

SINFONIA BRASILEIRA

Arnaldo Daraya Contier (*)

O Brasil durante a segunda metade do Século XIX caracterizou-se pela inserção da sociedade nos quadros do capitalismo industrial, pelo crescimento da produção cafeeira e pela centralização do poder político, tendo como símbolo o Poder Moderador. Os ideólogos desse momento histórico procuraram construir um discurso sobre a “Nação”, que aflorava no interior dessa revitalização do autoritarismo, sempre associado aos interesses dos mandões locais — coronéis. Essa fase correspondeu à internalização da acumulação de capitais e, posteriormente, à intensificação das propagandas republicana e abolicionista ⁽¹⁾. Essa realidade sócio-econômica passou a ser representada pelos intelectuais através do regime monárquico-constitucional, fundamentado num todo “homogêneo”, denotando uma imagem de “paz”, “tranqüilidade”, “ordem” e, durante as décadas de 70 e 80, de “progresso”. Entretanto, esse discurso significou, em sua essência, uma forma de dominação e de controle social, de um segmento da sociedade sobre outro, marginalizando política, social e culturalmente todos os homens pobres livres e os escravos, que constituíam a maioria da população brasileira. Na realidade, esse discurso de conotações nacionalistas acabou sendo construído para justificar somente os homens-proprietários (cidadãos), que poderiam, efetivamente, controlar os mecanismos políticos e estabelecer uma estratégia cultural. O restante da população era explicado pelo discurso da dominação como sendo o “resíduo” social, ou seja, todos os homens pobres, assalariados ou não, escravos, em síntese, todos os despossuídos, eram situados “fora” dessa sociedade ⁽²⁾.

Em contrapartida, o “projeto” cultural a ser elaborado, sob o ângulo estético-musical, deveria fundamentar-se nos códigos populares oriundos das manifestações artísticas dos segmentos sociais dominados. A partir da segunda metade do Século XIX, os compositores, preocupados com a questão nacional, começaram a sofrer todos os tipos de angústias, dúvidas, incertezas em face de uma possível incorporação de códigos populares,

(*) Professor Assistente Doutor junto ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

(1) Fernando A. Novais. A Evolução da Sociedade Brasileira: alguns aspectos do processo histórico da formação social no Brasil. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1979. t. 29. pp. 51-63.

(2) C. B. Macpherson. *A Democracia Liberal: origens e evolução*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.



como, por exemplo, o maxixe ⁽³⁾, dança popular, ligada à zona de prostituição da cidade do Rio de Janeiro, no interior de uma forma musical erudita (ópera ou sinfonia). Essa conexão, almejada pelos compositores no sentido de unir musicalmente o “povo” e a “população”, representava uma tentativa de elaborar um discurso hegemônico de uma “Nação”, conforme os contornos ideológicos indicados por Francisco Adolfo de Varnhagen (História) ou por José de Alencar (Literatura), entre outros intelectuais do Império. Além disso, como construir um discurso nacionalista para uma burguesia interessada em ouvir música italiana ou francesa? Por que essa burguesia interessada em consumir os romances de José de Alencar, Machado de Assis ou poesias de Olavo Bilac não assimilou um discurso sobre a Nação, sob a perspectiva musical, num momento em que os textos sobre a História procuravam despertar o sentimento de “brasilidade” entre os “varões ilustres” do Império?

I

O chamado discurso nacionalista aflorou, cristalinamente, nos textos escritos pelo historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, Visconde de Porto Seguro, contemporâneo de Carlos Gomes e José de Alencar. Essa tríade de intelectuais, pertencentes às mais diversas áreas da cultura, pode ser considerada a mais significativa representante da *cultura oficial* instaurada durante o Segundo Reinado. Varnhagen, em sua principal obra — *História Geral do Brasil* ⁽⁴⁾ — elaborou um dos mais bem articulados discursos sobre a idéia de “Nação”, de “História do Brasil”. Influenciado pelos historiadores românticos do Século XIX, Varnhagen baseou-se numa infinidade de documentos oficiais objetivando *provar* e *demonstrar* aos seus futuros leitores (elite política do Império) o processo de nascimento, florescimento e amadurecimento da “Nação” brasileira, produzindo um discurso unitário e homogêneo. Para ele, o documento significava a única e verdadeira fonte a fim de reconstituir o chamado fato histórico, mas,

(3) “A dança considerada ainda imoral e obscena começava apenas, na realidade, a iniciar a sua investida para a conquista das camadas mais altas da sociedade, partindo dos ‘incandescentes bailes do Paraíso, onde se reuniam o baixo meritório e a capadoçagem do tempo’ — segundo relato do desenhista Raul Pederneiras à folclorista Mariza Lira — até chegar a ser cultivado regularmente nos bailes e sociedades carnavalescas, como descreveu o escritor português João Chagas em 1897, o maxixe ia descer das cenas das revistas para a própria platéia dos teatros, por volta dessa mesma época, na primeira grande tentativa de nacionalizar e animar os bailes de máscaras carnavalescos”. José Ramos Tinhorão. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. 2. ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1975. p. 68.

