



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Campus São Paulo – Instituto de Artes

Lina Maria Ribeiro de Noronha

**Darius Milhaud: O Nacionalismo Francês e a conexão com
o Brasil**

SÃO PAULO

2012

Lina Maria Ribeiro de Noronha

DARIUS MILHAUD: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Pesquisa desenvolvida com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Orientadora: Profa. Dra. Dorotéa Machado Kerr

2012

São Paulo

Lina Maria Ribeiro de Noronha

Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música – 2012.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr

Profa. Dra. Viviana Mônica Vermes

Prof. Dr. Manoel Aranha Corrêa do Lago

Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva

Data: 5 de setembro de 2012

São Paulo

Dedico este trabalho:

à Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff (*in memoriam*), de quem me considero, de certa forma, “filha”, por ter me colocado no mundo da pesquisa e da docência, além de ter me deixado como “herança” não só livros que usava em sala de aula, mas o prazer de aprender e ensinar música.

ao meu filhinho André, que me ensinou a ter força, alegria e amor para realizá-lo;

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), cujo auxílio financeiro foi essencial para a execução da pesquisa;

À Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr, pela orientação valiosa, precisa, dedicada, e paciente;

À Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia, pelo incentivo e por me apontar diretrizes fundamentais na pesquisa histórica com tanta competência;

Ao Prof. Dr. Manoel Aranha Corrêa do Lago, pelo material, pelo apoio, pela generosidade, pela imensa gentileza, pelas conversas únicas e prazerosas – além de verdadeiras aulas -, apenas possíveis com quem sabe tanto sobre Milhaud e compartilha comigo a paixão pela pesquisa sobre os mesmos assuntos;

Aos professores com os quais me deparei no decorrer do curso e que tanto contribuíram para a execução da pesquisa: Prof. Dr. Paulo Castagna, Prof. Dr. Alberto Ikeda, Profa. Dra. Lia Tomás, Prof. Dr. Juan Pablo Gonzales e Profa. Dra. Flávia Toni;

À Profa. Dra. Luzia Machado Ribeiro de Noronha, minha mãe, pelas revisões de texto;

À profa. Dra Mônica Vermes e ao Prof. Dr. Antenor Corrêa, pelo incentivo e pela imprescindível ajuda, sem os quais eu sequer ingressaria no doutorado;

À Profa. Dra. Danieli Longo Benedetti, pelo artigo cedido;

À Profa. Dra. Adela Stoppel de Gueller, por toda a ajuda, tão necessária.

Aos colegas de curso (que se tornaram grandes amigos) Alexandre Francischini, Cristiane Miranda Martins e Paulo Veríssimo, pelos enriquecedores momentos de estudo, pelo apoio e pelo companheirismo;

A Eduardo Paulo de Araújo, amigo querido, pela competentíssima ajuda com as traduções do inglês;

Aos meus ex-orientandos, Leonardo Leon dos Reis e Joel Albuquerque, por me possibilitarem ter o prazer de estudar Villa-Lobos no decorrer das suas pesquisas;

À Faculdade Mozarteum de São Paulo, em especial ao colega e amigo Adriano Del Mastro Contó, pelo apoio indispensável, e às classes de história da música de 2011, pela paciência com a professora ocupada com a tese;

Aos queridos funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, pela sempre pronta solicitude;

Àqueles que me deram o suporte necessário durante esse período de tantas turbulências e reviravoltas: Abdiner Sereno de Noronha (maravilhoso pai e avô amoroso), Eneli Cruz da Cunha, Fábio Pellegatti, Maria Teresa Loduca, Patrícia Marcondes da Silva, Samuel Marcos Ribeiro de Noronha, pelas ajudas imprescindíveis.

“[...] se eu fosse um jovem historiador latino-americano, daí eu poderia ser tentado a investigar o impacto do meu continente sobre o resto do mundo. Isso, desde 1492, na era dos descobrimentos, passando pela contribuição material desse continente a tantos países, com metais preciosos, alimentos e remédios, até o efeito da América Latina sobre a cultura moderna e a compreensão do mundo, influenciando intelectuais como Montaigne, Humboldt, Darwin. E, evidentemente, eu pesquisaria a riqueza musical do continente, fosse eu um latino-americano.” Eric Hobsbawm

Resumo: Este é um trabalho de história da música que traz um estudo sobre o compositor francês Darius Milhaud, sua inserção no cenário musical nacionalista francês e a conexão com o Brasil. Pretende-se mostrar o lugar de Milhaud como compositor francês sob a ótica das teorias do nacionalismo, do autor inglês Anthony D. Smith, e das teorias sociológicas de Pierre Bourdieu, sobre o campo de produção simbólica no âmbito da música erudita. Aborda-se também a interferência do cenário musical brasileiro na formação de Milhaud como compositor francês cuja obra teve grande repercussão na França durante o período do entreguerras. Destaca-se a importância da estada de Milhaud no Brasil, de 1917 a 1918, como um período decisivo no que concerne às suas experimentações composicionais e ao delineamento da sua carreira como compositor. Aborda-se também sua conexão com a tradição e com o Neoclassicismo. Conecta-se a apropriação da música popular brasileira na sua obra com as concepções da vanguarda europeia da época. Busca-se estabelecer a relação entre Milhaud e Villa-Lobos a partir das diretrizes estéticas trazidas pelo nacionalismo e a estética neoclássica das décadas de 1920 e 1930.

Palavras-chave: Darius Milhaud. Nacionalismo na música. Neoclassicismo. Villa-Lobos e Darius Milhaud.

Abstract: This is a paper in music history presenting a study on French composer Darius Milhaud, his position in the French Nationalist music scene and his connection with Brazil. The paper will attempt to show Milhaud's status as a French composer as viewed through the lens of the Nationalism theories by English author, Anthony D. Smith, and the sociological theories by Pierre Bourdieu concerning the field of symbolic production in classical music. The paper also covers the influence of the Brazilian music scene on Milhaud's background as a French composer whose oeuvre attracted attention in France during the Interbellum period. A special emphasis is given to the key role that Milhaud's stay in Brazil between 1917 and 1918 played in his compositional experimentations and in the establishment of his career as a composer. Additionally, the paper looks at his connection with tradition and Neoclassicism, and considers a link between the appropriation of Brazilian popular music in Milhaud's oeuvre and the concepts behind the European avant-garde of the time. The paper also sets out to establish a relationship between Milhaud and Villa-Lobos, based on the aesthetics ideals from both Nationalism and the aesthetics of Neoclassicism, during the 1920s and the 1930s.

Key words: Darius Milhaud. Nationalism in music. Neoclassicism. Villa-Lobos and Darius Milhaud.

Lista de Ilustrações:

Figura 1 – Milhaud, Cocteau e Poulenc.....	70
Figura 2 – Trecho de percussão solo de <i>L'Homme et son Désir</i>	99
Figura 3 – Programa da estreia de <i>Le Boeuf sur le Toit</i>	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 MÚSICA UNIVERSAL E MÚSICA NACIONAL.....	24
1.1 O conceito de universalidade na música.....	24
1.2 A questão da música como linguagem.....	28
1.3 Música nacional: uma decorrência da música universal.....	32
2 O NACIONALISMO.....	38
2.1 Considerações teóricas.....	38
2.2 O cenário musical nacionalista durante a Terceira República.....	46
2.2.1 <u>A fundação da <i>Société Nationale de Musique</i></u>	49
2.2.2 <u>A valorização da história da música</u>	53
2.2.3 <u>D'Indy e o nacionalismo</u>	55
2.2.4 <u>A tradição nacionalista como política cultural oficial</u>	60
2.2.5 <u>A exacerbação do nacionalismo durante a Primeira Guerra Mundial</u>	66
3 DARIUS MILHAUD E O CENÁRIO NACIONALISTA FRANCÊS.....	70
3.1 A Geração de Darius Milhaud: Satie, Cocteau e <i>Les Six</i>	70
3.2 O Neoclassicismo.....	79
3.2.1 <u>Considerações sobre o termo “Neoclassicismo”</u>	81
3.3 Milhaud como artista-intelectual.....	84
3.4 Milhaud e a tradição.....	88
4 DARIUS MILHAUD E O BRASIL.....	94
4.1 O público interlocutor de Milhaud.....	101
4.2 A música brasileira na obra de Milhaud.....	106
4.2.1 <u><i>Le Boeuf sur le Toit</i></u>	106
5 DARIUS MILHAUD E VILLA-LOBOS.....	121
5.1 O contato entre Milhaud e Villa-Lobos.....	124
5.2 Villa-Lobos influenciou Milhaud?	126

