____. (Org.). *op. cit.*, p. 116.

principiantes em piano como *6 peças infantis* de 1933, *Valsinha* e *No automóvel* de 1935), o interesse na educação civil pelos cantos orfeônicos (*Catereteê*, dedicada a Heitor Villa-Lobos, de 1930, *Roseira-Caranguejo*, de 1933, para 3 vozes iguais a capela, *Trinta dias tem Novembro* de 1939, *Juquinha meu bem*, para três vozes femininas de 1942, *Enquanto morrem as rosas*, *Cantiga* e *A Valsa*, para vozes femininas, de 1948) e a revisitação constante que Mignone efetiva sobre suas obras e obras de outros compositores (seja regendo, orquestrando ou transcrevendo, por exemplo suas *Lendas Sertanejas n. 1* e *2* e *Suíte brasileira* sob tema de João Itiberê da Cunha) são elementos que também foram levados para as suas novas criações, dando-lhes uma dimensão histórica e evolutiva da música brasileira. Contemporaneamente às operetas *Mizu* (1937) e *Aleluia* (1938), Mignone iniciou o conjunto *Valsas de Esquina*, todas elas em tons menores e lembrando os violões seresteiros e seus baixos cantantes, impregnando a série de melodias acompanhadas, com a frequente alternância entre as harmonias de tônica e dominante em fomas consagradas de três por quatro e com evolução simétrica (isto se dará especialmente até a *8ª Valsa de Esquina*). Estas atividades e produções evidenciam, acima de tudo, que o compositor não estava comprometido nem determinado fixamente a nenhum movimento nem tendência estética, política ou mesmo social. Suas obras revelam que a inspiração baseada no populário brasileiro lhe é interessante na medida de sua potencialidade criativa e de sua efetividade social. Exatamente por vagar entre os diversos meios musicais, Mignone aponta que o nacionalismo musical serve de projeto principal somente em uma determinada situação.[33]

Foi característico da vida do compositor paulista trafegar no meio das diversas ramificações musicais que as transformações sociais faziam germinar no país. Fora suas aparições em longas e curta-metragens, Mignone também se dedicou à produção de algumas trilhas, mesmo considerando-as "uma arte decorativa e anticonvencional".[34] Nesta época que tratamos, data-se de 1930 o longa *O babão*, e seguiu *Bonequinha de seda* (1936) e *Alma e corpo de uma raça* (1938), além do curta *Cantiga de Ninar* (1936), todos com a trilha assinada por Mignone. Para além de filmes, é possível que Francisco Mignone tenha elaborado música para um desenho animado (*Sonho de um menino travesso*, de 1935 que teve estréia como obra independente em 1936 sob regência de Villa-Lobos)[35]. Mignone também

[33] Segundo Marían Verhaalen, em sua tese *The solo piano music of Mignone and Guarnieri*, algumas peças para piano de Mignone "realmente conseguem atingir o grau de transposição erudita mencinado por Andrade ainda que outras haja nada mais do que tentativas banais e por isso, são meras transcrições para piano em vem de atingirem um nível mais elevado na assimilação de elementos folclóricos". *Cf.* BARRENECHEA, S. A. *op. cit.*, p. 82.

[34] Declaração datada de 1968, segundo BARCELOS, Sêrgio. Mignone e o cinema, o cinema e Mignone. In: MARIZ, V. (Org.). *op. cit.*, p. 152.

[35] Um *scherzo* para orquestra, com o subtítulo entre parêntese Desenho Animado, não se sabendo se indica um orientativo do caráter da interpretação ou se era, de fato, destinado a alguma animação.

colocou seu estro para as formalidades e eventos oficiais, ainda que de pouca repercussão: em 1931 compõe o *Hino "Club Itálico"*, com versos de Lorenzo de Médici, em 1932 *À São Paulo*, que se ajunta com os outros "hymno[s] das Tropas Constitucionalistas, e em 1938 um hino para o Colégio Bennett, e a *Canção da Liberdade*, "à gloriosa memória dos que morreram pela Liberdade e pela Democracia" de 1945. Em 1934, Mignone sucede Walter Burle Marx na cadeira de Regência do Instituto, e permanece em constante trânsito entre Rio e São Paulo, onde dirigia a Orquestra do Departamento de Cultura. Dedicou-se, portanto, à oficiosa atividade da regência e a funções institucionais, dirigindo, por exemplo, obras sinfônicas em 1936 a pedido do Governo Federal para a comemoração do centenário de Carlos Gomes, participando da fundação, liderada por Lorenzo Fernandez, do Conservatório Brasileiro Musical, assumindo, inclusive, a vice-presidência.[36] Subiu a frente da Orquestra Filarmônica de Berlim em 1937 na Alemanha para apresentar um programa só de músicas sinfônicas brasileiras (incluindo o seu próprio *Maracatu*); em 1938, em Hamburg, regeu também sua *Fantasia Brasileira*, *Suíte Asturiana* e *Momus* e entre outros programas, conduziu, durante 25 dias seguidos, a ópera *Madame Butterfly*; e no mesmo ano dirigiu a orquestra da Academia de Sta. Cecília na Itália na execução do *Maracatu*. Em 1939 torna-se professor catedrático concursado na Escola Nacional, lhe dando segurança profissional até sua aposentadoria em 1967. Destes eventos oficiais cabe, dentro do nosso período, lembrar de sua ida para os Estados Unidos a convite do Departamento de Estado daquele país, onde Mignone regeu a National Broadcasting Company e a Columbia Broadcasting System em 1942 dirigindo concertos pelo rádio e apresentando obras de sua autoria (*Festa das igrejas*, composta em 1940 e gravada por Arturo Toscanini em Nova York); inspirou-se também para criar *Três Prelúdios sobre Temas Canadenses* (1943).

[36] Nestes termos institucionais ainda cabe ressaltar, mesmo que nos pés da página, já que não são nossas fontes de estudo, o lugar do nacionalismo musical ligado, colado, ao Estado Novo. Em um decreto de 1939, a função do Departamento de Imprensa e Propaganda estava estabelecida como: "(...) centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional interna e externa e servir permanentemente como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas na parte que interessa à propaganda nacional" (MENDES JR., Antonio; MARANHÃO, Ricardo. (Orgs.). **Brasil História: Era de Vargas**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 184). Se é verdade que Oscar Lorenzo Fernândez foi o principal mentor teórico das idéias do Canto Orfeônico, estando ao lado de Villa-Lobos na fundação do SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artítica) e sendo mesmo seu "braço direito" (segundo declarações do próprio Villa), torna-se interessantíssimo esta declaração pertencente a seu artigo de 1930, *Base para a Organização da Música no Brasil*: "A finalidade máxima do Estado em matéria artística deve ser a da nacionalização e desenvolvimento intensivo e extensivo da arte, que é a cúpula cultural de todos os grandes povos" (BAUMANN, Simpson de Brito Melo. **O nacionalismo musical nas 3 Suítes Brasileiras de Lorenzo Fernândez**. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro: CBM, 1996, p. 35). Deste modo fica explicada e justificada a inter-dependência entre o Estado brasileiro e os artistas cooptados, que pretendiam realizar seu nacionalismo musical claramente articulado e eficazmente produzido naquelas orientações. Se suas obras cumpriam esta tarefa ou não, isto deve ser verificado no desenvolvimento das condições sociais. Mas é explícito que Estado e artistas compartilhavam a tendência de um "*projeto* político-social-econômico-cultural, apertando os elos entre os níveis". WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEF, E.; WISNIK, J. M. *op. cit.*, p. 184. Grifo nosso.

Esta relação *sui generis* de Mignone com as instituições e oficialidades brasileiras, americanas, e principalmente nazistas e fascistas, indica o que representava, de fato, a questão do nacionalismo musical na época. A Alemanha durante a década de 30 estava como uma grande parceira comercial do país: em 1934 o governo nazista passou a subsidiar os exportadores alemães, e os bancos do *Reich*, em troca, concediam aos países importadores créditos de prazos mais dilatados do que os bancos ingleses e norte-americanos. Em 1935 o país europeu comprara quase 60% da exportação de algodão brasileiro, e neste sentido propuseram a utilização de "marcos compensados", ou seja, moeda que só poderia ser usada no comércio entre os dois países. Em 1938 assina-se um contrato entre as usinas Krupp e o Brasil, marcando o apogeu dessa relação, prevendo a venda de grande quantidade de material bélico alemão para o Estado brasileiro. Essas relações e a simpatia com o fascismo no meio da elite paulista (Otávio Pupo Nogueira, Rodolfo Crespi, Francisco Matarazzo) era fato sabido, e nem sempre se reservava a uma simples identificação ou destinação comercial: contribuiam, inclusive, financeiramente. Para Mignone, sabemos também que na década de trinta "seu coração pendia para o eixo Berlim-Roma".[37] Isto não nos importa como valoração moral, não estamos *nesse momento* pretendendo julgar o compositor. O que nos importa é que tipo de relação, para além de questões pessoais, tem *a música* de Mignone *e os estados* fascistas. Como então uma peça como o *Maracatu do Chico-Rei* pôde ser ouvida pelo Estado nazista na véspera da guerra? Isto, então, provaria que a música tem a qualidade de estar fora das questões mundanas, que ela não carrega consigo as impertinências sócio-políticas, que ela tem um valor universal que independe de ideologias? Não. Isto só mostra que, como já dissemos, a "consciência criadora – autenticamente humana – não se compraz com o dotar de sentidos ilusórios o significado imanente de uma obra; relaciona este significado – dialeticamente – transformando-o faticamente: uma mudança de qualidade (outro signo criado) a gerar contradições que possibilitem novas metamorfoses".[38] Não sabemos se o povo ariano de 1937-8 gostou ou não da música, mas temos certeza de que o *Maracatu* não obtivera o mesmo significado que para os brasileiros, seus contemporâneos.[39] A música erudita nacionalista assume este caráter *também* por sua inserção social.

Sempre em constante análise da realidade e por isso em um processo permanente de revizão de suas próprias críticas, Mário de Andrade diz em 1942:

[37] AZEVEDO. Luiz Heitor Corrêa de. Francisco Mignone: viver de música e para a música. In: MARIZ, V. (Org.). *op. cit.*, p. 14.
[38] OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven: proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 36.
[39] Segundo Barrenechea, Mignone rememora anos depois o fato de sua música ter sido mal recebida por tratar-se de música indigna de ser regida por maestros alemães. BARRENECHEA, S. A.. *op. cit.*, p. 93.

> Mas estou convencido que é preciso de fato abandonar o excesso de folclore e a sua utilização documental. (...) É preciso saber exatamente as ciladas desnacionalizadoras que esses elementos podem nos armar, os perigos italianizantes germanizantes e, meu Deus! até nacionalistizantes que eles contêm. O "nacional" também não significa "nacionalismo"!
>
> Não há dúvida que o folclore, útil um tempo como bandeira de combate, útil toda a vida como elemento de estudo e experiência, tem de ser superado como base de criação. O seu excesso fatigante de caráter, os elementos excessivamente cancioneiros de que nascem a prisão a quadratura rítmica e aos movimentos coreográficos em pouco tempo o tornam um empecilho da criação. Também é preciso não confundir nacional com o folclore.[40]

Aqui parece mesmo que Mário aprendeu com Mignone: ao observar as novas criações o escritor avaliava o que estava em jogo naquele momento, renovando também sua percepção sobre as peças do compositor e detectando certezas suspensas nas novas produções. Nesta nova aproximação, Mignone envereda para a criação de músicas inspiradas e organizadas nos ditames socialistas, reorientado pelas novas diretivas andradianas, compondo obras como a S*infonia do Trabalho* (1939, cujo antigo título *Sinfonia Proletária* foi alterado para "evitar mal-entendidos", no dizer do compositor), *Festa das Igrejas* (1940), os bailados *Quadros Amazônicos* (1939-1942), *O Espantalho* (1941) e *Iara* (1942, bailado com harmonias bem colocadas sem serem tipicamente brasileiras, apresentando um clima moderno, quase *jazzistíco* e por isso permanecendo no âmbito popular da melodia acompanhada, mostrava a miséria dos retirantes; esperou pelo fim do governo de Vargas para não ser censurado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda).[41] O projeto da ópera *O Café* (mais a frente discutiremos a sua problemática em Mário), permaneceu truncado (lê-se inacabado) em algum nó da insegurança política ou estética do compositor, que, de fato, não queria lidar, como se isto fosse possível, em problemas que não fossem puramente musicais. Percebia que tais obras colocavam questões que entravam em choque com a dinâmica estabelecida na sociedade, mas ao mesmo tempo percebeu que seguindo neste sentido poderia adotar meios musicais que libertavam-o do "brasileirismo intencional" e obrigatório; "o espírito de Mignone sempre foi insatisfeito e incapaz de radicalismo", nos diz Paes.[42]

Faz em 1941 sua *Sonata* (dedicada a Magdalena Tagliaferro), que deixa em evidência um protagonismo para outro personagem que não o elemento propriamente brasileiro nem a

---

[40] ANDRADE, M. de. **Música, doce Música**, p. 352-353. Mais a frente retomamos este desenvolvimento das idéias de Mário.