(4) Visconde de Porto Seguro. *História Geral do Brasil*. 3. ed. São Paulo, Melhoramentos. s.d. 5v.

por outro lado, procurou apresentar uma versão singular da História, visando envolver emotivamente os seus leitores em torno do ideal de brasilidade: "... o coração do verdadeiro patriota aperta-se dentro do peito, quando vê relatados desfiguradamente até os modernos fatos da nossa gloriosa independência" (5). O seu discurso, de conotações nacionalistas, almejava provar a existência de um território homogêneo, outrora ocupado pelos índios, mas, graças às intervenções consideradas pelo autor como sendo "eficientes", as autoridades portuguesas, ao longo dos séculos (leis, dogmas religiosos), favoreceram a incorporação ou a separação dos "selvagens" do restante da "Nação". Inclusive, para Varnhagen, o "povo" brasileiro era tido como "ordeiro" e "anti-revolucionário", por natureza. A sua versão da "História do Brasil" destinava-se a despertar nas futuras elites políticas idéias contrárias às agitações sociais e às revoluções (critica virulentamente a "Conjuração" Mineira de 1789 e a "Revolução" em Pernambuco de 1817) (6), sempre *demonstrando* que esses "acontecimentos" haviam sido desencadeados pela plebe ignara ou pela populaça. A sua idéia de "História do Brasil" tinha como centro o regime monárquico-constitucional acoplado a um Estado soberano, com uma população *sui-generis* em seus usos e costumes e um território geograficamente homogêneo.

Como os compositores da segunda metade do Século XIX absorveram esse discurso sobre a "Nação", sob o prisma temático (âmbito ideológico) e técnico-estético (linguagem musical)? As "soluções" apresentadas pelos compositores redundaram nas *"experiências"* mais diversas: alguns tentaram escrever óperas nacionais, mas foram sufocados pelo ambiente cultural desse momento histórico; outros dirigiram-se para os grandes centros europeus, alcançando, em alguns casos, um relativo "sucesso" de crítica e de público em face de suas obras (Carlos Gomes, por exemplo) e outros foram massacrados pelos críticos, tendo sido acusados de plagiadores, por terem imitado trabalhos dos principais "mestres" europeus. Leopoldo Miguez foi acusado de ter parodiado o estilo de Wagner, tendo se distanciado dos padrões estéticos-ideológicos que começavam a se esboçar juntamente com a propaganda republicana. Paradoxalmente, esse compositor, devido aos seus ideais republicanos, passou a ser o músico oficial do novo regime instaurado em 1889, mas, sob o ponto de vista estético, foi profundamente criticado pelos seus contemporâneos. Por outro lado, Carlos Gomes, o "varão ilustre" de nossa música desse período, devido às suas convicções

(5) Francisco Adolfo de Varnhagen. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, s. ed. 1839. p. 11.

(6) "Eis que uma revolução, proclamando um governo absolutamente independente da sujeição à corte do Rio de Janeiro, rebentou em Pernambuco em Março de 1817. É um assunto para o nosso ânimo tão pouco simpático que, se nos fora permitido passar sobre ele um véu, o deixaríamos fora do quadro que nos propuemos a traçar...". Francisco Adolfo de Varnhagen. *História Geral do Brasil*. 3. ed. São Paulo, Melhoramentos, s.d. t. 5. p. 116-17.

monarquistas e as suas reais ligações com o Império, acabou sendo marginalizado politicamente após a proclamação da República.

Os compositores desse período, que incorporaram os chamados códigos populares em suas músicas, foram valorizados pelos historiadores modernistas (pós 1930) ⁽⁷⁾. Estes analisaram a produção musical da segunda metade do Século XIX, mediante dois critérios básicos: 1.º obras escritas pela elite burguesa do Rio de Janeiro que havia consagrado o já “universal” Carlos Gomes; 2.º obras cujas temáticas haviam sido baseadas nos códigos populares, consagrando trabalhos de Brasília Itiberê da Cunha, Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy. Assim, Carlos Gomes é visto pela historiografia como um “gênio”, um verdadeiro representante da música brasileira no panorama internacional devido ao significado técnico-estético de sua vasta produção e, por outro lado, Brasília Itiberê da Cunha é enaltecido pela sua pequena produção musical, mas de fortes colorações nativistas ou pré-modernistas.