5.3 O “retour à Bach”	129
5.4 Villa-Lobos em Paris: tornando-se um compositor nacional	130
5.5 O Nacionalismo como elemento de conexão entre Milhaud e Villa-Lobos	132
5.6 Villa-Lobos: o canto orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional	136
5.6.1 <u>Os primeiros tempos do canto orfeônico na França</u>	137
5.6.2 <u>Villa-Lobos e o contato com o canto orfeônico na Europa</u>	138
5.6.3 <u>O projeto orfeônico nacional</u>	140
5.6.4 <u>O folclore e a música popular</u>	142
5.6.5 <u>A questão da identidade nacional</u>	145
 CONCLUSÃO	 150
 REFERÊNCIAS	 153

INTRODUÇÃO

Meu interesse pelo compositor Darius Milhaud iniciou-se como consequência inevitável das minhas pesquisas sobre politonalidade durante as aulas de teoria da música ministradas pela professora Maria de Lourdes Sekeff, ainda na graduação, em meados da década de 1980. Confesso que, um tanto a contragosto, escolhi esse tópico – politonalidade – dentre as poucas opções que restavam para que se fizesse um trabalho escrito cuja finalidade era a avaliação na disciplina. Sai da sala de aula e fui à biblioteca da faculdade buscar algum material sobre o assunto. Ainda me lembro da sensação de desespero em que me encontrei quando constatei que tudo que eu achava eram verbetes de uma, duas ou três linhas no máximo em dicionários e enciclopédias. E foi por ter sentido essa angústia que comecei meus estudos sobre politonalidade, que acabaram norteando todas as minhas pesquisas desde então, passando por um trabalho de iniciação científica e chegando à publicação de um livro sobre o assunto, “Politonalidade” (NORONHA, 1998a), resultado da pesquisa para a obtenção do título de Mestre.

Quando se estuda a técnica politonal, o nome mais recorrente é o do compositor francês Darius Milhaud (Marselha, 4/set/1892 – Genebra, 22/jun/1974). Portanto, assim se iniciou meu contato com a produção musical e os escritos deste autor. Apresentei, em 1998, uma comunicação sobre Milhaud e a politonalidade, durante um congresso realizado no Conservatório Darius Milhaud, em Aix-en-Provence, cidade de origem deste compositor. Na ocasião, pude inclusive visitar a casa que tinha sido sua residência por muitos anos.

Na época, fiquei bastante surpresa ao ver o desinteresse local dos músicos e pesquisadores por tudo o que se relacionava a Milhaud. Até mesmo a casa dele, que havia sido doada à cidade por sua viúva, Madeleine Milhaud, ainda viva naquela ocasião, estava sendo cedida ao departamento de polícia, deixando assim de ser um espaço usado pela prefeitura como um local de atividades culturais.

Vi em tudo um descaso e um viés preconceituoso em relação a Milhaud e a sua produção. Como se explica essa atitude em relação a ele?

Na verdade, um sentimento de rejeição se instalou na música francesa após a Segunda Guerra Mundial não só em relação a Milhaud mas a todos os compositores do *Groupe des Six*¹.

Uma possível razão para isso pode estar no fato de o cenário musical da música de vanguarda, após a Segunda Guerra Mundial, ter sido dominado pela figura de Pierre Boulez (1925-), importante não apenas por sua produção musical mas também por seus escritos e por sua participação decisiva no quadro da música francesa, tanto no cenário nacional como no internacional, em toda a segunda metade do século XX. Na década de 1950, Boulez consagrou-se como o principal compositor da vanguarda européia. Em 1954, fundou a *Domaine Musical*, instituição de destaque na promoção de concertos de música contemporânea. Foi, durante muito tempo, uma personalidade controversa e polêmica na França. Sempre se colocou como um compositor muito ligado à música e às idéias germânicas. No fim da década de 1960 envolveu-se em conflitos por discordar da política cultural implantada pelo governo francês e deixou o país por alguns anos. Sua grande e decisiva atuação e a volta à França veio com a fundação e a direção do IRCAM (Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/ Música), que se tornou um grande centro de referência no cenário musical internacional a partir de 1977. O nome IRCAM virou uma espécie de “grife” entre os compositores, como se fosse uma garantia de música de vanguarda e de qualidade. Qualquer autor ligado ao IRCAM passava a ter seu trabalho reconhecido e legitimado por uma instituição que se tornava uma importante instância de consagração no cenário da produção musical erudita².

Claramente, muitos aspectos da pesquisa musical – sua diretriz tecnológica, o cientificismo, e mais frequentemente seu fundamento em uma proliferação de discursos teóricos e intelectuais sobre música – conectam-no [o IRCAM] a tendências comuns no modernismo. Sob as novas políticas das décadas de 1970 e 1980, esta se torna a rubrica dominante e institucionalizada da música contemporânea na França (BORN, 1995, p. 86, tradução nossa).

¹ O *Groupe* incluiu, além de Milhaud, os compositores: Georges Auric, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Louis Durey e Germaine Tailleferre.

² Segundo a teoria da economia das trocas simbólicas, de Pierre Bourdieu, o campo de produção da cultura erudita exige a atuação das instâncias de conservação e de consagração, que tem um papel de legitimar o que se produz e estruturar o “campo de produção e circulação dos bens simbólicos” (BOURDIEU, 1974, p. 119).

Segundo Edward Campbell (2010), Boulez foi um compositor fortemente influenciado pelo universo cultural germânico, inclusive pelas idéias de Theodor Adorno. Conforme mencionado por Jane Fulcher (2005, p. 6), para Adorno a música francesa dos compositores ligados ao Neoclassicismo era vazia, frívola, retrógrada porque presa à tradição, sem uma postura crítica e sem nenhum valor em termos de inovação da linguagem musical. Foi dentro desta linha de pensamento, com uma visão depreciativa em relação a compositores como Milhaud, vistos como músicos presos à tradição, que encontramos a diretriz ideológica da vanguarda pós Segunda Guerra Mundial, na qual Boulez se inseriu.

Boulez pregou uma postura de total desprendimento em relação ao passado para que pudesse haver uma “evolução” musical, assim como a busca por uma música que fosse baseada na idéia da negação das heranças como uma necessidade para o “estabelecimento de uma nova linguagem musical” (CAMPBELL, op. cit., p. 44, tradução nossa).

Até mesmo Schoenberg, figura tida como paradigmática para os compositores serialistas, Boulez chegou a negar quando escreveu “Schoenberg está morto”, em 1951. Criticou Schoenberg por ter recorrido a elementos do Romantismo e colocou o seu próprio serialismo como o grande caminho para o futuro da música. Falou sobre o serialismo total como sendo um momento de rompimento com qualquer espécie de tradição.

Assim, falando da negação desta tradição como algo essencial diante da chamada “crise da tonalidade” na música do começo do século XX, Boulez excluiu do seu campo de interesse os compositores associados ao Neoclassicismo, opondo-os ao dodecafonismo, que foi visto como uma evolução necessária naquele momento: “afirmamos, por nossa vez, que todo músico que não sentiu – não dizemos compreendeu, mas sentiu – a necessidade da linguagem dodecafônica é INÚTIL. Porque toda sua obra se situa aquém das necessidades de sua época” (BOULEZ, 1995, p. 139³).