[41] Foi estreado com a Companhia de Balé Russo do Coronel de Basil no Rio de Janeiro em 1946 e levado para Nova York; depois da falência da companhia, todos seus pertences foram tomados, inclusive a partitura, da qual não existe cópia. PAES, Priscila. **A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone**. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989, p. 27.

[42] PAES, P. *op. cit.*, p. 56.

tendência classista que Mário de Andrade começava adotar. O caráter nacional na *Sonata* parece como as folha da cheflera, que no seu conjunto, vista a certa distância, pode até dar "a medida de sua arte", pela beleza e inventividade, mas quando se olha separadamente, detidamente, a expressão nacional brasileira está de tal forma acoplada ao tronco que se tem a impressão de que foi colada, e que da mesma maneira se descola com o tempo e o pecíolo nacional, tão adjacente e estranho no tronco da obra musical, que harmoniza e dá certa característica para ela, principalmente pela quantidade, continua rompendo a organicidade entre tronco e galho; neste caso o galho não é a árvore. A música não é nacionalista nos termos contextualizados, ainda que possua elementos que sem dúvida fazem parte da tradição brasileira.

Esta é uma vertente na música de Mignone em que não trabalha com a seiva nacional brasileira, vertente essa que caminhava junto com pensamentos que formulavam dúvidas a respeito da qualidade e originalidade de suas produções musicais (as canções *A boneca de cristal* de 1941, *Pardonnez-moi* de 1943, *Si vous saviez!* de 1944 e para piano *Crianças brincando* de 1934, com seus intervalos de quartas e *clusters*, quase atonal, os já citados *Três Prelúdios sobre Temas Canadenses* e a *1ª Sonata*, por exemplo). A proposta nacionalista havia repercutido profundamente em diversas obras do compositor, e servia como projeto social interessante e alimento da criatividade enquanto nela Mignone conseguia elaborar composições em que pudesse se expressar. Talvez Francisco Mignone nunca tenha tido consciência clara ao fazer música nacionalista o que isto representava socialmente. Não estava interessado nessas questões, como podemos entender por seus comentários em *1964*: "...não sou político. Nunca fiz política e nem vivo dela!... Como Carlos Lacerda, fui simpatizante do partido comunsita. Mas isso foi nas priscas eras de 1945, quando a Rússia, Estados Unidos e Inglaterra unidos combateram o fascismo. Não passou de um período ideológico do qual muito me arrependi". Em duas entrevistas de 1968, Mignone declarava sobre sua inscrição no PCB e sua fase nacionalista:

> ... o Prestes achou que eu deveria ser vereador, eu disse que não. Isso foi quando o Portinari se apresentou para ser senador. Eu falava que não tinha jeito para isso, nem para falar em público. Ele insistia, dizia que eu era uma das figuras de proa do partido, que todo mundo conhecia, mas eu respondia que não iria de maneira nenhuma. Depois tive outros aborrecimentos, afinal mandei uma carta e me desligaram do partido.
>
> (o entrevistador pergunta a Mignone: **_Quando foi isso?)**
>
> Em 47, 48. Não que tomasse outra orientação, mas eu não era político, tinha entrado no partido para fazer música. (...) Eu tinha uma porção de bons amigos, estava num ambiente simpático, mas

> não souberam fazer, muita coisa séria podia ter sido feita, sem cair na política. Nunca entrei na política, ainda hoje não entendo política e nem eles se entendem.[43]
>
> (...) não andava contente do que produzia. Dediquei-me, para esconder de mim mesmo, a acompanhar ao piano, reger orquestras, ser regente de rádio (...) Quando voltei a ser senhor de mim mesmo (...) entreguei-me a escrever música pela música. Agrado a mim mesmo e é o quanto basta.[44]

É certo que o momento destas declarações também não facilitavam a postura politicamente crítica, mas é relevante a mudança que Mignone fez no período que tratamos, quando do apoio aos integralsitas e sua ida aos países fascistas o artista se inscreveu, alguns poucos anos depois, no Partido Comunista; mudança esta que não pode ser entendida como radical, pelo que isto não deva ter significado para o sujeito compositor. As mudanças estéticas, assim como as posições polítcas do compositor devem ser entendidas dentro dos seus valores pessoais (ainda que isto não exclua o que estas ações tem de significado social, como veremos melhor no último capítulo). O que marcou os anos 20, 30 e 40 no mundo musical brasileiro foi o esforço dos compositores em arregimentar uma linguagem de música erudita nacional. Mignone certamente viu importância neste movimento e produziu para enriquecê-lo. Mas isto não foi considerado, como sentiu o compositor paulista, suficiente como ponto de chegada, como lugar de permanência e, por que não, de estagnação. Algumas composições de Mignone corresponderam ao nacionalismo brasileiro e tentaram solucionar os problemas nos quais a música erudita brasileira se debatia. Com obras como *Maracatu*, *Valsas de Esquina*, ou ainda os *Ponteios*, *Pedro Malazarte* de Camargo Guarnieri ou *Amazonas*, as *Bachianas Brasileiras* e os *Choros* de Villa-Lobos, e muitas outras peças da época, a música erudita brasileira constituiu-se singular, formalizou uma tradição e apontou referências específicas para o país.[45] Mignone entendeu que aquela demanda que a sociedade havia exigido estava sendo satisfeita. Evidentemente que durante e depois deste processo, o compositor se sentiu compelido a atender outras necessidades. Mas o que chama a atenção é que após este período não é mais um nacionalismo que frequenta a obra de Mignone, não é mais um "brasileirismo intencional" ou militante. Se, depois disto, suas músicas ainda rementem à cultura característica brasileira, e passam a ser caracteristicamente nacionais – as últimas *Valsas de Esquina* e as líricas *Valsas-Choros* são um exemplo de acabamento técnico e desenvolvimento da linguagem musical, principalmente harmônica e timbrística, numa plena ambiência brasileira; *O Espantalho*, e sua orquestração moderna, livre das leis tonais, com

[43] Citado em GIANI, Luiz A. A. **Trombetas anunciam o paraíso**. 1999. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999, p. 182-183.
[44] JORNAL DO BRASIL, entrevista de Francisco Mignone, a 6/4/1968. In: MARIZ, V. (Org). *op. cit*., p. 45.
[45] Falta ainda um estudo de musicologia que compreenda as influências *entre* as obras neste período.

contrastes timbrísticos e uma concepção formal de "um rosário de rápidos momentos musicais, estonteantes de variedade, graça e expressão", sem, contudo, "excesso de folclore"[46] –, isto não quer dizer que façam parte de um projeto nacionalista, nos termos já definidos. Mais do que "transpor eruditamente a obra anônima do povo" ou "empregar *expressões* do popular" (*Maracatu*, *Valsas de Esquina, Babaloxá*, as *Fantasias* e mesmo as *Sonatinas* de 1949), a música de Mignone, a partir daí, quando participa deste interesse do caráter nacional, estará centrada na *tentativa* de comunicação com o público (por exemplo: *Festa das Igrejas*, as *Valsas-Choros, Sinfonia Tropical*). Esta diferença musicialmente sútil, mas socialmente concreta dará ao nacionalismo vindouro uma qualidade nova que não poderá ser analisa neste espaço.

Não vamos seguir o percurso musical de Mignone até os seus últimos anos. Não estamos, neste trabalho, analisando toda sua obra musical, mas usando dela para pensarmos o nacionalismo brasileiro. Já em 1977, o compositor afirmava: "Em geral, condeno toda a minha música atonalista. Quanto a mim, continuo dentro do nacionalismo tão forte quanto antes, pois nele há uma mensagem de riqueza, de variedade, de ambiente e de cor local. É nosso".[47] Mas não é esta negação o que nos importa agora. É verdade que o nacionalismo musical a partir de 1945 assume um outro papel na sociedade, servindo de totem para aqueles que se opunham às manifestações da vanguarda. Aparece o que se chamará de "música progressista": formou-se, no período de Guerra Fria, uma "frente única" sob a bandeira e os pressupostos do nacionalismo insurgindo-se contra o dodecafonismo. O grupo Música Viva, coordenado por H. J. Koellreutter desde 1939, gradativa e categoricamente foi colocado do outro lado da batalha, ainda que, essencialmente, seu intuito principal era ampliar a inspiração e os referenciais musicais, considerando mesmo que um "nacionalismo substancial" (diferente de um "pseudo-nacionalismo") poderia atualizar o estado da música erudita.[48]

Mas o que objetivamente marca este momento é a nova condição brasileira que abria espaço para que a música com viés *nacionalista* brasileiro não pudesse mais tomar só para si a função de construção ou direção da nação. Ainda que se criasse música erudita permanecendo nos moldes combativos usando o folclore ou a música popular como base principal para as composições, e utilizando um critério extra-musical para sustentar tal empenho, esta música

[46] ANDRADE, M. de. **Música, doce Música**, p. 351.
[47] JORNAL DO BRASIL, excertos da entrevista com Fransico Mignone, a 17/4/1977. In: MARIZ, V. (Org). *op. cit*., p. 47.
[48] CANDIDO de SOUZA, Leandro. **Incomunicação ou cosmopolitismo?**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009. Disponível em < http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/bdt/2009/2009-me-souza_leandro.pdf >. Acesso em: 29 set. 2010.

não estará erguida sobre a mesma sociedade e as mesmas idéias de até então.[49] No século XX, nas décadas de 30 e 40, a música ocidental já tinha levantado outros problemas a serem resolvidos pelo artista além da incorporação pela música erudita dos específicos trejeitos regionais, *mesmo no* Brasil. Pelas obras de Mignone é possível perceber que a evolução do nacionalismo musical ladeia a evolução dos movimentos sociais (sejam projetos nacionais de amplas perspectivas, seja, no caso seguinte, da ampla consciência do distanciamento entre música erudita e as massas populares). Talvez por pouco acreditar e se identificar com as "questões políticas" e sensível consigo mesmo, Mignone não se prendeu a nenhuma concepção musical que não tivesse sentido, mesmo que momentaneamente, para si. Esta qualidade lhe rende a possibilidade de avançar com a música erudita brasielira, e desenvolver sistematicamente a linguagem musical dentro daquela que lhe passou a ser natural, espontânea, ou seja, a tão abrangente música brasileira. E assim surge um problema sem condições aqui nem de definí-lo: o que passa a ser a música de uma nação – ou pior, a música erudita – nas solidificadas estruturas capitalistas senão *linguagens individuais*, e portanto, *línguas mortas*?[50]

[49] Cada sujeito, individualmente, terá então o próprio critério para legitimar tal atitude "nacionalista". Para nós, a questão do nacionalismo se apresenta em outros termos. O compositor Luciano Gallet já dizia em 1930-31: "A Casa Wehrs anda assustada com a decadência visível da música (não sei por aí em S. Paulo mas aqui está horrível). Esse estado reflete-se comercialmente – não vendem pianos, nem música e agora com a nova lei da Prefeitura que proíbe a exibição do disco, nem mesmo os discos populares. Assim vão todas as coisas. Podem ser várias causas: 1 – Crise financeira mundial e local; 2 – Situação política anormal; 3 – Decadencia de gôsto, pela falta de cultura que é absoluta; 4 – Decadencia real e irremediável. Si é o n.º 4 não ha mais nada a fazer. O 1 e 2 passageiros. Tem-se que reagir é contra o n.º 3; mesmo para saber ao certo si é 3 ou 4" (citado por Mário de Andrade em Introdução. In: GALLET, Luciano. **Estudos de folclore**. Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, 1934 p. 29-30). O que fica para nós, como argumento mais abrangente e consciente, está nas palavras de Mário de Andrade, para quem o problema não era mais "apenas uma questão de nacionalismo. É também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anti-capitalisticamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares. (...) Não se trata exclusivamente de um problema de fixação de pátrias insolúveis, com limites alfandegários ainda mais insolúveis. O problema é muito mais humano que isso, e interessa a própria funcionalidade primeira da arte". ANDRADE, M. de. **Música, doce música**, p. 364-365.

[50] Destas coisas importantíssimas que não podem ser desenvolvidas neste espaço... Mas, enfim, como uso as notas de maneira sub-reptícia, elaborando nelas informações paralelas, acho oportuno demonstrar que no Brasil, já em 1930, a cultura que sustenta o capitalismo dava sinal de não ser sensível, e nem podia ser, à música como linguagem, como arte, como testemunho da capacidade criadora humana, como enriquecedora espiritual do homem. Sendo imprescível a disciplinadíssima busca teleológica e o rigor na periodização, dedicação e tempo necessários para a educação desejada, o desenvolvimento espiritual do homem pela música é incompátivel com o modo de produção capitalista e sua exigência vital de acumulação constante de capitais (isto foi provado cientificamente pelo compositor Willy Corrêa de Oliveira em sua tese **Cadernos**. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996). "Entendida como força social, como parte essencial da vida cotidiana, como linguagem comumente falada e compreendida, como universo semântico permeado pela memória e pelo inconsciente coletivo (dados que a música erudita mostrou ter possuído através de sua história), a música erudita hoje não comunica". BONIS, Maurício Funcia De. **O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira**. São Paulo: Annablume, 2010, p. 135.