Paradoxalmente, o ambiente musical do Rio de Janeiro caracterizava-se pela sua hostilidade às tentativas voltadas para a criação de uma *ópera nacional*. A encenação de uma ópera exigia uma gama de profissionais ligados aos mais diversos setores artísticos (cenografia, ballet, teatro). No Brasil, esses profissionais praticamente inexistiam no mercado, sendo estrangeiros em sua maioria. Logo como encenar uma ópera brasileira utilizando cantores italianos ou franceses? Por outro lado, a ausência de uma escola operística no Brasil obrigava o Imperador D. Pedro II a conceder bolsas de estudos para os compositores considerados mais capazes ou talentosos. O compositor, para se dedicar exclusivamente à música, precisava inserir-se nos meandros do clientelismo ou do “favor”, mecanismos do Poder vigente no Brasil, durante a segunda metade do Século XIX ⁽⁸⁾. No entanto, devido à forte influência dos literatos e dos ideólogos do sistema, alguns compositores tentaram valorizar a música cantada, introduzindo em seus textos-libretos a língua portuguesa e temas ditos históricos, aproximando-se, assim, do ideário dos intelectuais românticos. Era preciso unir, por exemplo, um tema ligado à nossa História Heróica, como a figura do índio (*O Guarani*, de Carlos Gomes) às estruturas rítmicas, melódicas e aos recursos timbrísticos seguidos pelos compositores pertencentes às mais diversas escolas operísticas européias. Em 1856, por exemplo, o Desembargador Manuel Araújo Porto Alegre promoveu um

(7) Mário de Andrade, *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1965; Renato Almeida, *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942; Luiz Heitor Correia de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956; Luiz Heitor Correia de Azevedo, *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1950; entre outros.

(8) Roberto Schwarz. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, 1981. p. 16.

concurso para incentivar a elaboração da primeira ópera brasileira, escrita em língua portuguesa. A obra vencedora foi *Marília de Itamaracá*, de autoria do próprio promotor do concurso, tendo sido a sua música composta pelo professor alemão, Adolfo Maersch, radicado na cidade do Rio de Janeiro. *Ironicamente*, essa obra nunca chegou a ser encenada. . .

No decorrer da segunda metade do Século XIX, foram realizadas experiências semelhantes: *A Noite de São João*, texto de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo, foi muito aplaudida pelo público na noite de sua estréia, porém, logo depois, a sua partitura se perdeu e pouco se sabe a respeito de seu compositor. . . ; *Moema e Paraguaçu* (libreto de F. B. de Abreu e música do maestro italiano Sagiorgi); *Joana de Flandres* (texto de Salvador Mendonça e música de Antonio Carlos Gomes), ópera encenada em 1863, no Rio de Janeiro, mas, na opinião de seus contemporâneos “. . . a nota cômica do espetáculo resultou no fato de todos os cantores terem sido italianos que não entendiam o português! (. . .) Apesar de grupos hostis, dispostos a vaia a ópera, a estréia resultou num sucesso apreciável” (9). Machado de Assis também participou desse movimento em prol da criação de uma ópera nacional, mas, irônica ou tragicamente, o seu primeiro libreto acabou sendo calcado em uma ópera francesa! . . . Os intérpretes eram, em sua maioria, italianos, tornando, assim, o texto em português ininteligível quando apresentado para o público. Mas, apesar dos “fracassos”, uma parcela da intelectualidade brasileira continuou lutando pela concretização dessa utopia nacionalista. . .

Sob o ponto de vista da música instrumental, surgiu uma tendência de conotações românticas, consistindo numa alternativa face à corrente defensora da ópera nacional e aos compositores que se inspiravam nos poemas sinfônicos de Wagner. Essa tendência chamada de “nativismo musical” (10) pelos historiadores brasileiros sempre encontrou fortes resistências da elite burguesa do Século XIX, ainda um pouco hostil a essa possível aproximação entre a música erudita e a temática oriunda da chamada “população”. Com o desenvolvimento urbano ocorrido durante o Segundo Reinado, operou-se uma mudança de hábitos, permitindo a infiltração de novos valores importados da França e da Inglaterra: o chá, a cerveja, o gosto pelo teatro (nesse momento surgiu um novo público consumidor de cultura) (11).

A expansão cafeeira favoreceu o afloramento de uma nova elite que aceitava esses valores impostos pela burguesia francesa ou inglesa, contra-

(9) Bruno Kiefer. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1976. pp. 81-2.

(10) Renato Almeida. *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro, F. Briquet, 1942. pp. 421-47.