Quanto à ideia de evolução, esta surgiu inúmeras vezes em textos de Boulez. “Aparece já em 1949 em ‘Trajectoires’ em que ele escreveu sobre a evolução da técnica musical, enquanto em ‘Bach’s Moment’ (1951) ele concebeu o

³ Originalmente no artigo “*Éventuellement...*”, publicado em 1952, na *Revue Musicale*.

dodecafonismo como obedecendo a uma dialética evolucionista descontínua” (CAMPBELL, 2010, p. 52, tradução nossa). Muitos outros exemplos podem ser encontrados em textos posteriores escritos por Boulez.

Boulez, ao mesmo tempo em que rejeitou o Neoclassicismo e criticou Schoenberg, apoiou-se no dodecafonismo e na idéia de ‘necessidade histórica’ da evolução da música para legitimar-se como compositor. “Os textos de Boulez estabelecem uma genealogia da sua própria obra retratando Schoenberg e Webern, a despeito de suas falhas, como os profetas da música do futuro.” (BORN, 1995, p. 81, tradução nossa) Ou seja, Boulez procurou justificar-se, inserir a sua própria obra na história, conectando-se ao dodecafonismo, que ele tratou como sendo uma técnica inovadora e necessária, porque permitiu a construção de um caminho que chegasse até o seu próprio serialismo. Vemos assim Boulez criando seu lugar na batalha ideológica do campo de produção simbólica em que se insere a música erudita. É Boulez conquistando o seu lugar de monopólio da dominação simbólica de uma forma dissimulada⁴.

Se estudamos a obra de Milhaud e os seus escritos, fica clara a postura oposta ao que Boulez consideraria como relevante. Para Milhaud, politonalidade e atonalidade eram recursos opostos e o primeiro a única opção de renovação dentro da tradição da música dos países latinos, em oposição ao caminho germânico. Neste sentido, pode-se entender Milhaud como um compositor ligado à música francesa, e Boulez um autor que buscou se inserir em um estilo de música “internacional”, alguém que concebia a vanguarda musical dentro de uma linguagem “universal”. Os dois podem ser representativos da oposição, que aparece por diversas vezes na história da música, entre estilo nacional e estilo internacional ou universalizante.

O próprio Milhaud escreveu sobre essa distinção entre a música francesa de sua época e a produção da Segunda Escola de Viena, deixando bem clara a sua distância, como compositor, desse estilo:

O diatonismo e o cromatismo são dois pólos opostos da expressão musical. Poderia se dizer que os latinos são diatônicos e os germânicos cromáticos. Trata-se de duas posições diferentes: elas são totalmente opostas, e suas conseqüências são vistas na história. (MILHAUD, 1982, p. 201, tradução nossa).

⁴ Para as teorias do campo de produção simbólica, da dominação simbólica, ver Bourdieu (1974).

Milhaud colocou-se como um compositor herdeiro da tradição musical francesa, do diatonismo. Portanto, o uso do cromatismo vienense não fazia parte do seu contexto, da sua herança, da sua prática, da sua linguagem musical. “Na Europa nós nos encontramos neste momento [1923] diante de duas correntes totalmente opostas. (...) são as escolas de Paris e de Viena.” (MILHAUD, 1982, p. 195, tradução nossa).

Para Milhaud, a atonalidade era a consequência lógica do desenvolvimento do cromatismo, algo ligado à maneira germânica do fazer musical, enquanto que a politonalidade era o resultado natural do pensamento diatônico. Segundo ele, enquanto um compositor do mundo latino, “a melodia é nosso objetivo e nossa mais alta ambição” (Ibidem, p. 204, tradução nossa).

O pensamento dualista de Milhaud opõe o mundo latino e o mundo germânico de forma bem clara. Era uma concepção comum na época, decorrente de uma certa rejeição à hegemonia da música germânica, algo que vinha desde o século XIX. Em vários de seus textos Milhaud chegou a escrever contra a música de Wagner. Um exemplo é um artigo de 1921, escrito por ocasião de um festival “Wagner” promovido pelos *Concerts Pasdeloup*, no qual ele usou a expressão “abaixo Wagner”⁵.

[...] eu simplesmente escrevi no meu artigo: “Abaixo Wagner”, o que provocou um verdadeiro escândalo. Recebi cartas com protestos, insultos e até mesmo cartas anônimas. [...] Eu detestava a sua música mais a cada dia; ele representava uma arte que eu detestava; eu não podia adivinhar que ele seria o carro-chefe da filosofia nazista (Idem, 1998, p. 97, tradução nossa).

Em relação a Schoenberg e a sua música a atitude de Milhaud é completamente diferente. Havia, apesar das diferenças nas técnicas composicionais bem evidentes, um respeito mútuo. Talvez pese aqui também o fato de ambos serem de origem judaica, o que os colocou na mesma situação inclusive durante o domínio nazista. Os dois tiveram que sair da Europa e ir para os Estados Unidos, onde tiveram a oportunidade de manter contato. Milhaud não se colocava acima de Schoenberg, assim como não falava da tradição musical latina colocando-a em um patamar de superioridade em relação ao cromatismo germânico. Apenas colocava os dois estilos como pertencentes a tradições diferentes. E para Milhaud a tradição é vista como uma herança recebida conforme a origem de cada um, seja latina ou seja

⁵ Na verdade, esse bordão “À bas Wagner” apareceu antes no livro *L'Entre deux guerres*, de 1915, do jornalista francês Léon Daudet (1867-1942), filho do famoso romancista Alphonse Daudet.

germânica. É algo que não pode ser alterado, quase como se fosse dado pela natureza. O compositor apenas nasce latino ou germânico. Para Milhaud, todo compositor segue, “naturalmente, sua tradição nacional” (ROSTAND, 1997, p. 130).

Em um cenário no qual a ideologia que dominava as concepções musicais era aquela apregoada por Boulez, postura que ganhou um espaço bastante expressivo após a fundação do IRCAM e tornou-se a diretriz oficial nas ações governamentais em relação à música francesa, compositores como Milhaud não encontraram lugar e eram frequentemente vistos como figuras inexpressivas. Todo compositor do *Groupe des Six* seria, dentro dessa linha de pensamento, considerado reacionário, frívolo, autor de músicas que não têm utilidade nenhuma na “evolução” da linguagem musical. Tornava-se, portanto, sem importância, alguém que merecia ser excluído do cenário musical.

Recentemente, as pesquisas musicológicas têm dado uma nova atenção aos compositores franceses associados ao Neoclassicismo. A produção de Darius Milhaud, em particular, vem sendo mais atentamente estudada e muitas pesquisas têm sido realizadas desde a última década, possibilitando uma verdadeira revisão sobre o *Groupe des Six*. Destaca-se aqui o importante trabalho realizado pelo núcleo de pesquisadores do Quebec, sobretudo da Universidade de Montreal, que dedica especial atenção à produção de Milhaud, promovendo uma verdadeira reinserção de Milhaud dentro do campo de estudos da musicologia atual. A atuação desse grupo de pesquisadores vem colaborando para tirar Milhaud de um lugar periférico na historiografia musical. Os trabalhos apresentados por François de Médicis, e pelos pesquisadores a ele ligados, tem sido fundamentais para o estudo da obra de Milhaud. No dia 5 de novembro de 2009, realizou-se na Universidade de Montreal, sob a direção de Marie-Noëlle Lavoie e Jacinthe Harbec, a *Journée d'étude Milhaud – Regards croisés sur Darius Milhaud*, evento que contou com a participação de importantes pesquisadores da obra deste compositor⁶.