Considerações Finais

"Toda história é remorso"

(Carlos Drummond de Andrade)

O investimento *integral* a um ideário nacionalista, que Astrojildo Pereira qualifica como "patriotismo exaltado, grandiloquente, verbalista (...) brasilidade radical e intransigente",[1] já era apresentado desde Nepomuceno como uma resolução intrinsecamente falha como um projeto para o Brasil. Nosso país, mais que abocanhado pelos grandes empresários espalhados pelo mundo, com um desenvolvimento de suas forças produtivas e satisfação de suas necessidades totalmente dependentes e condicionados pelas vontades daqueles empresários (em meados do XX até a nossa exportação estava novamente alheia aos interesses dos produtores brasileiros) não podia ter, pelo menos enquanto projeto consciente das relações brasileiras, uma exasperação estreme e um extremo nacionalismo, uma defesa incondicional da libertação do país – somente se se valesse do aporte anti-capitalista.

Os nossos nacionalismos aparecem, abstratamente, como um dos projetos solucionadores das contradições capitalistas que surgiam na sociedade brasileira. Não podendo ser alheios às orientações do capitalismo mundial (na verdade daqueles que detinham mais poder), restava que, a cada fase de transformações que se operava nas relações de produção, distribuição e incorporação tecnológica, os nacionalismos fossem assumindo profundidade e aparente radicalismo. A generalização do "negócio" a todas as esferas sociais, a necessidade de que todos fossem iguais perante a lei e que houvesse leis reguladoras do trabalho pressupõe a conquista e a dominação de um novo modo de vida. Para os brasileiros, esta nova perspectiva não estava atrelada à emancipação de uma classe social, nem a uma burguesia industrial que avançava sobre fazendeiros empreendedores, mas tinha laços estreitos com os acontecimentos cáusticos das duas guerras mundiais, a crise de 29 e a gerência dos negócios pelos banqueiros, que dispunham de portas abertas nesta nação que lhes atendia. É claro que ela própria, a nação prestimosa, tem o seu caminho particular, que segue um percurso que os seus limites direcionam, e que os investidores têm que levar em conta. Mas de maneira geral, esses limites e necessidades ficam num segundo plano, como simples sintoma vital de existência.

Até que digam o contrário, eram burgueses os cafeicultores e os industriais brasileiros, tradicionalmente vindos dos senhores de engenho. Não há revolução sócio-política nem sócio-

[1] PEREIRA, Astrojildo. Manifesto da Contra-Revolução. In: _____. **Ensaios Históricos e Políticos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1979, p. 176.

econômica. É a manutenção da ordem e do progresso, variando somente os privilegiados pelo Estado. Nosso nacionalismo é obra destes burgueses, não como projeto emancipador revolucionário, mas característico desta nossa classe, lá nos anos 10, 20, 30, tão deslumbrada, pressentindo-se mais forte e segura como nunca, olhada e considerada pelos investidores do primeiro (porque dominante) mundo, podendo acompanhar quase imediatamente os bochichos e bafafás culturais que acometiam estes ilustres países desenvolvidos, exatamente porque ali, no mercado, as nossas relações sociais se assemelhavam tanto com as deles. A relação nacionalismo e modernismo está exatamente nesta consagração: "Nós, brasileiros, somos muito parecidos com eles". Já a questão "por que nós brasileiros, que somos muito parecidos, não somos tão bons quanto eles?" é um problema mal colocado que não pode ser resolvido.

As relações capitalistas se instauram no Brasil e o nacionalismo cumpre a sua parte como legitimador. Desta maneira, a *característica nacional musical* é a criação e a *atuação* da música em um espaço e tempo determinados para os habitantes que ali vivem (pressupondo que a arte existe para cumprir um determinado papel), e, não excluindo a idéia anterior, mas especificando-a, a *música nacionalista* pode ser definida enquanto projeto consciente de fundamentar regionalmente a intenção da criação musical. Que intenção demandava uma fundamentação histórica/folclórica/popular? A intenção de toda história, a saber, a de legitimar uma organização social: para o Brasil no fim do século XIX e começo do XX fazia-se imprescindível a construção de uma história vigorante e promissora do país emergente para aqueles que usufruíam das vantagens e/ou acreditavam na idéia das novas transformações.[2]

Musicalmente falando, o nacionalismo musical, como apropriação de elementos da música popular urbana e folclórica pela música erudita, já foi historicamente consagrado como meio eficaz para reelaborar os próprios parâmetros da música. Nepomuceno utilizou o popular de maneira bastante insípida, adequando os elementos brasileiros numa conjuntura tradicional das escolas européias. A música de Nepomuceno foi, socialmente falando, expressão das idéias de modernidade e potencialidade brasileiras, seguindo a tradição do século XIX, e seu nacionalismo promoveu um direcionamento espiritual e intelectual da sociedade burguesa brasileira no sentido de esta classe reconhecer-se e afirmar-se como regente de toda a nação. Machado de Assis, em sua *Notícia da atual literatura brasileira*, distingue no período um "certo instinto de nacionalidade" da independência da literatura nacional. Para o escritor, caberia "examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária". Nepomuceno talvez tenha vivido a ostentação

[2] "A música de origem folclórica, mesmo a música popular existente no Brasil no início do século passado serviu para um artista quando jovem, sem tradição". OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Com Villa-Lobos**. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 94.

(*Batuque*) e o instinto (canções), mas o fato é que não havia condições nem motivos históricos para um nacionalismo profundo. Quisera "antes ostentar certa cor local do que tornar independente"[3] a música brasileira.

O nacionalismo foi uma das teorias de ponta, uma das mais modernas e que prometia grandes inovações na música (distorcido ideologicamente, é claro, em cada situação). O trabalho com os elementos populares regionais já estavam na ordem do dia, ou ao menos suas discussões eram debatidas nos círculos mais expressivos no mundo ocidental desde o começo do século XIX. Na música, o nacionalismo poderia *libertar* a criatividade das antigas formas e *servir* a novas intenções. No entanto, já em 1920 consolidavam-se pelo mundo muitas outras formas de rompimento com a tradição, e o mercado, contraditório como ele só, abria as mentes às potencialidades da criatividade individual do artista, cheio de idéias e na busca eterna pelo orginal, destacando-se e se isolando cada vez mais da comunicação com a sociedade.[4] Nestas típicas condições do mundo burguês, por que surge no Brasil a necessidade de encarar um *ethos* para a música já dispersa de funcionalidade moral? O nacionalismo aparece no Brasil como o último respiro da consciência ética da música, mas por ser necessariamente burguesa já estava fadada à falsidade. O nacionalismo, como nacionalismo pragmático – se pode haver outro – não caberia nos mesmos moldes depois de 1937 no Brasil; defender a nação, seu desenvolvimento pleno, suas potencialidades, com certeza já era desvirtuante no começo do século; passadas duas, três décadas, saudar a emblemática nação não ocorreria sem um filão de maldade ou oportunismo. Defender o nacionalismo é diferente de reconhecer autodeterminação e separação de todas as nações. Defender a nação era, portanto, defender privilégios, era planejar tornar o país uma nação dominante.[5] Mesmo assim, a condição nacional do Brasil se ajustava às contradições do imperialismo.

---

[3] ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. **Obras Completas**, vol. III. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S.A., 2004

[4] Descrevendo "a expressão nova que vai tomando o individualismo" no Classicismo e no Romantismo, Mário de Andrade diz: "Dantes, mesmo no caso de figuras tão individualizadas quenem Orlando de Lassus, Monteverdi ou Victoria, são muito mais as escolas que os indivíduos que apresentam caracteres específicos. E mesmo quando um compositor, e é o caso dos citados, se distingue um bocado da orientação que o cerca, a individualização dele, se manifesta como abertura de orientação nova ou ainda funciona socialmente como expressão histórica, com intenção de exprimir ou orientar ou enaltecer uma coletividade. Agora não: além dos caracteres comuns que unem os Clássicos ou os Românticos em manifestações coletivas, a pesquisa individual principia dominando. Cada um procura ter uma solução pessoal. (...) Viver sofrendo mas viver pra si". ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003, p. 129-130.

[5] Para a constatação tornar-se clara, lemos: "Pela exploração do mercado mundial, a burguesia tornou cosmopolita a produção e o consumo de todos os países. Para grande pesar dos reacionários, retirou da indústria a sua base nacional. As antigas indústrias nacionais foram aniquiladas e ainda continuam a ser nos dias de hoje. São suplantadas por novas indústrias cuja introdução se torna uma questão de vida ou morte para todas as nações civilizadas: essas indústrias não empregam mais matérias-primas locais, mas matérias-primas provenientes das mais longínquas regiões, e seus produtos acabados não são mais consumidos somente *in loco*, mas em todas as partes do mundo, ao mesmo tempo. As antigas necessidades, antes satisfeitas pelos produtos locais, dão lugar a

O dodecafonismo e todas as outras formas de rompimento com o tonalismo já se apresentavam, ficando o nacionalismo, tanto em teoria musical quanto em grande parte de sua teoria sócio-política, limitada ao conservadorismo. Uma declaração de autodeterminação nacional no século XX só poderia ter verdadeiro sentido revolucionário se pressupusesse a libertação de todas as nações, ou seja, se tal programa colocasse em pauta como reivindicação básica uma formulação contra a dominação do capital sobre o trabalho. Em música isso poderia ser consagrado em uma reformulação de sua função na sociedade.[6] Arnold Hauser exemplifica, dizendo que a arte dos ingleses :

> (...) segue sendo inglesa antes e depois da Guerra dos Cem Anos, da ascensão à potência mundial, da Reforma e do puritanismo. Mas a nacionalidade comum não toma parte em nenhum caso das condições inter-humanas mais fortes. (...) A nacionalidade não desempenha nenhum papel notável no sentimento vital dos homens, também nas condições modernas, onde a consciência da comunidade étnica cede o passo à da comunidade de classe. Na diferenciação de classes se destaca, mais que nunca, a diversidade das nações que competem entre si economicamente, e, portanto, não só os membros da mesma classe endinheirada, mas também os da mesma camada ilustrada estão mais perto uns dos outros do que os membros da mesma nação. Desenvolve-se assim a idéia da insignificância cultural da nacionalidade e esse espírito cosmopolita que contrapõem o particularismo capitalista inicial e o nacionalismo romântico.[7]

Somente assim podemos entender historicamente o nacionalismo, ou seja, que ele não é o mesmo para *todo o sempre*. A geração musical seguinte de Nepomuceno herda aquela volúpia

---

novas necessidades que exigem, para sua satisfação, produtos dos países e dos climas mais remotos. A auto-suficiência e o isolamento regional e nacional de outrora deram lugar a um intercâmbio generalizado, a uma interdependência geral entre as nações. Isso vale tanto para as produções materiais quanto para as intelectuais. Os produtos intelectuais de cada nação tornam-se um bem comum. O espírito nacional tacanho e limitado torna-se cada dia mais inviável, e da soma das literaturas nacionais e regionais cria-se uma literatura mundial". MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 29-30.

[6] No entanto, para ser anti-capitalista a arte deve estar pautada num projeto anti-capitalista, senão redundará em oportunismo. O processo revolucionário necessita de música engajada nos movimentos revolucionários. Até a década de 60 pouco foram os artistas e intelectuais brasileiros que verdadeiramente se preocuparam em reformular classistamente a utilidade da arte. Caio Prado anunciava que jamais presenciara a participação de um artista nas reuniões do Partido Comunista, "que a militância do artista é apenas uma 'atitude', e não uma militância de fato, se o artista restringe-se a colaborar com revistas de esquerda, participar de congressos da paz, clubes de gravura, etc. (...) trata-se de uma atitude de simpatia que permanece no plano das idéas". Ver GIANI, A. A. **Trombetas anunciam o paraíso**. 1999. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999, p. 174.

[7] "(...) siguen siendo ingleses antes y depués de la Guerra de los Cien Años, del ascenso a potencia mundial, de la Reforma y del puritanismo. Pero la nacionalidad común no forma parte en ningún caso de las condiciones interhumanas más fuertes. (...) La nacionalidad no desempeña ningún papel notable en el sentimiento vital de los hombres, sino también las condiciones modernas, donde la conciencia de la comunidad étnica cede el paso a la de comunidad de clase. En la diferenciación de clases se destaca más que nunca la diversidad de las naciones que compiten entre sí económicamente, y sin embargo, no sólo los miembros de la misma clase adinerada, sino también los de la misma capa ilustrada están más cerca unos de otros que los miembros de la misma nación. Se desarrolla así la idea de la insignificancia cultural de la nacionalidad y ese espíritu cosmopolita que contrapesan el particularismo capitalista inicial y el nacionalismo romántico". HAUSER, Arnold. **Sociología del arte**. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 225.

brasileira em consumir os últimos produtos da moda e herda também aquela brecha aberta por onde ele reconhecia-se e afirmava-se regente da nação. No entanto, os tempos eram outros, e nestes tempos de guerra mundial, superprodução do café, concentração populacional urbana, industrialização, desfilavam os motivos pelos quais não mais bastava programar-se líder e dominante cultural, mas era necessário ter um plano de ação, um plano diretor de controle e administração, era agora possível e necessário apresentar idéias novas.[8]

Francisco Mignone teve a música popular urbana muito perto de si. Enveredou pela música erudita e com bom reconhecimento e estímulo do público e dos críticos permaneceu assentado como compositor e orquestrador. A mescla com a música popular brasileira acontece quase naturalmente para Mignone, já que estas influências não eram de maneira alguma mal vistas pelo público estrangeiro e, talvez por isso também, já bem aceitas nos círculos musicais brasileiros. O aparecimento do típico brasileiro é episódico na música orquestrada por Mignone em seus primeiros trabalhos. Este particularismo era de fato continuação da intenção do nacionalismo de Nepomuceno. Agora, talvez, sem grandes amarras oficiais, gerida por um jovem sedento por comunicabilidade e estimulado extra-oficialmente por aventureiros aristocratas. Sua música estava, portanto, condizente com a tradição brasileira instruída pela cultura européia, revelando a pessoalidade, a individualidade, a característica ímpar do compositor por meio dos acentos particulares e esbanjamentos orquestrais.