(11) Arnold Hauser. *El nuevo publico lector*. In. *Historia Social de la Literatura y del Arte*. 12. ed. Barcelona, Ed. Guadarrama, 1974. v. 2. p. 253.

pondo-se, assim, à elite rural, presa à religião, à casa grande. A nova cultura baseava-se no ecletismo e no autodidatismo, chamada pelos historiadores de “cultura bacharelesca”, tendo D. Pedro II como o seu mito ou figura-símbolo. Proliferaram os saraus lítero-musicais, as sociedades de música (Rio de Janeiro, Recife, Salvador, Belém, São Paulo, entre outras capitais) ⁽¹²⁾. As companhias de ópera estrangeiras passaram a nos visitar com maior frequência. Em contrapartida, com a intensificação das propagandas abolicionista e republicana, durante a década de 1870, os intelectuais foram se aproximando das chamadas culturas populares, em especial, as de origem negra, que paulatinamente foram se refletindo em algumas músicas.

Os historiadores da música brasileira como Renato Almeida e Vasco Mariz admitem que a primeira obra que refletiu o chamado “sabor nacional” foi escrita por um estudante da Academia Jurídica de São Paulo, Brasílio Itiberê da Cunha — A Sertaneja (1860), baseada numa canção folclórica, *Balaio, meu bem, balaio*. Alexandre Levy publicou, em 1884, a sua obra *Variações sobre um tema brasileiro*, primeira composição orquestral inspirada num canto popular — *Vem Cá Bitu*. Outra peça desse compositor, escrita em 1890, *Suíte Brasileira*, dividida em quatro partes, sendo a última denominada *Samba*, tinha como tema central textos calçados em cantos nordestinos e paulistas. Luiz Heitor Correia de Azevedo recupera essa obra sob um critério marcadamente ideológico: “. . . malgrado a singeleza, quiçá mediocridade da orquestração, ficando na música brasileira o marco inicial da orientação nacionalista” ⁽¹³⁾. Vasco Mariz, historiador preocupado com a questão nacional, assim se referiu a respeito da obra *Série Brasileira*, escrita por Alberto Nepomuceno, em 1891: “. . . de um modo geral, não tenho entusiasmo por esta suíte que merece registro, e também execução, mais pelo mérito histórico do que o seu valor inventivo, intrínseco. Os críticos da época julgaram o *Batuque ‘verdadeiro ultraje à divina arte’*” ⁽¹⁴⁾ (grifo nosso). Nepomuceno selecionou canções e versos populares da região Nordeste, mas as resistências dos críticos da época que estranhavam ouvir canções eruditas escritas em língua portuguesa, acabaram *obrigando-o* a redigir as suas oitenta e sete canções servindo-se de textos em francês e alemão. Somente a partir de 1902, quando assumiu a direção do Instituto Nacional de Música, Alberto Nepomuceno resolveu escrever em português os textos de suas canções.

(12) Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (25 mar. 1857) fundadas por D. José Amat, no Rio de Janeiro; Sociedade Beneficente de Música, Sociedade Fill’Harmonica, Sociedade Pléiade Musical (Rio de Janeiro); Sociedade Musical de São Luis (Maranhão); Sociedade Musical Portoalegrense (Rio Grande do Sul); Sociedade Apolínea (Niterói), entre outras.

(13) Luiz Heitor de Azevedo. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

(14) Vasco Mariz. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira/INL, 1981. pp. 91-2.

Uma outra tendência historiográfica procura vincular todos os outros compositores que assumiram os padrões estéticos europeus, como Carlos Gomes (obras consideradas significativas pela crítica e pelo público) ou Leopoldo Miguez, cujas obras foram caracterizadas como meros pastiches de peças de autores estrangeiros. Renato Almeida insere a produção musical de Carlos Gomes no âmbito do romantismo italiano admitindo que "... vivíamos como um reflexo da Europa, que influía mesmo nas canções populares, como na modinha, a sabor das árias italianas" (15). Sob outra perspectiva, Mário de Andrade recupera a obra do autor de *O Guarani* admitindo a inexistência no Brasil, durante o Século XIX, de uma "firmação racial" ou seja, a ausência de uma "Nação" sob a instância cultural, *determinando*, assim, a íntima relação entre o compositor campineiro e a estética "italiana". Os nacionalistas mais ortodoxos criticaram a obra de Carlos Gomes, em especial, durante a chamada "República Velha", chamando-o de "italiano naturalizado", "perdulário", "renegado", entre outros epítetos. Os republicanos Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno procuraram marginalizar o monarquista Carlos Gomes que, até 1889, vivera praticamente às custas do governo. Em 1895, devido às suas dificuldades financeiras, acabou sendo convidado para dirigir o Conservatório de Música, em Belém, onde faleceu um ano após a sua chegada. Em seus trabalhos, Mário de Andrade tenta recuperar a "genialidade" de Carlos Gomes em função do Século XIX, alegando a inexistência de uma cantiga nitidamente *racial* durante esse momento histórico e, por outro lado, advertia os jovens compositores das décadas de 1920 e 30 no sentido de não seguirem critérios empregados pelo autor de *Lo Schiavo*, pois acreditava que somente a partir de 1914, aproximadamente, o "povo" começou a se integrar culturalmente no seio da "Nação". Logo, sob cunho marcadamente ideológico, somente a partir das décadas posteriores à Semana de Arte Moderna de 22, foram criadas *condições favoráveis e concretas* para se escrever música de conotações nacionalistas, tendo como critério fundamental a utilização do código popular pelos compositores eruditos.