O presente trabalho, dentro desse quadro atual das pesquisas, visa a contribuir nessa revisão da obra de Milhaud, buscando responder a algumas questões referentes a sua atuação como compositor. Qual a participação de Darius Milhaud no cenário nacionalista do período em questão? Qual a interferência, neste

⁶ Os resumos dos trabalhos apresentados nesta *Journée* podem ser encontrados em http://www.oicrm.org/doc/2009/activites/Journee-Milhaud_2009.pdf

contexto, do seu contato com o Brasil e com a música brasileira? Qual o papel da tão comentada conexão de Darius Milhaud com o Brasil e com a música brasileira na construção do seu lugar na música francesa, em um momento de diretrizes nacionalistas, enquanto compositor fortemente atuante no período imediatamente posterior a sua estada no Brasil (1917-1918)?

Como ponto de partida, considero aqui que essa assimilação acontece na obra desse compositor em um momento em que o Nacionalismo exacerbado do período pós I Guerra Mundial promove a busca da “tradição” e da música “genuinamente francesa”. Na carreira de Milhaud, esse é o período em que ele se projeta como um compositor de renome. Entender como Milhaud se insere nesse momento histórico tão conturbado, de tantas transformações, lançando mão da música brasileira ao mesmo tempo em que se conecta à tradição musical francesa, observando-o sob o ponto de vista do Nacionalismo, é o objetivo deste trabalho.

Parto do pressuposto de que Milhaud se coloca como um músico francês, ou seja, alguém que tenta se justificar e se inserir na história da música “verdadeiramente” francesa por meio da sua atuação enquanto compositor e enquanto intelectual que participa ativamente na construção de uma nova identidade nacional no período pós Primeira Guerra. O Nacionalismo, desde fins do século XIX, quando se funda a *Société Nationale de Musique*, até o período do entreguerras, chegando à resposta Nacionalista de Villa-Lobos com o seu projeto orfeônico na década de 1930 é o cenário que se coloca no decorrer deste trabalho.

Dentre os autores ingleses que vêm apresentando significativos estudos sobre Milhaud, destacamos particularmente Barbara L. Kelly (2003), que faz um extensivo trabalho analítico da produção de Milhaud entre 1912-1939, período considerado pela autora crucial na sua carreira como compositor. Destaca-se aí o papel de Milhaud como um compositor preso, de maneira contundente, à tradição e à identidade musical francesa, mas que se utiliza do recurso da politonalidade para buscar a inovação na sua própria linguagem. Para ela, a politonalidade é essencial em Milhaud no que diz respeito não apenas à sua técnica composicional, mas também à sua ligação com a tradição musical francesa. “[...] o efeito de se sobrepor duas tonalidades era compatível com as qualidades nacionais francesas.” (Ibidem, p. 142-143, tradução nossa). Esta autora também coloca Milhaud como um compositor em que a influência da música de outros países aparece como algo que serve para tornar mais evidente o caráter nacional do seu trabalho. Na produção de Milhaud, a

música estrangeira aparece como “uma boa influência que enriquece a tradição, mas enriquece apenas na medida em que a torna mais francesa do que já era antes.” (KELLY, 2003, p. 30, tradução nossa).

Barbara Kelly mostra-nos ainda como Milhaud redefine o discurso nacionalista, inventando a sua própria tradição, segundo seu gosto e seus interesses, com o intuito de se incluir na “genuína música francesa”, da qual ele se coloca como herdeiro. Milhaud define-se “traçando sua própria linhagem musical francesa, em seus textos, de Couperin e Rameau até a sua época” (KELLY, 2003, p. 31, tradução nossa).

Outra autora inglesa de grande relevância é Deborah Mawer (1997), cujo livro “Darius Milhaud” traz importantes análises de peças camerísticas escritas nos anos 1920, momento em que a escrita politonal tem particular destaque. Esta autora trata extensivamente do aspecto das análises das peças selecionadas, além de abordar a contextualização histórica das mesmas.

Dos autores canadenses, destacamos os textos de François De Médicis (2005), Marie-Noelle Lavoie (2006) e Jacinthe Harbec (2006), com trabalhos que resgatam a figura de Milhaud colocando-o até mesmo como o mais significativo compositor francês da sua geração, fazendo uma abordagem de um ponto de vista histórico-musical e considerando a música francesa segundo seu contexto social, cultural, tecnológico e ideológico.

O único autor brasileiro que se ocupa particularmente da obra de Milhaud é Manoel Aranha Corrêa do Lago, com diversos trabalhos sobre ele. Podemos destacar aqui o recém-publicado livro “O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil”⁷, de 2010, e “Darius Milhaud e o Brasil”⁸, de 2009. No primeiro, o autor explora a relação de Milhaud com músicos do cenário musical carioca, no período de sua permanência no Rio de Janeiro, momento em que a influência da música francesa era algo muito presente em nosso país. No segundo texto, Corrêa do Lago trata especificamente da maneira como Milhaud via o Brasil e a música brasileira a partir de uma interpretação dos textos deixados por ele sobre esse assunto.

⁷ Esta obra foi publicada apenas em 2010, mas foi apresentada como tese de doutorado na UNIRIO em 2005.

⁸ Texto resultante de um pós-doutorado realizado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP. Trabalho não publicado.

Para tal investigação, apóio-me também nos trabalhos de Joseph N. Straus (1990), e de Jane F. Fulcher (2005). Segundo esses autores, o início de século XX representa um momento de transformação no papel do compositor, que deixa de ser apenas um músico e passa a ser visto como um intelectual, alguém que se posiciona não só artisticamente mas também ideologicamente. “[...] o intelectual é [...] alguém com bastante habilidade para ‘representar’ – para incorporar ou articular ‘uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, uma filosofia, uma opinião’.” (FULCHER, op. cit., p. 4, tradução nossa). Para esta autora, é no pós Primeira Guerra Mundial que os compositores franceses se descobrem e se definem enquanto intelectuais atuantes no quadro político-ideológico-artístico francês.

Ainda segundo Jane F. Fulcher, a música fazia, de um modo muito significativo, “parte dos modos simbólicos de comunicação ideológica dentro da política cultural da França” (Ibidem, p. 8, tradução nossa). Muitos artistas-intelectuais, incluindo-se aí vários compositores, foram requisitados a usar sua capacidade de representação cultural para que se legitimasse uma determinada postura ideológica. É preciso, portanto, ao se estudar a musica desse período, considerar as resposta que os compositores dão a esse cenário no qual se inserem.

É indispensável aqui a abordagem dos conceitos de capital simbólico, de poder simbólico, de dominação simbólica, violência simbólica, conforme colocados pelo também francês Pierre Bourdieu (2004). Esses conceitos servem como referência para uma compreensão de valores culturais permitindo-nos uma contextualização histórica e social dos mesmos. Bourdieu coloca no campo dos valores simbólicos o lugar no qual se reflete a luta de classes de um determinado mundo social. Os valores simbólicos são instrumentos de legitimação da dominação de uma classe sobre outra. Isto é o que se denomina **violência simbólica**. Ela funciona como uma forma de transmutar valores de outros campos de poder em **capital simbólico**.

O **poder simbólico** atua no campo social fazendo com que determinados valores culturais sejam impostos como sendo “naturais”, quando na verdade configuram-se como uma escolha arbitrária feita segundo os interesses de uma determinada classe. É uma maneira de assegurar uma relação de dominação que se dá por meio de um jogo de forças construído apenas dentro de um determinado sistema simbólico (**dominação simbólica**). O artista atua nesse quadro como alguém que age como especialista no campo da produção simbólica. Sua

importância, seu nível de atuação e de valorização dependem do seu **capital simbólico**, da sua capacidade de se colocar como alguém representativo no seu campo de atuação. Esse **capital simbólico** depende de uma aceitação consensual de determinados valores simbólicos dentro de um universo social. “O poder simbólico só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que nem sabem que ele existe, que estão sujeitos a ele ou até que o exercem.” (BOURDIEU, 2004, p. 7-8)

Se a arte é um sistema simbólico e o artista um agente que atua no campo da produção simbólica, é sob esse ponto de vista que pretendo estudar aqui Darius Milhaud, contextualizando-o no cenário do nacionalismo, sem esquecer a sua conexão com o Brasil e com a música brasileira. Pensar na produção de Darius Milhaud por meio de uma interpretação histórico-sociológica, considerando-se um país como a França, em que a interferência governamental é agressiva e claramente percebida no âmbito da cultura, é entender como ele “responde simbolicamente manipulando os significados musicais estabelecidos pela cultura oficial [...]” (FULCHER, 2005, p. 8) e como se dá sua atuação dentro de um campo social de poder enquanto artista-intelectual.