O passo seguinte que a música brasileira deu não foi uma ruptura se pensarmos na sua nova constituição musical em relação ao que estava se fazendo no Brasil e nas outras regiões do globo, ou melhor, na sua parte acessível. Esse nacionalismo teve premência no Brasil por aproximadamente vinte anos (1928-1937 – na verdade mais que isso), e pôde resultar em obras que enriqueceram a originalidade do repertório conhecido ocidental; neste período estabelecia-se outra intimidade com o nacional. Musical e socialmente teve efetivo vínculo com a realidade brasileira. Este aprofundamento e generalização do elemento nacional como cerne de toda a obra, praticado experimentalmente por Villa-Lobos e concretizado, pela

[8] Pode ser considerado representativo desta transição o percurso dos esforços em adequar o *Contratador de Diamantes*, de Afonso Arinos, para a ópera. Nepomuceno, já tendo abandonado dois projetos de "ópera caracteristicamente brasileira", permanecia neste intuito com Carlos Magalhães Azeredo, cujos exercícios para escrever um libreto para "uma ópera brasileira de Nepomuceno" se esgotaram pelo tema impróprio daquela obra de referência. É extremamente elucidativa a justificativa de Azeredo: "Em primeiro lugar, o drama, conquanto vigoroso, emocionante e belo, não corresponde ao conceito de uma ópera caracteristicamente brasileira, não histórica, mas lendária e simbólica" (PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 300). Em 1905, Francisco Braga compõe uma música incidental, música de cena, para o melodrama de Arinos; uma produção coral sinfônica, mas sem relacionamento argumentativo para um ópera inteira (a ópera *Jupyra*, de 1899, também é significativa desta transição quando sabemos que foi remetida à Francisco Braga pelo adoentado Carlos Gomes). Só em 1922, pela criação e expressividade de Mignone, é que a ópera se constitui enquanto tal, pelo libreto de Girolamo Bottoni. Somente na década de vinte uma ópera com conceito histórico, e não lendário ou simbólico, pode ser concebida.

continuação prática, também pelos demais compositores (com Mário de Andrade como estimulador), assumiu diversas representações e aspirações da sociedade brasileira, condensando no ato de dialogar intrinsecamente com a cultura popular qualquer projeto social que necessitasse de *conformação e ajustamento*, tornando-se música erudita com extraordinária assimilação e identificação pelo público de concertos, e que ao ser detectada pelo organismo social resultou em polvorosas agitações e desordenada paixão: uma febre musical.

E assim como a febre, que quando há convalescença tende a diminuir, o nacionalismo permaneceu como febre remitente na nossa nação, como ocorre nas fases de supurações, acompanhando as situações inflamatórias ou infecciosas do nosso corpo brasileiro, que sofre oscilações pronunciadas, mas sem nunca chegar ao normal saudável. Transformada a realidade, obrigatoriamente se transforma a significação daquilo que se liga a ela. O próximo nacionalismo musical brasileiro, aquele que acompanhará nas décadas de 40, 50, seguirá a tradição imediatamente antecessora ainda que seu papel não seja mais o mesmo. "Brasilianismos" ou socialismos irão aprofundar e tornar exclusivo essa música estreme. Aqueles que seguirão nestas milícias político-partidário-musicais relevarão que o lugar da música não era mais o mesmo de anos anteriores, e que o papel do nacionalismo não conduziria mais a lugar algum como efetiva mensagem musical. O conteúdo nacionalista, sua significação social perdera todo o embasamento das forças sociais. Ela só continuará sendo escrita e ouvida como experiência formal de conteúdo já passado e tradicional, e neste caso, por isso, conservador.[9] Abrir-se-á o caminho do rádio e com ele a música erudita e popular se aproximam, se auto-influenciando, e enquanto a música *pop* ganha maneiras de virar produto no mercado como valor que se expande continuamente, a música erudita manifesta seus limites de ser facilmente consumida e fica, cada vez mais, fora da comunicabilidade social. Acho válida a descrição do compositor Willy Corrêa de Oliveira sobre a significação do nacionalismo nestas décadas seguintes para percebermos o peso e a importância que esta música tinha no contexto:

> Os nacionalistas eram contra a vanguarda porque defendiam a identidade nacional, as cores de nossa bandeira, o repúdio às invasões imperialistas, o petróleo que era nosso, e que tínhamos Villa-Lobos e um punhado de brava gente, sem temor servil, mostrando aos gringos e ao mundo que tínhamos música superior, não só bananas, yes! Os vanguardistas apontavam os nacionalistas como

[9] Mário de Andrade diz que Camargo Guarnieri "é um formalista; é o que tem entre nós a maior capacidade, mais cultivadamente fecundada para o desenvolvimento temático; mas que também é o que se expõe aos perigos de maneirismos, e de esvaziamento de conteúdo, a quem nem Beethoven escapou" (ANDRADE, Mário de. Vila Lobos (II). In: COLI, Jorge. **Musica final**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 176). A gravidade da crítica aparece cinco anos mais tarde quando o mesmo Camargo Guarnieri encabeçou o movimento, apoiado até pelo PCB, em oposição às teorias e práticas ditas de vanguarda.

> reacionários, desdenhavam de seus sambas extemporâneos, revestidos de velhos cacoetes de orquestração alóctone (e do século XIX), e alheios ao povo (que freqüentava outras rodas de samba).
>
> Em lugar do servilismo dessas mentes tacanhas de colonizados típicos, antepunham uma música de invenção.
>
> (...) Em lugar de servitude ao velho modelo da melodia acompanhada, desacompanhada da vigência de seus postulados teóricos, decrépita (de mais, bem mais, de cem anos), a Segunda Escola de Viena vislumbrava a ânsia pelo objeto sonoro novo, estruturalmente isomórfico com o todo, na mais plena simultaneidade de acontecimentos multisignificativos e justificáveis por suas trocas de informações (como em um organismo vivo).
>
> (...) Com o pecado nada original da ignorância etnológica, compositores nacionalistas desconsideram verdades harmônicas das amostras do folclore musical aprisionando-as com camisas-de-força mal alinhavadas com trapos velhos da música erudita européia, forçando-as a 'desenvolvimentos' aplicados outrora no período tonal. Em falsas imitações. 'Falsificaram a singeleza e substituíram o sentimento verdadeiro pelo sentimentalismo carente de arte: o que oferecem não é mais que o conceito que um burguês de colarinho duro possa ter sobre um trabalhador assalariado' (Schoenberg).[10]

Concluimos que pela projeção de objetivos políticos, de um projeto, é que o nacionalismo aparece como ativo componente da sociedade, cumprindo sua função, em toda sua complexidade, na luta nacional levada a efeito pela burguesia, deixando de ser um programa que enumera as partes *a fim de definir-se* para *tornar-se definido* e ampliar e aprofundar sua ocupação na sociedade. Daí que, diferente do que afirma Pereira, "o espírito da reforma e do projeto da geração modernista" *não* "é o mesmo da geração anterior".[11] A figura de Mário de Andrade ofereceu aos compositores e suas músicas a ponte para a concretização deste nacionalismo. O fato de Villa-Lobos ter produzido na década de 1920-30 uma música que

[10] OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Com Villa-Lobos**. São Paulo: EDUSP, 2009.

[11] PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 246. A função do nacionalismo e sua importância na música é incompreendida por grande parte da historiografia, que diz, por exemplo: "Ao encontrar um galho seguro para pendurar Nepomuceno em sua genealogia da música brasileira, Mário de Andrade marca a diferença entre ele e os compositores nacionalistas como 'deficiência', avaliando-o pelo que ele não foi e incorrendo em grave anacronismo" (PEREIRA, A. R. *op. cit.*, p. 23) – *já discutimos a idéia do nacionalismo e do anacronismo*. Ou ainda: "O que sabemos sobre o significado estéticos-culturais das obras escritas pro Francisco Mignone de 1912 a 1980? Quase tudo e absolutamente nada. Quase tudo porque uma parte de sua produção musical foi analisada pelos memoralistas simpatizantes do programa em prol da nacionalização da música erudita brasileira, a partir dos anos 1920. Absolutamente nada, porque retomar como um verdade histórica os elogios de Mário sobre o *Maracatu do Chico-Rei* (1933) ou a *Terceira Fantasia* (1934) e as críticas virulentas do autor de *Macunaíma* sobre *O Inocente* (1928), como símbolo de uma obra *despaisada*, 'sem nenhum valor estético', implica negar a própria História da Música no Brasil (...) Festejar, comemorar, enaltecer ou maldizer não é saber" (CONTIER, Arnaldo Daraya. Chico Bororó Mignone. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2., 21-25 jan. 1998. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 267) – *já discutimos a idéia de verdade histórica e de negação*. E ainda tem também o: "(...) o modernismo musical brasileiro pós Semana de Arte Moderna dogmatizou-se e virou Nacionalismo Musical Brasileiro" (GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. O Modernismo Musical Brasileiro. **Textos do Brasil**, n. 12, p. 62-67, 2006. Disponível em <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat9.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2009.) – *já discutimos a idéia de dogmatizar e da mudança na história*.

servirá de exemplo e parâmetro tanto para Mário quanto para outros compositores, isso em nada retira da importância que o escritor adquiriu; apenas nos faz relembrar que havia algo "maior" e geral que permitia e impulsionava tais direções na música. O nacionalismo musical brasileiro teve em Mário de Anderade um balizador. No decorrer do tempo, sua figura adquiriu potencialidade e importância social; desde quando chegou a causar desagrados em toda a intelectualidade paulista com um poema, anos depois direcionando os aristocratas para uma ode à modernidade circense e expandindo esses ideais pelo Brasil afora, conseguindo obter respeito dos alunos e profundas distinções dos profissionais do Conservatório de São Paulo por seus conhecimentos sobre estética e música, referenciado em todas as discussões sócio-culturais, centralizando núcleos de artistas em sua casa, onde nos mais particulares embates de idéias os influenciava dia-a-dia, chegando a ser reconhecido oficialmente e concedido-lhe espaço de atuação municipal mais ampla, ampliando seus conhecimentos até tornar-se, enfim, uma referência da cultura do Brasil e nunca afastando de seus livros, cartas, contos, escritos gerais uma perspectiva histórica do mundo e a posição engajada de transformar a sociedade. *Não há*, portanto, *continuidade* entre as aspirações nacionalistas anteriores à influência de Mário e as gerações seguintes, mas um caminho percorrido por diferentes intenções, exatamente porque a música erudita brasileira deixou de ser parte de uma elucubração e passou a ser resultado de uma adoção pragmática de um determinado *ethos*. Depois de observarmos as mudanças sociais que o país e as cidades em geral passaram evidenciou-se ainda mais que o mundo era outro e as relações eram outras.[12]

Mas não rejeitamos, deste modo, a idéia de um *desenvolvimento* do *nacionalismo*. Por isso, conseguimos considerá-la inicialmente com a perspectiva de Nepomuceno, na esperança do progresso e de uma reforma jurídico-institucional como solução para os impasses sociais, tendo sua criação participado dos ideais europeizados e optando, posteriormente, por trabalhar com elementos da música popular e com a antiga tradição brasileira (José Maurício Nunes Garcia, por exemplo), tentando estabelecer vínculos reais, autênticos, fidedignos e necessários com a nova sociedade que se constituía. A realidade mudando, muda também a maneira de lidar com ela, por isso o nacionalismo como *programa* torna-se insatisfatório, passando a ter um outro papel como *projeto* apresentado à sociedade e, enquanto tal, constituindo-se como representante da classe no poder. O seu fecho poderia ser a insustentabilidade da nacional

[12] Em seu estudo sobre o nacionalismo nas obras de Alberto Torres, Adalberto Marson percebeu que atuam no nacionalismo ao menos dois momentos distintos: o primeiro quando "podem existir manifestações espontâneas, expressas em comportamento, sem doutrina, um programa ou uma fundamentação teórica"; e em um segundo momento, "num grau mais elaborado de manifestação, numa fase posterior ou simultânea, aparecem as teorizações, as justificativas elaboradas, os programas, as reivindicações, os partidos (...) [a] 'tomada de consciência dos problemas nacionais'". MARSON, Adalberto. **A ideologia nacionalista em Alberto Torres**. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 33.

música nacional percebida, sentida por Mignone; não havia mais correspondência com o já industrializado público; se podemos chamá-los de problemas, eles eram outros.[13]

Por ser tratado como um eixo na história da música brasileira, fincado no zênite do problema nacionalista, fica impossível não refletir mais um pouco sobre as idéias de Mário de Andrade. Escolhendo, dentre todas as possibilidades de atuação de seu projeto político, a música, porque "não tem dúvida nenhuma que é a mais desenvolvida das artes nacionais" e que "de todas as artes é certamente a que mais umaniza, mais socializa o povo, mais transforma o indivíduo num ser realmente republicano",[14] Mário cria ideais de composição, com os quais juntamente com as atividades sociais, políticas e econômicas daquele determinado momento, acreditava poder potencializar mudanças significativas na sociedade brasileira.[15] As suas aspirações, como já vimos, estavam direcionadas, inicialmente, para um ajustamento das condições brasileiras, deslocadas culturalmente pela "situação primitiva" do Brasil. Fazia-se necessário, depois de assumir sua produção não como artística mas como "obra interessada, obra de ação", a profunda incorporação dos elementos nacionais nas artes. As obras deveriam ter "eficiência nacional" e se confundir, consequentemente, com uma prática comemorativa, de circunstância; arte social.