Mas como construir um *discurso competente* (16), objetivando incorporar o código popular para se elaborar uma produção musical *autenticamente nacionalista*?

(15) Renato Almeida, *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942. p. 372.

(16) "O discurso competente é aquele que pode ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro ou autorizado (estes termos agora se equivalem) porque perdeu os laços com o lugar e o tempo de sua origem... O discurso competente é o discurso instituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância..." Marilena Chauí, *Cultura e Democracia*. São Paulo, Ed. Moderna, 1981. p. 7.

II

A sociedade dos fins do Século XIX foi se tornando mais complexa, graças ao crescimento de alguns núcleos urbanos, à expansão da produção cafeeira e aos primeiros passos em prol da industrialização⁽¹⁷⁾, substituição da mão-de-obra escrava pelo trabalho assalariado, crescimento populacional favorecendo a interação entre a elite e as mais diversas manifestações populares. O frevo, dança outrora ligada à capoeira, consistia numa atividade em sua forma embrionária, sendo proibida pelos agentes ligados à repressão. Mas, devido ao afloramento de novos grupos sociais nas cidades, esse tipo de dança popular começou a ser apresentado durante os desfiles cívicos, festas religiosas (procissões, notadamente), sendo aceito pelas camadas médias da população urbana. Por outro lado, artistas populares, como Xisto Bahia, contribuíram para a popularização das formas musicais da elite, como a modinha. Os negros-escravos, durante o período colonial e imperial, devido à forte repressão policial desencadeada pelos colonizadores-exploradores, isolavam-se nas senzalas para preservarem os seus valores culturais. O frevo ilustra essa luta do negro no sentido de preservar esses ideais. Geralmente, essa dança estava ligada a grupos de capoeira, jogo proibido pelo sistema. Os passos do frevo eram, geralmente, improvisados pelos seus dançarinos. José Ramos Tinhorão associou essa improvisação dos passistas, durante a segunda metade do século passado, com a presença dos capoeiras nos desfiles cívicos na cidade do Recife⁽¹⁸⁾. A entrada dos capoeiras nas festas oficiais é explicada pela mudança política ocorrida no Brasil após a sua independência, embora a lusofilia tivesse sido mantida durante todo o Século XIX. A partir de 1880, aproximadamente, a música na cidade do Recife não se restringiu somente às bandas, mas, também estas começaram a ser associadas às fanfarras, constituídas pelos trabalhadores livres e pobres: caiadores, carvoeiros, ferreiros, talhadores, entre outros. Essa dança representava um verdadeiro “delírio”, conforme os testemunhos desse momento, pois os dançarinos improvisavam passos bastante diferenciados. Assim, a palavra “frevo” originou-se de uma forma incorreta de o povo se referir a esses passos arrojados e rápidos dessa multidão, denotando uma verdadeira “loucura” que se assemelhava a uma espécie de “frevura” (fervura). Sob o ponto de vista musical, o frevo caracterizava-se pelo ritmo sincopado, divisão binária e andamento semelhante à marchinha carioca, porém, no frevo as estruturas rítmicas prevaleciam em detrimento da melodia, base fundamental da marchinha.

Os matizes nacionalistas, aflorados nas peças teatrais de Martins Pena, nos romances de José de Alencar, somente começaram a penetrar nas obras

(17) Francisco Foot e Victor Leonardi Foot. *História da Indústria e do Trabalho no Brasil*, São Paulo, Global, 1982.

(18) José Ramos Tinhorão. *Pequena História da Música Popular*. 2. ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1975. pp. 137-46.