No que diz respeito às questões que abordam o nacionalismo e a construção de uma identidade nacional, busco suporte nos conceitos colocados pelos historiadores ingleses Anthony D. Smith e Eric J. Hobsbawm.

Hobsbawm coloca as questões pertinentes ao nacionalismo como conectadas à ideia das “tradições inventadas”, algo que deve ser obrigatoriamente abordado para o estudo e a compreensão de “uma inovação histórica comparativamente recente, a ‘nação’, e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas [...]” (HOBBSAWM, 1997, p. 22). Segundo ele, uma tradição inventada implica em uma apropriação ideológica do passado, criando conexões através de repetições e dando a ideia de uma continuidade. É uma forma de dar continuidade histórica, referindo-se ao passado diante de uma situação nova, alguma transformação, de maneira a impor determinadas normas ou valores e assim legitimá-las.

Anthony D. Smith (2006, p. 15-16) nos fala sobre um abrangente leque de significações que a palavra “nacionalismo” adquire no século XX. Diante desta pluralidade de possibilidades, ele trata o tema como um conceito conectado ao menos a um dos seguintes significados:

- relacionado às idéias de linguagem e simbolismo;
- algo que diz respeito à ideologia própria de uma determinada nação;
- um movimento sócio-político.

Como movimento sócio-político, há uma ênfase muito claramente percebida na produção cultural e na capacidade de representação aí embutida. Isto porque o nacionalismo exige a busca da identidade, da cultura, da história de uma nação como um instrumento para a sua construção e legitimação.

Assim se explicam os frequentes renascimentos culturais e literários associados aos movimentos nacionalistas e a grande variedade de atividades culturais que o nacionalismo estimula. Não é costume um movimento nacionalista começar por um comício de protesto, proclamação ou resistência armada, mas pelo aparecimento de sociedades literárias, de pesquisa histórica, festivais de música e jornais culturais (SMITH, 2006, p. 17).

É sob o ponto de vista desses teóricos da história e da sociologia que pretendemos abordar aqui o trabalho de Darius Milhaud, a sua conexão com a música brasileira e sua atuação no contexto do nacionalismo do início do século XX.

Na literatura que aborda o Nacionalismo musical, a oposição entre o universal e o nacional é um tema recorrente. Considerando-se esse conflito, no primeiro capítulo, trago a discussão sobre o conceito de música e da universalidade da linguagem musical em uma abordagem estética. A partir dessa idéia, chega-se à ideia de valorização do que é visto enquanto nacional como uma consequência dessa oposição, colocando as origens do Nacionalismo musical como uma reação a um “germanismo universalizante” (TARUSKIN, 2011) que vigorava no século XIX.

No segundo capítulo abordo especificamente as questões referentes ao Nacionalismo, aqui sob o ponto de vista da história, delineando sobretudo as questões que dizem respeito ao cenário francês. O período abordado é o da Terceira República Francesa (1870-1940) que embute os acontecimentos relacionados à atividade musical que aqui nos interessam: desde o momento da criação pelos compositores franceses da *Société Nationale de Musique*, em 1871, até a partida de Milhaud para os EUA, logo após a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

No terceiro capítulo, trato do papel de Darius Milhaud dentro desse ambiente musical francês, considerado sob os aspectos histórico, estéticos, musicais e sociológicos. Dentre os tópicos a serem abordados estão: a relação de Milhaud com a vanguarda francesa, a conexão com o Neoclassicismo, sua atuação enquanto

compositor inserido no contexto do nacionalismo exacerbado no entreguerras, a mudança de posição – de compositor da vanguarda rebelde a autor estabelecido e engajado junto à política cultural republicana – no cenário artístico da França nas décadas de 1920 e 1930, e a sua preocupação com a tradição da música francesa.

O período que Milhaud permanece no Brasil - considerado um momento decisivo na sua formação como compositor -, seu contato com os músicos e as músicas do nosso país, a assimilação de elementos rítmicos e melódicos de características nacionais serão os assuntos abordados no quarto capítulo, na tentativa de melhor entender os motivos da emblemática conexão entre Milhaud e o Brasil. A abordagem, centrada em uma interpretação sociológica da relação de Milhaud com os músicos que ele encontra no Brasil, considera as teorias da recepção e trata particularmente da sua obra mais emblemática em termos de referências à música brasileira: *Le Boeuf sur le Toit*.

Tratando-se da ligação de Milhaud com o Brasil, um assunto importante que surgiu no decorrer da pesquisa foi a questão do contato entre ele e Villa-Lobos. Assunto abordado por diversos autores mas que gera controvérsias e suposições. Apesar dos aspectos em comum na atuação de ambos os compositores, fizeram caminhos inversos. Milhaud veio ao Rio de Janeiro e esse momento que passou no Brasil serviu para moldar o compositor que se projetaria na década de 1920 em Paris. Villa-Lobos vai à Paris e encontra, no contato com a vanguarda francesa, diretrizes que o transformam no compositor que intensamente simboliza o caráter nacional brasileiro na música. Se a principal conexão entre os dois compositores encontra-se na questão da atuação de ambos diante das diretrizes nacionalistas que se impunham, o projeto orfeônico de Villa-Lobos é destacado como aquele em que o elo entre a música de Villa-Lobos e o Nacionalismo mostra-se com mais evidência.

A linha condutora do trabalho é o Nacionalismo. Por esse motivo, parto do século XIX, época de invenção e construção do Nacionalismo, segundo Hobsbawm (1990), chegando ao entreguerras, momento que este mesmo autor define como o do apogeu do Nacionalismo.

1 MÚSICA UNIVERSAL E MÚSICA NACIONAL

Antes de tratar do Nacionalismo do ponto de vista da história, abordamos aqui as questões relacionadas à estética e à filosofia da música no que diz respeito ao que se pode considerar como “universal” dentro do conceito de música. Chega-se assim à questão do que se tem como universal. É a partir do pensamento universalista na música que vai ganhar espaço aquilo que é considerado o seu oposto: o que se deixa marcar como singular, particular, local, diferente, regional, o que é entendido como nacional.

1.1 O conceito de universalidade na música

A busca por um conceito de arte musical universal faz pensar em uma ideia sobre a qual os musicólogos e teóricos da música se debruçaram com profundidade e afincos apenas no século XX, época em que, no ocidente, mais especificamente na Europa, o contato com outras culturas – e conseqüentemente com músicas de outros povos – intensificou-se de maneira significativa.

A indagação sobre o que poderíamos chamar de “música universal” aparece concomitantemente ao questionamento do próprio conceito de música, trazido pelas importantes transformações ocorridas no século XX. Foi nesse século que nossas mais arraigadas ideias a respeito da música foram afetadas pelas grandes mudanças sociais, econômicas, tecnológicas, científicas, filosóficas e, sobretudo, artísticas. A partir de então questiona-se como se pode colocar, sob o mesmo rótulo, sonoridades tão díspares como uma música serial, uma música de Roberto Carlos, uma música africana tradicional ou uma música da Índia.

Em seu texto *Existe “A” Música?*⁹, publicado originalmente em alemão, no ano de 1985, Dahlhaus aponta diferenças históricas, étnicas e sociais como impedimentos para uma definição de música no singular. Para solucionar este problema, ele propõe que se pense se não seria mais adequado falar em “músicas” no plural, ao invés de simplesmente “música”, como um termo generalizante que englobaria todas as “músicas”. Podemos encontrar inúmeros textos produzidos nos

⁹ Este texto aparece como um dos capítulos do livro “Que é a música” (DAHLHAUS; EGGBRECHT, 2009, p. 13-18).