Estes planos estéticos vão sendo revistos e criticados pelo autor juntamente com o desenrolar dos acontecimentos sociais. Após ter atuado na política como diretor do recém-criado Departamento de Cultura durante três anos (entrou em 1935 a convite de Fábio Prado, prefeito de São Paulo de então), esforçando-se para instaurar as condições pelas quais sempre almejou, Mário de Andrade tende, após essa experiência, a uma crítica menos esperançosa da

---

[13] OLIVEIRA, W. C. de. **Cadernos**. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996; BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a música contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d. CARDEW, Conrelius. **Stockhausen serves imperialism**. Essex: The Anchor Press, 1974.

[14] ANDRADE, M. de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Editora, 1976, p. 56-7 e p. 267.

[15] Estas mudanças pretendidas por Mário nem de longe pararam na transformação realizada nos anos 1930. Isto fica claro quando lemos as opiniões que o paulista faz das posturas de Villa –Lobos. E para não dizer que não falei de Villa-Lobos, segue um trecho de Mário de Andrade: "Com a revolução de 30 (...) Villa-Lobos se torna um artista condutício, anexado aos poderes públicos, bem pago, não exatamente brasileiro mas nacionalista. E enfim empregado-público. Isso faz lhe baixar de golpe a produção, que se torna de muitas caras, conforme os ventos sopram. Os ventos da inspiração urbana. Há porém (...) obra pública de enorme interesse (...) é a coleção de pecinhas educativas (...). Villa-Lobos é o grande compositor brasileiro. Si é uma pena que, com sua personalidade a que não se pode dar confiança, ele não tenha revestido a sua obra daquela autoridade que a tornasse uma lição nacional e um valor ético, não há dúvida que ele já produziu algumas obras que estão entre a mais altas e significativas da música contemporânea" (ANDRADE, M. de. Esquerzo. In: COLI, J. *op. cit.*, p. 173). Perfeitamente visível desta intenção de se anexar com os poderes públicos, é a atitude do compositor quando em 1929 mudou-se para São Paulo, no momento de campanha de Júlio Prestes. Villa-Lobos percebeu a oportunidade de compor um hino para este candidato, que porém, semanas mais tarde, após os acontecimentos, com pequenas alterações na letra, transformou-se no hino da vitória de Getúlio Vargas. O carioca amigou-se com o Interventor do Estado, Coronel Alberto Lívio de Barros, que tempos depois lhe serviu de elo de ligação com Getútlio. Mário denuncia o intrometimento de Villa na política, chamando-o de "lambedor de cus". *Cf.* TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: IEB-USP, n. 27, p. 43-58, 1987.

música e da política cultural; ele se demite do cargo um ano após o golpe de Estado de Getúlio Vargas, que entregou a prefeitura a Prestes Maia.

> Em 1939, eclode a Segunda Guerra Mundial. Cada vez mais consciente da necessidade de uma transformação política para a evolução da situação social do país, sentindo-se estéril após uma experiência mal fadada na política, e vendo os desumanos caminhos da ordem mundial, Mário abandona a fé na democracia burguesa e se envolve cada vez mais com os ideais políticos socialistas (...) Sua preocupação agora não é definitivamente o incentivo ao uso do folclore. O problema que o aflige, aprofundando a reflexão já iniciada no *Ensaio sobre a música brasileira*, é qual o uso que se faz do folclore. A formação erudita do compositor brasileiro é que precisa ser aprimorada.[16]

A partir deste momento, mudará também a maneira de pensar a criação musical, percebendo, no decorrer dos anos 30-40, as contradições e os impasses do seu projeto estético-ideológico inicial, levando-o a um engajamento na luta de classes. No "momento em que, já superado o modernismo de programa, repensa o papel social da arte",[17] Mário não fará mais guias de melodias brasileiras,[18] deixará de se opor tão enfaticamente à ópera (começara uma com Mignone: *O Café*),[19] enfim, mudará muitos de seus valores anteriores para outros novos e talvez mais difíceis de serem realizados, pois no final de sua vida compositor nenhum acompanhará estas suas novas idéias.

> De certo modo o *Café* é a tradução, para um novo momento histórico e para uma outra tônica ideológica, do mesmo mito dramático que constitui *As enfibraturas do Ipiranga* [poema do livro *Paulicéia desvairada*]. Com *Macunaíma*, eles fazem a trilogia, poético-musical das três grandes inflexões programáticas da obra de Mário de Andrade: a vanguarda modernista, a pesquisa da cultura popular, e o engajamento político.[20]

Esta é a concepção que Mário de Andrade nos deixa sobre o papel do artista na sociedade:

---

[16] BONIS, Maurício De. Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade. **OuvirOUver**, Uberlândia: EDUFU, v. 2, p. 113-131, 2006, p. 121. Disponível em < http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/224/229>. Acesso em: 14 nov. 2007.

[17] TONI, Flávia; MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade no Café. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13. n. 37, p. 261-264, set./dez. 1999, p. 261. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141999000300015>. Acesso em: 30 out. 2009.

[18] No entanto, Camargo Guarnieri continuará se baseando para suas composições nos guias que Mário fizera.

[19] "Mas aos poucos os problemas do teatro cantado se impunham a mim, me empolgavam, eu já não ria mais, eu não desprezava ninguém, e ao mesmo tempo que, embora ainda desconfiado, eu me convertia à ópera como valor estético, me perseguia como prodigiosamente grave a importância social dela". ANDRADE, M. de. O teatro cantado. In: COLI, J. *op. cit.*, p. 100. Ver também: TONI, F.; MORAES, M. A. de. Mário de Andrade no Café. **Estudos Avançados**. Não foi possível ter acesso ao trabalho de livre docência de TONI, Flávia Camargo. **Café, uma ópera de Mário de Andrade**: estudo e edição anotada. 2004. Tese (Livre-Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

[20] WISNIK, José Miguel. Mário e a Música. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo: v. 50, p. 80-81, jan/dez. 1992.

> Carece verificar, com maior clareza de visão, que o fato dos artistas eruditos darem a suas obras caracteres mais populares, maior delícia melódica, mais dinamização rítmica, maior parecença com os cantos tradicionais do povo, não é apenas uma questão de nacionalismo. É também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anti-capitalisticamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares. (...) Arte é uma forma de contato, é uma forma de crítica, é uma forma de correção. É uma forma de aproximação social. (...) Na realidade o artista moderno não precisará abandonar a pesquisa estética para que as artes contemporâneas readquiram a legitimidade perdida. (...) Ele tem de se proximar o mais possível das coletividades.[21]

Ainda aí, nos idos de 40, Mário de Andrade vê o artista como uma força criadora capaz de se integrar nas coletividades existentes. Existiam coletividades e para Mário a comunicação da música erudita se dava por uma opção do compositor e não por uma condição social. Ele cria, e não tinha porque não crer, que a conduta do artista era definidora da vida societária da música, e se havia um entroncamento na fluída manifestação musical na sociedade moderna, caberia ao compositor se dispor a refletir e remanejar suas criações a fim de que essas pudessem ser melhores apreendidas. O que sua visão capta é um total conformismo dos artistas, escravizados comodamente pelo "desvirtuamento monstruoso", que nada mais é que o "poder *inversor*" que o dinheiro pode ter:[22]

> Parece porém que um desvirtuamento monstruoso, chegado agora à sua culminância, escraviza o artista a esse conformismo de não falar. Dantes os artistas eram pagos pra falar e celebravam os aniversários, as vitórias, as guerras, as glórias e adultérios e até os naufrágios dos seus príncipes. Dir-se-ia que hoje, depois que o conceito do artezão foi escamoteado na empáfia da arte livre, o artista é pago para não falar. Comprado pra falar, comprado pra não falar... E o artista retrai as garras poderosas. O rouxinol [que é a música erudita] fecha a garganta. Não há mais luares no black-out, e o comodismo gestapiza o criador, mais que as ameaças policiais. Os rouxinóis não cantam mais.

---

[21] ANDRADE, M. de. **Música, doce música**, p. 363-367.

[22] "Enquanto tal poder i*nversor*, o dinheiro se apresenta também contra o indivíduo e contra os vínculos sociais etc., que pretendem ser, para si, *essência*. (...) Pressupondo o *homem* enquanto *homem* e seu comportamento com o mundo enquanto um [comportamento] humano, tu só podes trocar amor por amor, confiança por confiança, etc. Se tu quiseres fruir da arte, tens de ser uma pessoa artisticamente cultivada; se queres exercer influência sobre os outros seres humanos, tu tens de ser um ser humano que atue efetivamente sobre os outros de modo estimulante e encorajador. Cada uma das tuas relações com o homem e com a natureza – tem de ser uma *externação* (*Äusserung*) *determinada* de tua vida *individual efetiva* correspondente ao objeto da tua vontade. Se tu amas sem despertar amor recíproco, isto é, se teu amar, enquanto amar, não produz o amor recíproco, se mediante tua *externação de vida* (*Lebensäusserung*) como homem amante não te tornas *homem amado*, então teu amor é impotente, é uma infelicidade". MARX, Karl. Dinheiro. In: _____. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 160-161.

Um rouxinol cantou, mas foi na Rússia Chostacovitch (...).[23]

Para Antonio Candido, Mário de Andrade não teria aprofundado "quanto deveria" a análise do virtuosismo moderno. Para Cândido, este desnorteio artístico, assim como o "pesquisismo extremado" seriam motivados por um "desenquadramento social", ou seja, "de um lado, a sociedade confirmando o artista nos domínios estreitos da auto-realização; de outro, não lhe oferecendo quadros nem lhe propondo ideal algum fortemente enraizado na consciência coletiva (esclarecimento) que seja objeto de arte". Esta condição levaria a uma fuga e à proscrição, quer o artista "fuja da atitude castrada de *clown* das classes dirigentes, quer se dirija a um grande ideal não chancelado por elas".[24] De fato, Mário de Andrade rearticulou suas convicções estéticas e políticas, readequando-as a finalidades e projetos que para si supunha primordial naqueles momentos, até o instante em que justifica e elabora a possibilidade de uma completa militância da arte frente a uma completa impossibilidade de vivência musical ou poética numa organização social capitalista. Maurício De Bonis nos ajuda a entender o musicólogo:

> A reflexão de Mário (...) transcende em muito o espectro em que ele exerceu influência direta na produção dos compositores nacionais. Ademais, o projeto que Mário tinha para um Brasil musical não viu futuro, por razões que ele mesmo previu: ao fim de sua vida já era claro para ele que um mundo em guerra não comportava uma vida musical sadia.[25]

Talvez, de fato, Mário queria ter visto verbalizada por algum compositor contemporâneo que: mesmo em meio às contradições pessoais e sociais, o compositor enxergasse claramente os próprios defeitos, os pontos em que deveria se aprimorar, não se dando por vencido, "reconhecendo-se como um individualista, dono de sua sabedoria... burguesa".[26]

Vimos, portanto, que compositores de épocas anteriores a Mário de Andrade não elaboraram um projeto de identidade nacional com vistas a uma transformação concreta da sociedade. Por mais que Carlos Gomes tenha se preocupado em compor ópera com libreto na

---

[23] ANDRADE, M. de. *op. cit*., p. 389. Quanta diferença entre o (não-)comodismo de Mário e aquele de Vasco Mariz, apresentado anteriormente, que vê que os "grandes culpados são os artistas brasileiros, sobretudo pelo seu comodismo. Cantam textos nacionais com a mesma vocalização das árias italianas de bravura e deturpam lamentavelmente os versos de nossas canções. A iniciativa para uma mudança drástica nesse setor terá de partir, no entanto, do próprio Governo, isto é, do Ministério da Educação e Cultura. Até lá, estarei pregando no deserto do comodismo e do egocentrismo" (MARIZ, Vasco. A canção erudita. In: _____. **A canção brasileira**. Rio de Janeiro: 1959.). Enquanto o primeiro pensa em alterar a totalidade das relações, o segundo parece acreditar (quinze anos depois) nas reformas parciais.

[24] CANDIDO, Antonio. Artista e Sociedade. **Folha da Manhã**, São Paulo, 6 jun. 1943 a*pud* COLI, J. *op*. *cit.,* p. 263.

[25] BONIS, M. De. *op*. *cit.*, p. 127.