musicais durante as últimas décadas do Século XIX e nas primeiras do XX. O código fundamental para se escrever músicas de conotações “nacionalistas” deveria incidir no aproveitamento de temas populares (folclóricos) em suas composições. Portanto, esses temas que foram se transformando lentamente durante os séculos deveriam, na *fase nacionalista*, ser *fixados* em formas e gêneros musicais. Assim, à guisa de exemplificação, a forma *capoeira-frevo* acabou se transformando, num determinado momento histórico, em *matéria-prima*, chamada de significativa pelos compositores eruditos que acabaram transformando essa forma popular de dança, baseada na improvisação de seus participantes, em um gênero exclusivamente instrumental, com uma estrutura rítmica tão complexa, que ironicamente muitos de nossos intérpretes sentem dificuldades para executá-lo. Em 1972, Guerra Peixe assim se manifestou a respeito do frevo, enquanto forma de música erudita: “. . . antes de mais nada, o compositor de frevo tem que ser músico. Tem que entender de orquestração, principalmente” (19). Por que o compositor erudito preocupado com as nossas tradições populares falou pelo povo mediante um discurso extremamente “rigoroso” e acadêmico? O frevo, como vimos, originou-se de um “passo”, de uma coreografia livre, logo, complexa, na medida em que o saber popular não se insere num determinado *discurso competente*. Mas, por outro lado, definiu-se como um discurso competente quando explicado pelo intelectual: “. . . é a única dança em que o dançarino dança a orquestração. Cada volteio de um instrumento é acompanhado por um passo ou firula do passista” (20). Mas a introdução de elementos rítmicos de conotações eminentemente técnico-estéticas não estaria silenciando a fala dos chamados oprimidos? A resistência dos capoeiras em face dos grupos dominantes sempre foi um problema não resolvido pelas autoridades, durante o Século XIX. Frequentemente esse jogo era proibido, pois os capoeiras eram vistos como agentes “perigosos”, elementos que poderiam colocar em xeque a “tranquilidade” da Nação, podendo ser caracterizados como os “desclassificados” sociais, não incorporados ao mundo do trabalho capitalista.

Com a consolidação do sistema capitalista e instauração do regime republicano, os capoeiras — homens livres e pobres — passaram a ser chamados de “malandros” pela elite dominante. Assim, muitos dos capoeiras foram enviados para a Guerra do Paraguai, enquanto outros eram sistematicamente banidos para o Acre. . . O novo ideário dos cafeicultores baseado na íntima relação entre “trabalho e progresso”, como elementos definidores de uma nova “Nação”, acabou penetrando no universo simbólico dos sons musicais. Esse discurso estético-ideológico esvaziou o conteúdo social da resistência dos capoeiras em face das imposições do Poder, mediante a recuperação da memória exclusivamente musical, deixando de

(19) Guerra Peixe. *História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Abril Cultural, 1970.

(20) Guerra Peixe. *Op. cit.*

lado a questão social. Portanto, o critério básico estabelecido pelos compositores eruditos e nacionalistas para escrever músicas “autenticamente” brasileiras acabou se restringindo, no âmbito do aproveitamento do folclore, a temas populares, sem nenhuma conexão com a problemática social⁽²¹⁾. O frevo erudito, por exemplo, acabou sendo estruturado como um dos gêneros musicais mais complexos e difíceis da música brasileira do Século XX, tanto sob o ponto de vista de sua *escritura*, quanto pela sua interpretação. Por quê? O compositor deve possuir amplos conhecimentos técnico-estéticos no sentido de *fixar o fato popular* num único discurso, ou seja, deve registrar com *fidelidade* as improvisações, a “volúpia” dos passistas anônimos, em estruturas rítmico-melódicas altamente complexas.

Os historiadores da música brasileira teceram comentários elogiosos a todos os compositores nacionalistas dos fins do Século XIX e primeiras décadas do XX, que conseguiram incorporar em seus discursos fragmentos da chamada cultura popular. Alguns periodizaram a História da Música no Brasil a partir dessa noção de “ruptura” ocorrida, num primeiro momento, sob o matiz temático e, num segundo, sob a ótica estética. Mas, por outro lado, como conciliar num único discurso as instâncias ideológica (temática) e técnica (linguagem musical) a fim de se escrever uma obra de caráter nacional? Como valorizar uma obra fundamentada nos cantos populares e posteriormente negá-la, sob o ponto de vista estético? Como escrever a História da Música Brasileira tendo como problemática essa armadilha dramaticamente vivida por Carlos Gomes — italiano ou gênio universal? Leopoldo Miguez, imitador de Richard Wagner, sem nenhum interesse nacional? Alberto Nepomuceno, cuja obra tem sido valorizada pela sua luta contra um ambiente cultural hostil à nacionalização da arte musical, mas de escasso “valor” estético?