últimos cinquenta anos com propostas para uma definição universal para o termo “música”, o que mostra como essa questão continua em aberto.

Se partirmos dos aspectos sociais, encontraremos diferentes rótulos para diferentes tipos de música, considerando a função dessas na sociedade. Como exemplo, Dahlhaus cita a oposição entre música séria e música de entretenimento. Parece óbvio que as duas pertençam à mesma categoria do que se chama de música. Uma explicação para o que se convencionou como distinção em ambos os casos pode ser realizada em termos históricos e sócio-psicológicos. No entanto, esteticamente, o plural, “músicas”, se adequaria melhor.

Segundo Dahlhaus, se pensarmos no aspecto histórico, há uma unidade no conceito de música que permaneceu uniforme desde a Antiguidade até os questionamentos trazidos pelo século XX. Este conceito implica em um sistema baseado em alturas e combinações intervalares, com consequentes relações de consonância e dissonância que permitiram, ao longo da história, uma grande diversidade de estilos.

As diferenças entre épocas da história musical européia, por radicais que tenham sido, deixaram intacta no essencial a unidade interna do conceito de música, enquanto se manteve determinante a tradição antiga: uma tradição cuja parte essencial era o princípio de um sistema tonal, imutavelmente subjacente aos diferentes estilos musicais, constituído por relações diretas e indiretas de consonância (DAHLHAUS, 2009, p. 15).

O que veio transformar essa ideia tão fortemente incorporada ao pensamento ocidental foi, além do contato com músicas de outras culturas, o fato de compositores do século XX passarem a usar novos sons dentro da sua produção musical, como, por exemplo, os sons dos instrumentos de percussão (até então pouco explorados) ou os sons trazidos pela música concreta, pela música eletrônica, ou mesmo pelo experimentalismo de Cage. A partir daí a matéria-prima da composição musical se ampliou ao infinito, já que não há mais restrição quanto ao material sonoro a ser usado em uma peça. É claro que essa mudança resultou em uma revisão do conceito de música, que passou a ser algo em constante processo de definição: música como “uma categoria histórica mutável, cunhada e incessantemente refundida pela obra dos compositores” (Ibidem, p. 16).

Além do aspecto histórico, Dahlhaus lembra também o enfoque a respeito deste problema de conceituação de “música” em um sentido de abrangência universal, que considera as diferenças regionais e étnicas. O que um ocidental

chama de “música” implica em um significado que não diz respeito apenas a fatos sonoros, mas também à consciência destes fatos. Portanto, o conceito de música não pode ser separado do contexto extramusical em que está inserido, o que inclui uma postura consciente diante desses fenômenos sonoros. E como colocaríamos nesse conceito as manifestações sonoras de culturas onde essa consciência, essa abstração chamada “música” não existe? Dahlhaus oferece dois caminhos:

- reinterpretar de forma mais abrangente o conceito de “música”, de modo a incluir essa outra música, vendo-a como algo que independe do seu contexto original e de fatores extramusicais,

- ou assumir esse conceito eurocentrista que excluiria do termo “música” criações sonoras de várias culturas não-européias em que essa abstração inexistente e que, portanto não se enquadram no conceito europeu de “música”.

Em busca de solucionar este dilema, Dahlhaus aponta o caminho que considera as questões etnológicas, associadas às históricas. Mas é claro que este é um caminho ainda em aberto.

Chega-se a uma possível combinação e ao fato de se repensar um conceito universal de música, como uma decorrência da concepção do século XIX de se fazer uma “história universal”. No século XIX depara-se com a concepção de artista como gênio incompreendido e do dogma da originalidade. Ao artista romântico a subjetividade é o que importa e este se encontra livre para extrapolar os cânones do Classicismo. É nesse período também que se encontra o interesse pelo exótico, ao lado da exploração de elementos caracteristicamente nacionais. Além disto, está presente no Romantismo a busca pelos compositores do passado e suas obras. É desse interesse pelas músicas de outras épocas que advém a ideia de se construir uma “história universal da música”, o que correspondia, naquele momento, simplesmente a uma história de música européia. Também no século XIX, quando se falava de “outras músicas”, estas eram tratadas como “primitivas”. Atualmente essa visão simplista desapareceu. A consciência das diferenças sociais, étnicas e históricas força-nos ao abandono de um conceito único e universal de música.

O pensar em uma história que seja realmente universal, ainda conforme Dahlhaus, só é possível no século XX quando, graças à economia, à tecnologia e a interdependência política, torna-se viável referirmo-nos a ela como sendo algo comum a todos os continentes. Incluímos aí a música, já que podemos falar de verdadeiras conexões entre culturas. Esta ideia torna-se mais relevante se

pensamos no contexto atual de uma economia globalizada, que leva à globalização também da cultura e remete ao conceito de “hibridismo cultural”, tão utilizado em uma época em que “os historiadores [...] estão dedicando cada vez mais atenção aos processos de encontro, contato, interação, troca e hibridização cultural” (BURKE, 2008, p. 16).

Segundo Dahlhaus, esse conceito de “música”, no singular, é algo que se pode associar ao conceito hegeliano de “história universal”. Hegel transformou os conceitos de “história” com a sua abordagem dialética, que concebe o fato histórico como resultado de um processo formado por mediações contraditórias de um desenvolvimento contínuo. Mas seu conceito de “história universal” vem de encontro a sua concepção de que uma determinada cultura, de qualquer lugar ou de qualquer época, pertence à “história universal”. No entanto, conforme Dahlhaus, falar dessas concepções do século XIX de “história” ou de “história universal”, no singular, implica em abstrações tão difíceis de entender quanto “música”. Na verdade, o que ele explica é que a ideia de “música”, como algo derivado da ideia de “história”, depende da concepção clássica utópica de “humanidade” para se sustentar. Isso foi o que forneceu a base para a estética kantiana, na qual os juízos estéticos são subjetivos, mas também permitem uma universalização. Como os conceitos de “música” ou de “história”, a noção de “humanidade” também permite discussões: de fato, é melhor pensar não no conceito tradicional de “humanidade”, mas em algo que “é a compreensão paciente, que não só tolera o outro e, antes de mais, o estranho na sua alteridade – a tolerância pode estar ligada ao desprezo -, mas o respeita” (DAHLHAUS, 2009, p. 17).

Segundo Dahlhaus, portanto, para o conceito de “humanidade” é mais importante a diferença do que os aspectos em comum. Conseqüentemente,

na estética musical enquanto derivado da ideia de humanidade, a busca de um substrato comum, que pode estar contido nos fenômenos sonoros de todas as épocas e continentes, é de menor significado do que o conhecimento e o mútuo reconhecimento de princípios formativos fundamentalmente diversos (Ibidem, p. 17-18).

“Música” então pode ser entendida como um conceito que implica em um “princípio regulativo de entendimento recíproco” (Ibidem, p. 18). Esta ideia torna-se importante dentro deste contexto de diálogo contínuo entre culturas levantado pelo conceito de hibridismo cultural. “Este processo é particularmente óbvio no campo musical no caso de formas e gêneros híbridos” (BURKE, op. cit., p. 15). Decorrente

de uma espécie de mimetização de elementos da cultura do “outro”, a hibridização possibilita a criação de um terceiro elemento, algo novo e diferente dos elementos originais (BEARD; GLOAG, 2005). Sob uma perspectiva histórica, é possível localizar exemplos de hibridização em diferentes períodos da história da música. Pode-se considerar aqui não apenas o contato entre culturas, mas também o diálogo entre músicas de diferentes épocas, se entendermos que “música é uma arte evolutiva que sempre mostra algum reflexo da música do passado” (Ibidem, p. 36, tradução nossa). No século XX esse processo de hibridização é abundante.