[26] Ver em TONI, F. C. (pesquisa e texto). **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987, p. 71.

língua portuguesa, ou que Nepomuceno tenha dito que "não tem pátria um povo que não canta em sua língua" e introduzido no Instituto a obrigatoriedade do canto em português nas aulas de canto solo, isto era mais uma maneira de ter e aprofundar suas relações com o público visado. No momento seguinte, as implicações sociais desenvolveram a necessidade deste mesmo público de afirmar-se soberano e o nacionalismo musical de Mignone na década de 30 e 40 corresponde exatamente com essa consciência de poder transformar concretamente a sociedade brasileira (esta áurea de poder foi apropriada – irônica, infeliz e cegamente – pelos comunistas das décadas seguintes, pois é intrínseca de uma classe que se entende para-si e está no poder). As músicas nacionalistas de Nepomuceno configuraram um instante antes das de Mignone, assim como as condições do capital comercial precederam a generalização dos meios de produção capitalista. Espero que esta comparação não tenha parecido exagerada, já que durante toda esta dissertação tentei evidenciar o desenvolvimento da idéia de nacionalismo e sua vinculação com a realidade concreta da sociedade brasileira. Não é uma comparação deliberada e artificial, mas resultado de pesquisas.

Neste sentido, podemos por fim dizer que o nacionalismo de Nepomuceno coloca para coexistir a perspectiva de um novo mundo, de uma expressão particular e promissora, com as condições e entraves da tradição. Nele está implicado um movimento filosófico progressista e libertador; Nepomuceno adota em suas composições aquele caráter universal de poder assumir qualquer produção; a profunda unidade de suas músicas com os interesses gerais da burguesia lhe dá o direito de criticar de maneira mais radical o menor desvio da missão progressista, em nome dessa própria missão, numa tentativa de elevar a concepção de mundo burguesa caracteristicamente brasileira para o patamar intocável das artes (lugar este – sintomático desta "transição" – tipicamente aristocrático). Faz parte deste momento as "ilusões heróicas" de seus protagonistas, pois correspondem a necessidades históricas de programar a ação. Já o nacionalismo de Mignone quando participativo das idéias de Mário de Andrade representou a integração total com a situação vigente, apostando nos projetos oriundos desta situação. Devido a e por isso seu nacionalismo musical teve que resolver os problemas pertinentes à nação, devendo ser ao mesmo tempo defensivo contra outras classes ascendentes e assumindo compromissos sociais justificados nacionalmente. A música nacionalista deste período satisfaz o gosto por uma liberdade de expressão individual, instintiva, que dá importância, neste momento, à manutenção do sistema instituído, transformando-se, gradualmente, em princípios puramente limitativos.

Tentamos neste trabalho fazer aflorar, *pelas composições* de Nepomuceno e Mignone, a existência do nacionalismo no Brasil. Contudo, esta pesquisa do nacionalismo em torno das

obras de Nepomuceno e Mignone tem em vista a existência do assombro que nos fala Benjamin:

> O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX [acrescento XXI] "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.[27]

[27] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 226.

Referências Bibliográficas

Fontes:

Partituras

CHICO BORORÓ. Álbum de partitura lançado pelo Trio D'Ambrósio e pelo Seminário de Música Pró-Arte, s/d.

MIGNONE, Francicso. **1ª Fantasia Brasileira**, transcrição da parte da orquestra para um segundo piano. São Paulo: Ricordi, s/d. Dois pianos.

_____. **1ª Valsa de Esquina**. Rio de Janeiro: Mangione & Filhos Cia, s/d. Piano.

_____. **2ª Valsa de Esquina**. São Paulo: E. S. Mangione, s/d. Piano.

_____. **3ª Valsa de Esquina**. São Paulo: Mangione & Filhos, s/d. Piano.

_____. **4ª Valsa de Esquina**. São Paulo: Editorial Mangione, s/d. Piano.

_____. **5ª Valsa de Esquina**. Rio de Janeiro: Mangione & Filhos, 1968. Piano.

_____. **6ª Valsa de Esquina**. São Paulo: E. S. Mangione, s/d. Piano.

_____. **7ª Valsa de Esquina**. São Paulo: Mangione & Filhos, s/d. Piano.

_____. **8ª Valsa de Esquina**. Rio de Janeiro: Mangione & Filhos, 1968. Piano.

_____. **9ª Valsa de Esquina**. São Paulo: Editorial Mangione, s/d. Piano.

_____. **10ª Valsa de Esquina**. São Paulo: Mangione & Filhos, s/d. Piano.

_____. **11ª Valsa de Esquina**. Rio de Janeiro: Mangione & Filhos, s/d. Piano.

_____. **12ª Valsa de Esquina**. São Paulo: Mangione & Filhos, s/d. Piano.

_____. **6 Estudos transcendentais**. São Paulo: Casa Manon S. A., 1964. Piano.

_____. **6 peças infantis**. São Paulo: L. G. Miranda, s/d. Piano.

_____. **6 prelúdios**. São Paulo: Ricordi, 1978. Piano.

_____. **A estrela**. São Paulo/ Rio de Janeiro: E. S. Mangione, 1950. Mímeo. Piano.

_____. **Alma Adorada**. São Paulo: E. S. Mangione, 1951. Mímeo. Canto e piano.

_____. **À São Paulo**. São Paulo: E. S. Mangione, s/d. Canto e piano.

_____. **A sombra**. São Paulo: E. S. Mangione, s/d. Mímeo. Canto e piano.

_____. **Assombração**. Manuscrito doado pelo Museu Lasar Segall à Biblioteca da ECA-USP. Canto e piano.

_____. **Berimbau**. São Paulo: Ed. Tupy, 1945. Canto e piano.

_____. **Canção da Liberdade**. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, s/d. Canto e piano.

_____. **Cânticos de Obaluayê**. São Paulo: Edição Impressora Moderna, s/d. Canto e piano.

_____. **Cantiga**. São Paulo: E. S. Mangione, s/d. Coro à 3 vozes femininas.

_____. **Catereté**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, s/d. Piano.

_____. **Congada**. São Paulo: Ricordi, s/d. Piano.

_____. Congada, para coro. In: ASSEF, Mário F. et al. (Orgs.). **Desenredos**: uma trajetória da música coral brasileira. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

_____. **Contractador dos Diamantes, Procissão**. Arquivo com referência: "Est. Graph. Musical U. Della Latta". Doação de Roberto Cenni. S.S. à Biblioteca da ECA-USP. Mímeo.

_____. **Crianças Brincando**. New York: Edward B. Marks Music Corporation, s/d. Piano.

_____. **Cucumbizinho**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, s/d. Piano.

_____. **Dansa do Botocudo**. São Paulo: E. S. Mangione, s/d. Piano.

_____. **Desafio**. São Paulo: Ed. Tupy, 1945. Canto e piano.

_____. **Doçura de manhãzinha fresca**. São Paulo: E. S. Mangione, s/d.

_____. **Dorme-dorme**. New York: Edward B. Marks Music Comporation, s/d. Vozes femininas.

_____. **El Retablo del Alcazar**. São Paulo: Editorial Mangione, s/d. Piano.

_____. **Enquanto morrem as rosas**. São Paulo / Rio de Janeiro: E. Mangione, s/d. 4 vozes femininas.

_____. **Estrela do mar**. Manuscrito com refências: assinatura, "Rio de Janeiro: 14-10-51". Arquivo encontrado na Biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Coro.

_____. **Imagem**. São Paulo/ Rio de Janeiro: E. Mangione, s/d. Mímeo. Canto e piano.

_____. **Improviso**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, s/d. Canto e piano.

_____. **Las mujeres son las moscas**. Austria: Musikverlag V. Hladky Wien, s/d. Violão.

_____. **Lenda Sertaneja nº 1**. New York: Edward B. Marks Music Corporation, s/d. Piano.

_____. **Lenda Sertaneja nº 2**. São Paulo: Ricordi, s/d. Violino e piano.

_____. **Lenda Sertaneja nº 3**. São Paulo: Ricordi, s/d. Piano.

_____. **Lenda Sertaneja nº 4**. São Paulo: Casa Editora Musical Brasileira, s/d. Piano.

_____. **Lenda Sertaneja nº 6**. São Paulo: Casa Editora Musical Brasileira, s/d. Piano.

_____. **Lenda Sertaneja nº 8**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, s/d. Piano.

_____. **Lundú** (em forma de Rondó). Rio de Janeiro: Editora Musical Brasileira, s/d. Piano.

_____. Maracatu do Chico-Rei. In: PAES, Priscila. **A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone**. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

_____. **Marvadinho**. São Paulo: Derosa, s/d. Mímeo. Piano.

_____. **Microbinho**. São Paulo: Ed. CEMBRA, s/d. Piano.

_____. **Minueto** (da ópera Contratador dos Diamantes). São Paulo: E. S. Mangione, s/d. Piano.

_____. **Minuetto n. 2**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, s/d. Piano.

_____. **Miudinho**. New York: Edward B. Marks Music Corporation, s/d. Piano.

_____. **No fundo do meu quintal**. São Paulo: Ricordi, s/d. Piano.

_____. **Ó menina bonita**. Rio de Janeiro: Eulestein Música S. A., s/d. 3 vozes iguais.

_____. **O vento balançava aquella rosa tão de leve**. São Paulo/ Rio de Janeiro: E. Mangione, s/d. Mímeo. Canto e piano.

_____. **Papai eu quero em casar**. Rio de Janeiro: Eulestein Música S. A., s/d. 3 vozes iguais.

_____. **Pequena Valsa de Esquina**. Rio de Janeiro: Editora Musical Brasileira, s/d. Piano.

_____. **Pousa a mão na minha testa**. São Paulo: Ed. Tupy, 1945. Canto e piano.

_____. **Quadras**. São Paulo: E. S. Mangione, Mangione, 1951. Canto e Piano.

_____. **Quando eu era pequenino**. São Paulo: Ricordi, s/d. Piano.

_____. **Quatro peças brasileiras**. São Paulo: Ricordi, s/d. Piano.

_____. **Quebradinho**. Manuscrito doado por Georgette Pereira à Biblioteca da ECA-USP. Piano.

_____. **Roseira-Caranguejo**. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d. 3 vozes iguais.

_____. **Serenada Humorística**. São Paulo: Editorial Mangione, s/d. Piano.

_____. **Si vous saviez!**. São Paulo/ Rio de Janeiro: E. S. Mangione, s/d. Mímeo. Canto e piano.

_____. **Solau do Desamado**. São Paulo: Ed. Tupy, 1945. Canto e piano.

_____. **Sonata**. São Paulo: Ricordi, 1942. Piano.

_____. **Sonatina n. 1**. São Paulo: Ricordi, s/d. Piano.

_____. **Sonatina n. 2**. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d. Piano.

_____. **Sonatina n. 3**. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d. Piano.

_____. **Sonatina n. 4**. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d. Piano.

_____. **Trinta dias tem Novembro**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, s/d. 3 vozes a seco.

_____. Urutáu (o pássaro fantástico). **Boletín Latino-Americano de Música**. São Paulo, año IV, n. VI, abr. 1946. Flautim, flauta, clarinete, fagote e piano a 4 mãos.

_____. **Valse Élégante**. São Paulo: E. S. Mangione, 1973. Piano.

NEPOMUCENO, Alberto. **5 pequenas peças para crianças**. Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais Ltda., 1997. Piano.

_____. **A Cigarra**. Rio de Janeiro: Castro Lima & Cª., s/d.

_____. **Abul**. Milano: Casa Musicale Lorenzo Sanzogno, s/d. Redução para canto e pianoforte.

_____. **Adágio para Cordas**. Manuscrito doado por Sérgio Alvim Corrêa à biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Cordas.

_____. **Andante Expressivo**. Manuscrito doado por Sérgio Alvim Corrêa à biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Cordas.

_____. Ao Amanhecer. In: ALVES, Poliana de Jesus. **Cinco canções sinfônicas de Alberto Nepomuceno**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. **Artémis**. Rio de Janeiro: Vieira Machado & Cº., s/d. Canto e piano.

_____. **As Uyáras**. Arquivo sem nenhuma referência, encontrada na biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Coro e piano.

_____. **Brasileira**. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, s/d. Piano.

_____. **Cloches de Noël**. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, s/d. Piano.

_____. **Coração Indeciso**. Transcrição e instrumentação de Léon Kaniefsky. Manuscrito original doado à biblioteca da ECA-USP, São Paulo, 1978. Canto e orquestra.

_____. **Cornetas**. Manuscrito encontrado na Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP. Mímeo. Canto, cornetas e tambores.

_____. Despedida. In: ALVES. **Cinco canções sinfônicas de Alberto Nepomuceno**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. Dôr sem consolo. In: 15 manuscritos para Canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000. Canto e piano.

_____. Fuenf Gedichte. In: 15 manuscritos para Canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000. Canto e piano.

_____. **Galhofeira**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Editorial Mangione, 1941. Piano.

_____. Hydróphana. In: 15 manuscritos para Canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000. Canto e piano.

_____. **Improviso**. São Paulo: Editorial Mangione, s/d. Piano.

_____. **Invocação à Cruz**. Arquivo doado por Sérgio Alvim Corrêa à biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Uma ou mais vozes.