III

Os historiadores da música brasileira — Renato Almeida, Mário de Andrade, Vasco Mariz — escreveram a História da Música partindo de um estudo de biografias dos autores dos Séculos XIX e XX, tendo como parâmetro, os possíveis *contornos* ou *rupturas* sob os aspectos temático (*aproveitamento* de temas populares) e estético (contraponto, harmonia, sistema tonal). Por esse motivo, o compositor-diplomata Brasília Itiberê da Cunha passou para a “História” por ter utilizado um tema do folclore brasileiro ao tomar contato com os temas populares, durante a sua permanência na cidade de São Paulo (onde freqüentou a Academia Jurídica). Esse

(21) Carlos A. Vesentini. *A teia do fato*. Tese de doutoramento. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1983. Mimeografada.

compositor baseou-se no canto folclórico — *Balaio, meu bem, balaio*, em uma peça característica (de salão) e de curtíssima duração denominada *A Sertaneja* (escrita em 1860, aproximadamente). Já as obras de Leopoldo Miguez são consideradas “estrangeiras”, impregnadas de recursos estilísticos wagnerianos. Em contrapartida, nunca se discutiu uma possível relação ou mediações entre as obras desses compositores e a formação histórica, ou seja, como esses códigos eruditos baseados nos temas populares ou não foram aceitos ou não pelos seus contemporâneos (críticos e decodificadores de suas mensagens, em geral). A recuperação de Brasília Itiberê da Cunha foi estabelecida em momentos históricos posteriores, décadas de 20 e 30, quando a questão nacional passou a ser *valorizada* pelos modernistas.

Renato Almeida publicou, durante a década de 30, uma das obras mais abrangentes sobre a História da Música Brasileira, tendo periodizado a produção musical conforme uma concepção tradicional e romântica da História, conforme os mesmos critérios metodológicos e teóricos esboçados por Francisco Adolfo de Varnhagen em sua *História Geral do Brasil*. Para Renato Almeida, a música, durante o Primeiro Reinado (1822-31) e o Período Regencial, não floresceu no Brasil, sob o ponto de vista técnico-estético, na medida em que os governantes (D. Pedro I, José Bonifácio, Feijó) estavam mais preocupados em resolver questões consideradas “importantes”, como por exemplo, repressão aos movimentos revolucionários do Período Regencial. O discurso de Renato Almeida denota um privilégio pelo *atos políticos* (1822/1831/1840), como símbolos da construção de uma “Nação” soberana, capazes de propiciar, num futuro próximo (fins do Século XIX e inícios do XX), “paz” e “tranquilidade”, elementos considerados vitais para o florescimento de um amplo movimento musical significativo, símbolo de uma “Nação adulta”, sem conflitos. Logo o seu discurso sobre a “História da Música Brasileira” denota uma contradição, ou seja, a arte musical ocupa um papel secundário nos chamados “momentos decisivos”, onde a luta política sempre é vista como uma questão fundamental na construção da nacionalidade: “... é certo que D. Pedro era musicista, compunha e tocava, mas a hora exigia outras preocupações que não as de ordem desinteressada e puramente espirituais. O que se fizera haveria de fecundar, mas o ritmo da vida nacional ganhava uma celebridade diferente, que desequilibrava todas as coisas. Só depois do abalo profundo da independência, que repercutiu até a maioridade, retomou o Brasil a plena posse de si mesmo, permitindo a floração das forças criadoras da nacionalidade” (22). Conforme esse pensamento, de colorações evolucionista e determinista, a inexistência de um ambiente favorável à criação nacional *obrigou* Carlos Gomes a escrever *obras italianas*. No capítulo sobre “Tendências Nativistas da Música Brasileira”, Renato Almeida adverte sobre a ingenuidade de se aproveitar os temas folclóricos para se escrever

(22) Renato Almeida. *História da Música Brasileira*. p. 329.

música nacionalista, pois esse projeto somente aflorou no Brasil com o surgimento da “raça brasileira”, que definiu o novo clima psicológico e nacional. Por esse motivo, Renato Almeida considera *A Sertaneja* como a gênese de um processo, posteriormente materializado nas composições de Villa-Lobos.

Para Mário de Andrade, o Século XIX significou a consolidação da chamada música profana no Brasil, mas por outro lado, não refletiu os anseios do “povo”, pois a “Nação”, conforme o seu pensamento, somente existia no âmbito político ⁽²³⁾, tendo se originado em 1822 (idéia semelhante à de Varnhagen). A existência de músicas negras, indígenas ou brancas (portuguesas, em especial) impossibilitava o surgimento de uma arte nacional. A música nacionalista não deveria simbolizar uma somatória de traços artísticos dos negros ou dos índios pois, para ele, uma arte nacional deveria existir no inconsciente do povo. Historicamente, isso ocorreu somente a partir da década de 20. Por esse motivo, Mário não crucificou Carlos Gomes, na medida em que a sua leitura do Século XIX apontava a inexistência, no Brasil, da chamada *cantiga racial*, definidora de uma nova entidade artística, intimamente associada à “alma popular”.