1.2 A questão da música como linguagem

Ainda tratando desta questão da “outra” música, da importância da consciência da alteridade, da multiplicidade das linguagens e dos problemas daí decorrentes quando se busca uma universalidade na definição de música, podemos nos remeter a Giovanni Piana. Dentro desta pluralidade musical, “percebemos emergir como um problema a possibilidade de estabelecer um nexos entre ‘jogos lingüísticos’ que estão radicados em ‘formas de vida’ totalmente diferentes” (PIANA, 2001, p. 41). A música, tratada aqui enquanto linguagem, não pode ser vista como algo compreendido universalmente e “nem é uma língua que fala imediatamente e de forma igual a todos os homens” (PIANA, loc. cit.). Esta alteridade se evidenciando, traz a dificuldade de compreensão verdadeira da música do “outro”. Em que lugar eu teria que me colocar para conseguir compreender essa “outra” música? Evidencia-se assim a “incapacidade de se subtrair a uma avaliação condicionada” (Ibidem, p. 43), pois a época, o local e a cultura a que pertencemos serão sempre fatores determinantes na nossa escuta. A título de ilustração, Piana cita o comentário feito por Curt Sachs sobre os esquimós, para falar como a música é uma língua não universal e que precisa ser aprendida. Sachs questiona inclusive o que é que faz com que chamemos de música uma obra de Bach e esses “barulhos” das músicas de outros povos. Destaca também o fato de não conseguirmos um distanciamento do nosso lugar na cultura ocidental, para uma escuta isenta de preconceitos dessa “outra” música, quando diz “eu não troco a Missa em Si menor [de Bach] por uma melodia esquimó” (SACHS, 1962, p. 121). Para Piana, é como se Curt Sachs apenas se resignasse: “bem que gostaria, mas agora é tarde demais” (PIANA, op. cit., p. 43).

Pensar a música enquanto linguagem de múltiplas significações também possibilita muitas discussões sobre a sua universalidade.

A questão da música como linguagem tem sido amplamente tratada por inúmeros autores. A música é efetivamente uma linguagem? “[...] parece haver um consenso entre os teóricos de que se a música não é uma linguagem, ao menos ela possui uma dimensão linguística” (FRANCISCHINI, 2009, p. 142).

Partindo da idéia de que “o mundo em que vivemos é linguisticamente constituído”, Dahlhaus (2009, p. 155), abordando o conceito de música, afirma que a música é histórica e linguisticamente formada. A música é constituída por elementos determinados pelo pensamento lingüístico. Ela sempre se estrutura por uma consciência presente na linguagem, sendo linguisticamente definida. Esse autor mostra o caráter histórico e o caráter lingüístico como conectados no que diz respeito ao conceito de música. E vai além: afirma que a técnica da escrita polifônica é um exemplo de como se estrutura, na prática composicional, uma forma de pensamento moldada pela linguagem, visto que o conceito de consonância e dissonância, a oposição aí presente, tão fundamental na construção das regras do contraponto, derivaram da “tradição linguística da dicotomia entre consonância e dissonância.” (Ibidem, p. 156)

O conceito de linguagem ligado à música, portanto, é um fator que aparece como fundamental na história da música ocidental:

O conceito de linguagem musical, cunhado no século XVIII, visava à concatenação de momentos lógicos e expressivos: a evolução ao longo da qual, a partir da música vocal, ligada à linguagem, nasceu a música instrumental que constitui também uma linguagem, é um dos processos fundamentais da história da música (Ibidem, p. 154).

No entanto, se questionamos o que é música, se ela pode ser entendida como linguagem, então o que ela expressa? Qual o seu significado?

Pensá-la como linguagem é um conceito ligado à concepção ocidental de música, ligada à idéia de que a música está em primeiro lugar na partitura, um esquema de símbolos sonoros. A partitura é o texto em que a obra está contida. Sobretudo se se refere à música erudita ocidental, especialmente à música tonal, esta tem sua história calcada na construção de obras escritas. Portanto, na história da música tonal “o significado da música estaria intrinsecamente ligado à sua dimensão lingüística, tendo sido transmitido ao longo dos séculos por meio da

partitura – considerada [...] um texto sonoro” (FRANCISCHINI, 2009, p. 141). Mas, para Dahlhaus, essa partitura representa apenas uma escrita sonora e não semântica.

O “significado”, que se subtrai à notação, não se entende apenas como a essência expressiva da música – dependente da interpretação –, mas também como a sua estrutura lógica, não diretamente expressa pela escrita: nem a função tonal de um acorde nem a definição de um motivo – para não falar da dedução de um motivo a partir de outro – se podem ler a partir das notas (DAHLHAUS, 2009, p. 151).

Segundo Dufour (2005, p. 44), o que realmente importa a respeito da música enquanto linguagem é a questão da sua dimensão semântica. Conforme ele explica, os compositores do século XVIII pensavam a música apenas em termos de técnica de escrita, das suas estruturas, da suas formas de organização. A concepção de música como tendo uma semântica contida dentro dela mesma, dos elementos musicais, uma significação extramusical, é idéia que só aparece no século XIX, fruto do pensamento romântico. É o Romantismo alemão que coloca a música como linguagem, que pensa a música como tendo um caráter “universal”, e daí a idéia “romântica da música como forma suprema de pensamento, como local de revelação da verdade” (Ibidem, p. 58, tradução nossa), como uma linguagem superior a todas as outras, que consegue mostrar a verdadeira “essência das coisas”. Advém daí o “lugar comum” que diz que a música expressa algo além do que está contido na partitura. A diferença entre o que está nas notas da partitura e o que soa é o que conta, o “verdadeiro” significado de uma obra musical. É aí que esta idéia do transcender a partitura aparece como uma concepção romântica. Justamente quando há uma maior precisão da escrita musical, no século XIX, é que se tem uma enorme valorização da figura do intérprete e da sua autonomia, da sua capacidade de acrescentar à obra, no momento da execução, aquilo que realmente importa e que não está contido na partitura. É a “liberdade da representação acústica frente ao texto escrito” (DAHLHAUS, loc. cit.).

Encontramo-nos também com a dificuldade recorrente de se fazer analogias da linguagem musical com a linguagem verbal, porque se a música expressa um significado não objetivo, talvez se tenha que renunciar à idéia de uma semântica musical e falar apenas de sintaxe. Mas para Dahlhaus, isso não significa que se possa reduzir a lógica musical apenas à sintaxe. A construção da lógica musical não se dá pelo mesmo processo com que se constroem os sentidos linguísticos.

[...] uma análise fenomenológica que não se deixe alarmar pelo modelo da língua e que não negue, sem mais, a presença de um significado quando este se não encontra em sentido lingüístico, deverá insistir no fato de que na música é possível separar do substrato acústico um segundo substrato, comparável na língua ao som das palavras; este segundo substrato – e decerto como estrato universal – constitui-se nos séculos XVIII e XIX através das funções tonais e dos nexos motivicos (DAHLHAUS, 2009, p. 154).

É a partir de Hanslick, com seu livro *Do Belo Musical*, e seus questionamentos sobre a autonomia da obra musical, que se abrem os caminhos para os estudos sobre a semântica musical. Para este autor, o conteúdo da música é sua forma, sua estrutura melódica, harmônica e rítmica. O falar de sentimentos despertados pela música significa apenas que o ouvinte se projeta nessa música, fazendo aí analogias com os seus próprios sentimentos. E como para ele a música não tem significação extramusical, ela permite a quem ouve uma multiplicidade de idéias e sentimentos.