_____. **Hymno à Paz**. Rio de Janeiro: Vieira Machado e Cia., s/d. Canto e piano.

_____. **Hymno do Ceará**. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, s/d. Canto e piano.

_____. Laeche nur!. In: 15 manuscritos para Canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000. Canto e piano.

_____. Le Miracle de la Semence, para canto e orquestra. In: GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. **Um Garatuja entre Wotan e um Fauno**. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

_____. **Mazurka**. Milano: Carisch & Jänichen, s/d. Piano.

_____. **Melodia**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, s/d. Mímeo. Piano.

_____. **Natal (em Bethlem)**. Arquivo encontrado na Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP. Coro e Piano.

_____. **Nocturne**. Cópia. New york/ Boston: G. Schirmer, s/d. Para mão esquerda para piano.

_____. **Noturno II.** Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais Ltda., 1999. Para mão esquerda para piano.

_____. N'um album. In: 15 manuscritos para Canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000. Coro masculino.

_____. **O baile da flor**. Arquivo doado por Sérgio Alvim Corrêa à biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Coro para vozes femininas.

_____. **O Garatuja, prelúdio**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Intituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1987. Orquestra.

_____. **O Garatuja**, sobre romance de José de Alencar, Prelúdio, transcrição para piano de Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Ed. Arthur Napoleão Ltda, s/d. Piano.

_____. Oraison, para canto e piano. In: COELHO de SOUZA, Rodolfo Nogueira. **A intertextualidade no processo criativo de duas composições**. 2006. Tese (Livre-Docência em Composição) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. Philomena. In: 15 manuscritos para Canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000. Canto e piano.

_____. **Prece**. Arranjo para piano de Barrozo Neto. São Paulo: Ricordi, 1972. Piano.

_____. **Prélude et Fugue**. Arquivo doado por Sérgio Alvim Corrêa à biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Órgão ou harmoniun.

_____. **Quarteto nº 1 em Si menor**. Manuscrito encontrado na Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP. Mímeo. Cordas.

_____. **Quarteto nº 2**. Manuscrito encontrado na Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP. Mímeo. Cordas.

_____. **Quarteto nº 3 em Ré menor**. Revisão: Anderson Rocha. Arquivo encontrado na biblioteca da ECA-USP. Mímeo Quarteto de cordas.

_____. **Razão e Amor**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cº., s/d. Cant e piano.

_____. **Romance**. Arquivo doado por Sérgio Alvim Corrêa à biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Cello e piano.

_____. Sempre!. In: ALVES. **Cinco canções sinfônicas de Alberto Nepomuceno**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. **Serenata**. Arquivo com referência: "Biblioteca Nacional". Doado por Sérgio Alvim Corrêa à biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Cordas.

_____. **Série Brasileira**. Academia Brasileira de Música, 2000. Orquestra.

_____. **Sinfonia em Sol menor**. Rio de Janeiro: Publicação da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1938.

_____. **Sonata op. 9**. Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais Ltda., 1997. Piano.

_____. **Suite Antique**. Arquivo com referência: "Biblioteca Nacional". Doado por Sérgio Alvim Corrêa à biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Cordas.

_____. **Tarantela**. Arquivo doado por Sérgio Alvim Corrêa à biblioteca da ECA-USP. Mímeo. Cello e piano.

_____. Trauungslied. In: 15 manuscritos para Canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000. Canto e órgão.

_____. Trio em fá sustenido menos, para piano, violino e violoncello. In: GOLDBERG. **Um Garatuja entre Wotan e um Fauno**. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

_____. Trovas. In: ALVES. **Cinco canções sinfônicas de Alberto Nepomuceno**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. Turqueza. In: ALVES. **Cinco canções sinfônicas de Alberto Nepomuceno**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. **Valsas Humorísticas**, op. 22, para piano e orquestra. Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais Ltda., 2000. Piano e orquestra.

_____. **Valse-impromptu**. Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais Ltda., 1997. Piano.

_____. Variations op. 29 sur un Thème Original, para piano. In: GOLDBERG. **Um Garatuja entre Wotan e um Fauno**. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de

Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

_____. Violetas In: 15 manuscritos para Canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000. Coro masculino.

PIGNATARI, Dante (ed.) **Canções para voz e piano**. São Paulo: EDUSP, 2004.

Documentos Sonoros

II Concurso de Piano Cultura FM-Prêmio Promon. Classic CD, 1997 CD.

ALLESSANDRINI, Olinda (piano). **Panorama Brasileiro**. Porto Alegre: 2005. CD.

APRO, Flávio. **Flávio Apro interpreta Mignone**. 2005. CD.

BARBOSA-LIMA, Carlos (violão). **12 Estudos de Francisco Mignone**. LP.

BARCELOS, Paulo (tenor); CAPANEMA, Maria da Glória (soprano); PERES, Talitha (piano). **Canções de Nepomuceno**. Rio de Janeiro: Ilustrare, Hotel da Glória, 2002. CD.

BARROS, Eudóxia de (piano). **Este Brasil que tanto amo**. São Paulo: Paulinas, 1999. CD.

CORAIS DOS EMPREGADOS DA PETROBRÁS. **Canto brasileiro**. Rio de Janeiro: Mararecords, 1987. LP.

DEVOS, Noel (fagote). **Francisco Mignone: 16 valsas para fagote**. Rio de Janeiro: Coleção Itaú Cultural, Funarte, 1983. CD.

ESTRELA, Arnaldo (piano). **Antologia da Música Erudita Brasileira – vol. I**. Festa, 1999 CD.

ESTRELA, Arnaldo (piano). **Antologia da Música Brasileira – vol. II**. Festa, 1999. CD.

GUIMARÃES, Maria Inês (piano). **Nepomuceno: Piano Works**. Latin-American Classics Marco Polo, 1993-4. CD.

KIEFFER, Anna Maria (mezzo-soprano); PICCHI, Achille (piano). **1900: A Virada do Século**. São Paulo: Sociedade de Cultura Artística, Sesc São Paulo, Akron, 2000. CD.

_____. **Alberto Nepomuceno: Canções**. Telecerará, Sistema Telebrás, Akron, 1997. CD.

MARISTANY, Cristina (soprano); MIGNONE, Francisco (piano). Canto de negros – Assombração. S/l.: Continental, 1948. Fonograma em 78 rpm digitalizados pela Discoteca Oneyda Alvarenga. CDC-0425. CD.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro de (paino). **O Piano Brasileiro – Século XIX**. Paulus, 1999. CD.

MIGNONE, Francisco (piano). **Sonatas e Sonatinas para piano**. Paulus, 1998. CD.

_____, (piano). **Valsas e Choros para piano**. Festa, 2000. CD.

MIGNONE, Francisco (piano) e MIGNONE, Maria Josephina (piano). **Dois Pianos**. Rio de Janeiro: Coleção Itaú Cultural, Funarte, 1984. CD.

_____; _____; QUEIROZ, Glória. **Francisco Mignone – Um concerto e Dezenove canções, repertório da rádio MEC**. Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1997. CD.

ORQUETSRA DE CÂMARA PAULISTA; BERNARDES, Branco (regente); BERNARDES, Adriana (soprano). **Sarau Brazil**. São Paulo: Grupo Lacan, Rio 8 Fonografia, 2006. CD.

ORQUESTRA DE CÂMARA VILLA-LOBOS. **Interpreta Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Claudio Santoro**. Warner Classic, 1998. CD.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA; GUARNIERI, Edoardo de (regente). **Sinfonia em Sol menor**. Movie Play Brazil, Festa, 1999. CD.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA; LIMA, Souza (regente). **Série Brasileira**. São Paulo: Festa – Polygram, 1981. CD.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA; MIGNONE, Francisco (regente). **Sinfonia Tropical**. Rio de Janeiro: Festa Discos, 1969. LP.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO; NESCHILING, John (regente). **Francisco Mignone**. São Paulo: Biscoito Fino, 2003. CD.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE SÃO PAULO; BELARDI, Armando (regente). **Brasil Sinfônico**. São Paulo: Chantecler, s/d. LP.

ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA RÁDIO MEC; MIGNONE, Francisco (regente); JOSEFINA, Maria (piano); DEVOS, Noel (fagote). **Francisco Mignone**. Rio de Janeiro: Coleção Itaú Cultural, Funarte, 1988. CD.

QUARTETO AMAZÓNICO. **Brasilian Composers – quartets**. Áustria: ORF Styria, 2001. CD.

QUARTETO AUREUS. **Alberto Nepomuceno**. Paulus, 1998. CD.

PROENÇA, Miguel (piano). **Obra para piano de Alberto Nepomuceno**. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, Projeto Alberto Nepomuceno, Arsis Um, 1994. CD.

TRIO DELL'ARTE. Dvorák, Trio em mi menor, op. 90 ("Dunky"), Nepomuceno, Trio em fá # menor. Sony, 1995, CD.

VARELLA CID, Sérgio (piano). **Festival Mignone**. S/l.: Copacabana, s/d. LP.

<u>Monografias</u>

MIGNONE, Francisco. A Parte do Anjo. In: **Autocrítica de um Cinqüentenário**. São Paulo: E. S. Magione, 1947.

_____. **Música**. Rio de Janeiro: MEC, Bloch, FENAME, 1980.

Bibliografias Referenciais:

Monografias

ABREU, Mauricio de A. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO/ Zahar, 1988.

ACQUARONE, F. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1948.

ADORNO. Theodor W. Anotaciones sobre la vida musical alemana. In: _____. **Impromptus**. Barcelona: Ed. Laia, 1985, p. 13-36.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Brigue, 1942.

ALMEIDA, Zélia de. **Perfil biográfico do maestro Alberto Nepomuceno**. Niterói: Edição do autor, 1964.

ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Urbana. In: _____. **Música popular brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. **O baile da 4 artes**. São Paulo: Martins Editora, 1975.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. Introdução. In: GALLET, Luciano. **Estudos de folclore**. Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, 1934.

_____. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Música, doce música**. São Paulo: Martins Editora, 1976.

_____. **Modinhas Imperiais**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1980.

_____. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

ASSIS, Machado de. **Crônicas escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. **Obras Completas**, vol. III. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S.A., 2004, p. 801-809.

BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BASTOS, Elide Rugai; IANNI, Octavio. **A questão nacional**. São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais PUC-SP, 1985.

BAUMANN, Simpson de Brito Melo. **O nacionalismo musical nas 3 Suítes Brasileiras de Lorenzo Fernândez**. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro: CBM, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a música contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

BLOOM, Salomón F. **El mundo de las naciones**: el problema nacional en Marx. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Argentina Editores, 1975.

BONIS, Maurício Funcia De. **O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira**. São Paulo: Annablume, 2010.

BRANDÃO, Gildo Marçal. **A esquerda positiva**. SP: Ed. Hucitec, 1997.

BRAUDEL, Fernand. **Reflexões sobre a história**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 329-400.

BRUHAT, Jean. O destino da História. In: REVUNENKOV, V.G. **História dos tempos atuais**. Rio de Janeiro: Vitória, 1961.

BUCH, Esteban. **Música e política**. Bauru: EDUSC, 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Veja Universidade, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

_____. A obra de Sílvio Romero e seu momento. In: _____. **O método crítico de Sílvio Romero**. São Paulo: EDUSP, 1963.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Zafar Editores, 1958.

CARVALHO, Henri de. **Mario de Andrade e o estro romântico de sua propositura estético-musical**. 2009. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

CASTRO, Antonio Barros de. As mãos e pés do senhor de engenho. In: PINHEIRO, Paulo Sérgio (coord.) **Trabalho escravo, economia sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

CAUDWELL, Christopher. **O conceito de liberdade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

CHASIN, J. **O integralismo de Plínio Salgado**. São Paulo: LECH, 1978, cap. IV.

COLI, Jorge. **Música final**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

CONTIER, Arnaldo D. **Música e ideologia no Brasil**. São Paulo: Editora Novas Metas, 1985.

CORÇÃO, Gustavo. **Patriotismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Presença, 1950.

CORRÊA, Sérgio Alvim. **Alberto Nepomuceno** – Catálogo geral. Rio de Janeiro: Funarte/ Insituto Nacional de música/ Projeto Memória Musical Brasileira, 1985.

COULANGE, Fustel de. **Cidade antiga**. São Paulo: Editora das Américas, 1961.

CURT LANGE, Francisco. A música barroca. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difusão Européia Livros, 1960.

DINIZ, Jaime. **A sinfonia de Alberto Nepomuceno**. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo Colonial**. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.

ELLMERICH, Luis. **História da dança**. São Paulo: Ricordi, s/d.

FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

_____. **A revolução burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Música do Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

FREITAG, Léa Vinocur. **O nacionalismo musical no Brasil**: das origens à 1945. 1972. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. Rio de Janeiro: Olympia Editora, 1967.

GÓMEZ GARCÍA, Zoila. Prólogo. In: _____ (Ed.). **Musicología en Latinoamerica** 2. ed. Habana: Editorial Arte y Literatura, p. 5-27, 1985.

GIANI, Luiz A. A. **Trombetas anunciam o paraíso**. 1999. Tese (Doutor em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999.

GRAHAN, Richard. **Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1973.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HAUSER, Arnold. **Conversaciones com Lukács**. Barcelona: Guadarrama; Punto Omega, 1979.

_____. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Introduccion a la historia del arte**. Madrid: Guadarrama, 1961.