Durante a segunda metade do Século XIX o surgimento de uma “cultura bacharelesca”, e que pretendia conhecer tudo, de formação eclética e autodidata, contrapunha-se à “incultura” dos senhores de engenho presos a um Brasil rural e, posteriormente, ao saber especializado e competente dos técnicos surgidos no Brasil no período pós-revolucionário de 30. D. Pedro II, considerado o “mecenas” dessa cultura bacharelesca, acabou personificando essa idéia de “bacharel” e de consumidor dessa cultura. Durante o segundo Reinado, floresceram os saraus lítero-musicais. Muitas companhias estrangeiras de ópera, professores de canto e de piano vieram para o Brasil, sob os auspícios de D. Pedro II. Tudo isso propiciou o afloramento de uma nova clientela refinada, favorecendo a contratação de professores de línguas estrangeiras, de canto, de dança. Em 1872, havia 120.000 pessoas ligadas às profissões industriais e comerciais, perfazendo 2% do total da população brasileira. Além disso, havia 30.000 pessoas classificadas na categoria de “capitalistas” (mais de 0,3%), sobretudo fazendeiros de café. Portanto, a elite que consumia literatura e música era bastante limitada. Apesar das colorações nacionalistas das obras de Varnhagen, Capistrano de Abreu, Silvio Romero, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, entre outros, o ambiente cultural do Segundo Reinado era tomado pelo gosto da cultura estrangeira. Nos teatros, predominavam espetáculos encenados pelas companhias italianas ou espanholas, sendo os libretos das óperas traduzidos para o português e distribuídos para o público presente às encenações, facilitando, assim, a sua compreensão. A cultura no Brasil, durante esse momento histórico, defrontava-se com as

(23) Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1962. pp. 13-14.

tentativas no sentido de se consolidar a idéia de “Nação” e de “cultura nacional”. Isso explica, em parte, os fracassos ou insucessos dos compositores e escritores preocupados com a criação de uma ópera nacional e, por outra, o amplo consumo de obras estrangeiras: Verdi, Rossini, Donizetti, Liszt. A partir dessas colocações, percebe-se o dilema de um Alberto Nepomuceno preocupado em inserir no seu discurso musical o ideal de “Nação” e, paralelamente, sendo obrigado a escrever *lieder*, canções, utilizando a língua alemã. Esse público procurava, essencialmente, o gosto pelo “novo”, pelo “moderno”, ou ainda, por uma arte musical intimamente ligada à noção de “progresso” cultural, tendo como paradigmas os grandes centros europeus produtores dessa “arte avançada” (Itália, França, Alemanha), objetivando romper com o “atraso”, com o “Brasil arcaico”. A independência política ocorrida em 1822, passou a significar, conforme Kazumi Munakata, a “libertação dessa Nação subjugada e isolada, e a abertura para a cultura estrangeira passa a ser vista como um sinal mesmo de liberdade conquistada, de ‘avanço’, de ‘modernidade’. O Brasil tornara-se um legítimo partícipe do ‘concerto das Nações’. Nesse sentido, consumir a cultura estrangeira é uma forma de afirmação da brasilidade e da nacionalidade. . .” (24).

As músicas escritas durante o Século XIX enquadram-se no âmbito do sistema tonal ocidental, de princípios programáticos (25). Os compositores, sob matizes ideológicos diferenciados, procuraram, entre 1840 e 1940, criar um discurso estético que deveria necessariamente inserir-se numa proposta nacionalista, em louvor ao Império ou à República e, paralelamente, “retratar” o povo e a raça brasileiras. Incorporaram, sob a ótica da temática, manifestações folclóricas do Brasil rural, o frevo, as cantigas de roda, procurando captar a essência da chamada “alma popular” e, ao mesmo tempo, modificar o comportamento do público consumidor, ainda preso aos cânones estrangeiros. A luta pela nacionalização do discurso musical obteve algum impacto somente com as obras de conotações populistas (em especial, os trabalhos produzidos durante as décadas de 30 e 40) de Villa-Lobos, cujo projeto educacional veio ao encontro dos interesses nacional-populistas do getulismo (26). Paradoxalmente, a divulgação das obras de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra Peixe, figuras ditas mais significativas do nacionalismo musical, se restringe a um público ínfimo. O público consumidor continua prestigiando os trabalhos dos autores estrangeiros: Beethoven, Verdi, Chopin, Mozart, Bach e, por outro lado, ainda não conseguiu aceitar os códigos musicais propostos pelos utópicos nacionalistas, preferindo continuar inserindo o Brasil no concerto das Nações.

(24) Kazumi Munakata. *Cenas Brasileiras*. Tese de mestrado. Campinas, UNICAMP, 1983. Mimeografada.

(25) Enrico Fubini. *La Estetica Musical del Siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona, Barral Ed., 1971. pp. 120-24.

(26) José Miguel Soares Wisnick. Getúlio da Paixão Cearense; Villa-Lobos e o Estado Novo. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasileira, 1982.