_____. **Sociología del arte**. Madrid: Guadarrama, 1975.

HEITOR, Luiz. **150 Anos de música no Brasil (1800- 1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

_____. **Música e músicos no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do estudante do Brasil, 1950.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O senso do passado. In: COSTA, Marcos (Org.). **Para uma nova história**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2004.

JANCSÓ, István (Org.). **Brasil: formação do estado e da nação**. São Paulo: Hucitec, UNIJUÍ, Fapesp, 2003.

KIEFER, Bruno. **Francisco Mignone**: vida e obra. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983.

_____. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

KOFLER, Leo. **Conversando com Lukacs**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

KUUCINENN, O. V et al. **Fundamentos do marxismo-leninismo**. Rio de Janeiro: Vitória, 1962.

LAPA, J. R. do Amaral. **O antigo sistema colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 7-37.

LA VARA, Velentin Calderón. **Museu de arte sacra da Bahia**. Universidade Federal da Bahia/ Dow Química S.A., 1981.

LEFORT, Claude. **As formas da história.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1979.

LEITE, Dante Moreira. **Caráter nacional brasileiro**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciência, s/d.

LENIN. Vladimir Ilich. Balance de la discucion sobre la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**. Moscú: Editorial Progresso, 1976, tomo VI, p. 17-59.

_____. El Derecho de las naciones a la autodeterminacion. In: _____. **Obras escogidas**. Moscú: Editorial Progresso, 1976, tomo V, p. 97-160.

LEVRERO, Renato. **Nacion, metropoli y colonias en Marx y Engels**. Barcelona: Editora Anagrama, s/d.

LUKÁCS, Georg. **Estética**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

_____. **Existencialismo ou marxismo**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

_____. **Prolegomenos a una estetica marxista**. Mexico: Editorial Grijalbo, 1965.

LUXEMBURG, Rosa. **A questão nacional e a autonomia**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988.

MARCO, Tomás. **Historia general de la música**. Madri: Ediciones Istmos, 1985.

MARIZ, Vasco. A canção erudita. In: _____. **A canção brasileira**. Rio de Janeiro: 1959.

_____ (Org.). **Francisco Mignone – o homem e a obra**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997.

_____. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARSON, Adalberto. **A ideologia nacionalista em Alberto Torres**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

MARTINS, Floriano. **Alberto Nepomuceno**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

MARX. Karl. **O capital**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____; _____. **La cuestion nacional y la formación de los estados**. México: Ediciones pasado y presente, 1980.

_____; _____. **Manifesto comunista**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____; _____. **Obras escolhidas**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. Vitória, 1961.

_____; _____. **Sobre literatura e arte**. São Paulo: Global Editora, 1986.

MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES JR., Antonio; MARANHÃO, Ricardo. (Orgs.). **Brasil História: República Velha**. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____ ; _____. (Orgs.). **Brasil História: Era de Vargas**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MENDES JR., Antonio et al. **Brasil História: Império**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____ et al. **Brasil História: Colônia**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas**. 1989. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo,1989.

MOREINOS, Iva. **Um estudo sobre os dois noturnos para mão esquerda de Alberto Nepomuceno**. 1985. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da Escola Nacional de Música, UFRJ, Rio de Janeiro:1958.

MOURA, Rogério Soares de. **Recompondo o passado**: Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NOVAIS, Fernando A. As dimensões da Independência. In: _____. **Aproximações**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven: proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Cadernos**. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. **Cinco advertências sobre a Voragem**. 1.ed. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2010.

_____. **Com Villa-Lobos**. São Paulo: EDUSP, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

PAES, Priscila. **A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone**. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

PEREIRA, Astrojildo. Manifesto da Contra-Revolução. In: _____. **Ensaios Históricos e Políticos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

PEREIRA, Avelino Romero. Alberto Nepomuceno e a canção brasileira. In: 15 manuscritos para canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000.

_____. **Música, sociedade e política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PIGNATARI, Dante (Ed.). **Canções para voz e piano**. São Paulo: EDUSP, 2004.

PINHO, Wanderley. **Salões e Damas do Segundo Reinado**. 4.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

PLEKHANOV, George. Cartas sem endereço. In: _____. **A Arte e a Vida social**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969.

POLITZER, Georges. **Princípios Fundamentais de Filosofia**. São Paulo: Editora Fulgor, 1962.

POMER, Leon. **O surgimento das nações**. São Paulo: Atual, 1994.

PRADO JR., Caio. **Evolução Política do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

_____. **Evolução política do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1953.

_____. **História e desenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. **História Econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1974.

_____. **A Revolução Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

QUINTERO-RIVERA, Marea. **A cor e o som da nação**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

RAYNOR, Henry. **História social da música**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

SANDRONI, Carlos. Premissas Musicais. In: _____. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001, p. 19-37.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Flávio (Org.). **O tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

_____. O regente Alberto Nepomuceno. In: 15 manuscritos para canto. Rio de Janeiro: Funarj/ EMVL/ CPD, 2000.

SILVA, Marilene Corrêa da. **A questão nacional e o marxismo**. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

SINGER, Paul. **Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da burguesia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

_____. **Raízes históricas do nacionalismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Estudos Brasileiros, 1960.

SQUEFF, Enio. **A música na Revolução Francesa**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileria – Música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

STALIN, Josef. **O marxismo e o problema nacional e colonial**. São Paulo: Livraria Ed. Ciências Humanas, 1979.

STOECKLIN, Paul de. **Vida de Grieg**. São Paulo: Livraria e Cultura Brasileira, s/d.

TONI, Flávia Camargo. **Café, uma ópera de Mário de Andrade**: estudo e edição anotada. São Paulo, 2004. Tese (Livre-docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____ (pesquisa e texto). **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

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

TREVISAN, João Silvério. **Ana em Veneza**. São Paulo: Editora Best Seller, s/d.

_____. **Os mandarins milagrosos**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Ed., 1997.

VICTORIANO, Marcia R. **A questão nacional no pensamento de Caio Prado Jr**. 1992. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos de Pós-Graduação em Ciência Sociais, PUC-SP, São Paulo, 1992.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: O caso Pestana. In: _____. **Sem Reserva**. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZLÓTNIKOV, V. G. et al. **Fundamentos da estética marxista-leninista**. Moscovo: Edições Progresso, 1982.

Publicação Periódica

ADERALDO, Mozart Soriano. Alberto nepomuceno, o fundador da música nacional. **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, n.78, p. 153-159, 1964.

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. **Latin American Music Review**, Texas: University of Texas Press, vol. 20, nº 2, p. 215-233, 1999.

BARBOSA, José Rodrigues. Alberto Nepomuceno. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 19-39, 1940.

BARRENECHEA, Sérgio Azra. Valorizando a tradição e a experimentação. **Séries Estudos**, Porto Alegre, n. 1, p. 75-181, nov. 1995.

BRAZ, Caio Sílvio. Alberto Nepomuceno. **Piracema**, Rio de Janeiro, nº 3, 1994.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Chico Bororó Mignone. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2., 21-25 jan. 1998. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

_____. Música e história. **Revista de História**, São Paulo, n. 119, p. 69-89, 1988.

ENSAIOS Ad Hominen/ Estudos e Edições Ad Hominem – nº 1, Tomo II – **Música e literatura** – São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro: v. 1, n. 1, p. 5-27, 1988.

LAMAS, Dulce Martins. Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira. **Revista Brasileira de Folclore**: Companha de Defesa do Folclore Brasileira, Rio de Janeiro: v. 4, n. 8-10, jan./dez. 1964.

MATOS, Odilon Nogueira de. Grieg: "o maior dos compositores menores". **Notícia Bibliográfica e Histórica**, Campinas: ano XXXI, nº 173, p. 121-124, abril/junho 1999.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Sonoridades Urbanas. **Cultura Vozes**, São Paulo: nº3, mai./jun. 1993, p. 48-58.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Música: a forma ABA – linguagem e memória. **Acta semiotica et lingüística**, São Paulo: Sociedade brasileira de professores de lingüística, v. 1 n.º 1, 1977.

PROJETO HISTÓRIA, São Paulo: n. 36, p. 1-147, jun. 2008.

REVISTA DE HISTÓRIA. São Paulo: n. 157, 2007.

SIEGMEISTER, Elie. Social influences in modern music. **The modern monthly**, New York: Calverton, v. 7, n. 8, p. 472-479, sep. 1933.

SINGER, Paul. Conjuntura e Desenvolvimento. **Revista de Administração**, v. 9, n. 30, 1963.

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, IEB-USP, n. 27, p. 43-58, 1987.

WISNIK, José Miguel. Mário e a Música. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 50, p. 80-81, jan/dez. 1992.

Documentos Eletrônico

ALVES, Poliana de Jesus. **Cinco canções sinfônicas de Alberto Nepomuceno**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em < http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000438120>. Acesso em 14 mai. 2009.

BARRENECHEA, Sérgio Azra. A música para flauta de Francisco Mignone. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 13., 23-27 abr., 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001. Disponível em < http://www.anppom.com.br/anais/anppom_2001_2.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2010.

BONIS, Maurício De. Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade. **OuvirOUver**, Uberlândia: EDUFU, v. 2, p. 113-131, 2006. Disponível em < http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/224/229>. Acesso em: 14 nov. 2007.

BORGHOFF, Margarida; CASTRO, Luciana Monteiro de. Estudos analítico-interpretativos da canção de câmara brasileira. In: ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música UFRJ, 2005. p. 273-277. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao6/margaridaborghoff_lucianacastro.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2009.

CANDIDO de SOUZA, Leandro. **Incomunicação ou cosmopolitismo?**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009. Disponível em < http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/bdt/2009/2009-me-souza_leandro.pdf >. Acesso em: 29 set. 2010.

CARDOSO, Lino de Almeida. **O som e o soberano**: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006. Disponível em < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16072007-110842/publico/TESE_LINO_ALMEIDA_CARDOSO.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2010.

CARVALHO, Flávio. A ópera Abul de Alberto Nepomuceno: sucessos e fracassos em 1913. **OuvirOUver**, Uberlândia: EDUFU, v. 2, p. 33-58, 2006. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/220/225>. Acesso em: 13 nov. 2007.

_____. O nacional em música na obra de Alberto Nepomuceno. **Rotunda**, Campinas: CEBAP-IA UNICAMP, [ano 1], n. 2, p. 5-14, ago. 2003. Disponível em < http://www.iar .unicamp.br/rotunda/rotunda02.pdf> Acesso em: 13 mai. 2009.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira. **Fênix**, v. 1. nº. 1, 2004. Disponível em < http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20 Contier.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2005.

DUDEQUE, Norton E. Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno. **ICTUS**: PPGMUS/UFBA, Salvador, v. 06, n. 6, p. 211-232, dez. 2005. Disponível em < http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/ view/70>. Acesso em: 14 mai. 2005.

EGG, André Acastro. Considerações sobre o nacionalismo musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928-1950. **FAP**, Curitiba, ano 2, vol. 2, jan./dez. 2007. Disponível em < http://xoops.celepar.parana/fap/arquivos/File/RevistaCientifica2/andree gg.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2008.

_____. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950**. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2004. Disponível em < http://dspace.c3sl.ufpr. br/dspace/bitstream/1884/943/1/dissertação%20de%20mestrado%20-%20André%20Egg. pdf>. Acesso em: 29 set. 2010.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. O Modernismo Musical Brasileiro. **Textos do Brasil**, n. 12, p. 62-67, 2006. Disponível em <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat9.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2009.

_____. Alberto Nepomuceno e a Missa de santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 22-24 jul., 2004, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. Disponível em < http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/estudos_06.pdf>. Acesso em: 9 set. 2008.

_____. Aspectos editoriais da sonata para piano de Alberto Nepomuceno. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1., 18-20 jul. 2003, Mariana. **Anais...** Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.147-164. Disponível em <http://www.ufpel.tche.br/conserv/admin/artig

os/arquivos/nepomuceno_03.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2007.

_____. As *Valsas Humorísticas* de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica. ***Per Musi***, Belo Horizonte, v. 3, n. 3, p. 78-102, jan./jun. 2001. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/03/num03_cap_07.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2009.

_____. O problema das fontes em Alberto Nepomuceno. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 5., 19-21 jul. 2002, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora, 2004. Disponível em <http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/Estudos%20Nepomucenos%2005%20-%20Problema%20das%20fontes%20(sem%20partitura).pdf>. Acesso em: 10 dez. 2007.

_____. **Um Garatuja entre Wotan e um Fauno**. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10716>. Acessado em: 14 mai. 2009.

MOURA, Rogério Soares de. **Recompondo o passado**: Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós- Graduação em História Social da Cultura, PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610411_08_pretextual.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2009.

ONOFRE, Cintia Campolina de. A obra de Francisco Mignone no cinema brasileiro. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 27-31 ago. 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2007. Diponível em < http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_CCOnofre.pdf >. Acesso em: 19 fev. 2009.

RODRIGUES, Lutero. Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez. **Textos do Brasil**, n. 12, p. 62-67, 2006. Disponível em <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat14.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2009.

TONI, Flávia; MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade no Café. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13. n. 37, p. 261-264, set./dez. 1999. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141999000300015>. Acesso em: 30 out. 2009.