Dufour recorre às idéias de Cassirer para dizer que, se a música tem um sentido extramusical, este tem um caráter tão indeterminado que a música, querendo exprimir tudo, acaba não exprimindo coisa alguma. Dufour coloca ainda que Nattiez, ao contrário de Hanslick, conclui que existe uma semântica musical, visto que a música porta uma significação infinita dentro dela mesma. Nattiez, teórico central da semiologia da música, por sua vez, apóia-se nas teorias do linguista Roman Jakobson para falar da música como “uma linguagem que significa a si mesma” (JAKOBSON, 1973, p. 99). Para Nattiez, “a música só remete a si mesma; ela é *autotélica*: cada momento de uma obra musical remete a um momento anterior já ouvido ou antecipa um momento ulterior que, às vezes, pressentimos” (NATTIEZ, 2005, p. 23).

Lúcia Santaella compactua do pensamento de Nattiez sobre a significação musical quando afirma que, apesar de todas as limitações do uso do modelo lingüístico sobre a música, ainda é possível essa abordagem para se chegar a algumas analogias entre língua e música. Entre os músicos, é cada vez mais comum referir-se à música como linguagem. Mas entende-se aqui que a palavra linguagem tem um sentido amplo, muito além do modelo lingüístico. Se é tomada como referência a teoria dos signos de Peirce, temos

uma grade multifacetada de possibilidades sígnicas que nos permite analisar como linguagens vários sistemas semióticos [...], não precisando [os outros sistemas sígnicos] se submeter ao modelo da língua para serem considerados linguagens (SANTAELLA, 2005, p. 102).

Para Santaella, não se deve abandonar o problema do estudo da música como linguagem, mas apenas redimensioná-lo, considerando-se um modelo mais amplo do que aquele trazido pela linguística.

Reportando-nos à questão da semântica musical, Dufour afirma que a compreensão da música só pode se dar em âmbito musical mesmo, visto que depende sempre de uma compreensão da lógica que rege a articulação dos sons, da estrutura da música. Se esta é uma linguagem que usa apenas os sons por eles mesmos, não se pode extrair dela outra coisa além dos sons.

A crença de que a música tem como objetivo final apenas a “expressão dos sentimentos”, além de ser uma opinião de senso comum, é equivocada. E seus equívocos fundam-se em vários aspectos, tais como: a tentativa de responder sobre um possível significado da música instrumental, partir do pressuposto que o som possui um caráter semântico e imitativo [...] (TOMÁS, 2009, p. 172).

“Afirmar que a música possui um caráter expressivo não significa que ela possa expressar sentimentos” (Ibidem, p. 173). O sentido de uma música está no próprio texto musical, mas de uma forma sempre aberta, pela multiplicidade de interpretações possíveis e legítimas que uma obra musical permite. Isso sim seria algo aplicável de uma forma “universal” à música.

Aqui pode-se retornar ao conceito de música proposto por Dahlhaus, de uma música pensada de uma forma plural, de uma concepção que exige a abordagem sob os pontos de vista étnicos, estéticos, sociais e históricos, inclusive no que diz respeito à idéia da música como linguagem e da sua semântica, pois se “a música possui um significado, o mais sensato seria encontrá-lo na dialética existente entre o texto e o contexto musical, ou seja, entre as estruturas musicais e o meio sócio-cultural no qual foram concebidas” (FRANCISCHINI, 2009, p. 143). Essa sim seria uma maneira enriquecedora de se pensar a música em um sentido universal.

1.3 Música nacional: uma decorrência da música universal

A idéia de universalidade na história da música ocidental apresenta-se, portanto, como algo associado à música enquanto uma linguagem que pode ser entendida por todos. É como se os grandes compositores da história fossem aqueles capazes de criar obras que ignorassem fronteiras, conseguindo uma aceitação e uma compreensão “universal” da sua música.

A música do período clássico, música pura, abstrata, pensada até mesmo como asemântica (no sentido de não ter uma significação extramusical) é representativa de um estilo tido como “universal”, de uma música que se coloca como autônoma. Apesar dos compositores centrais do Classicismo - Haydn, Mozart e Beethoven - serem representantes do cenário musical germânico, eles não são vistos como portadores de características nacionais, mas como autores que alcançaram um estilo internacional e, portanto, universal. “A música pura instrumental, a sinfonia clássica, não comunica mais do que a expressão abstrata do sentimento humano universal de modo completamente impessoal [...]” (FUBINI, 1971, p. 122, tradução nossa). Essa música é vista como portadora de sentimentos que são comuns a todos os homens. Por isso é “universalmente” aceita e entendida.

Na França, ainda no século XVIII, Rameau já falava sobre a música como reveladora de uma razão suprema e que por esse motivo podia ser entendida por todos os homens, o que tornava claro o seu caráter universal. Um pouco depois, Gluck compartilhou do mesmo pensamento, “[...] o ideal de uma música universal, compreensível a todos os homens instruídos e doutos [...]” (FUBINI, 1988, p. 238, tradução nossa). Esse ideal universalista, associado ao pensamento Iluminista, refletiu-se nas suas óperas, inclusive no recurso à mitologia grega (temos um exemplo na tão citada ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck). Associava-se à Antiguidade clássica o modelo do que era comum a todos os homens: os ideais humanísticos e racionais que eram universalmente compreendidos¹⁰. Na chamada “Reforma da Ópera”, Gluck aparece, dentre outras coisas, como um restaurador dos ideais “clássicos” e “universalistas”. Para ele, “recorrer ao mito grego garantia a universalidade do modelo humano [...]” (Ibidem, p. 239).

Falar da música como uma linguagem, análoga à linguagem verbal, é - como já foi dito no item anterior - uma forma de pensar sobre a música que surge apenas no Romantismo, no contexto cultural germânico. É do Romantismo que advém a concepção de música como uma linguagem universal¹¹, passível de ser entendida por todos e acima de todas as outras linguagens, por ser capaz de transmitir verdades somente acessíveis por meio dela.

¹⁰ Essa idéia de que o que é clássico está associado à cultura grega vai ser retomada pelos nacionalistas franceses no início do século XX, inclusive pelo próprio Darius Milhaud.

¹¹ Continuo me referindo à música instrumental, abstrata, pura, autônoma, conforme mencionado no primeiro parágrafo desta página.

Para os românticos, a música tem a capacidade de expressar coisas intangíveis e muito mais profundas do que o que a linguagem verbal consegue alcançar. Como bem coloca Fubini quando fala sobre a concepção romântica da música:

A música não tem necessidade de expressar o que expressa a linguagem comum porque vai muito além: capta a *Realidade* em um nível muito mais profundo, repudiando toda expressão linguística como inadequada. A música pode captar a essência mesma do mundo, a Idéia, o Espírito, a Infinitude [...] (FUBINI, 1988, p. 254-255, tradução nossa).

A conexão da música romântica com a linguagem verbal, a literatura, a poesia é dada como uma das contradições daquele período. Ao mesmo tempo em que se pregava a supremacia da música enquanto linguagem, havia a valorização das obras em que a interação texto e música se evidenciava sobremaneira, como, por exemplo, no *lied*, na música programática, na idéia de “obra de arte total” wagneriana.

Para tratar dessa ligação entre música e texto e a questão nacional, as teorias herderianas são frequentemente lembradas. Em seu “Ensaio sobre a origem da linguagem”, de 1772, Herder¹² coloca a linguagem como algo que conecta os homens porque é uma característica comum a todos os seres humanos. Discorre ainda, tratando da origem da linguagem, sobre a conexão entre som falado e som cantado como algo natural. Essa teoria, que mostra a ligação desde a origem entre música e linguagem, considerando a linguagem algo comum a todos os homens, reforça a idéia de um aspecto universal no que diz respeito à música. Dá também um fundamento quase que natural para a conexão música e palavra, tão valorizada nas concepções estéticas do Romantismo, demonstrando a união desde a origem entre esses dois elementos.

Mas ao mesmo tempo em que, com sua teoria, traz aspectos considerados universais, no sentido de serem comuns a todos os homens, Herder explica que a linguagem é produto de uma determinada comunidade e, portanto, tem características que evidenciam elementos de uma determinada cultura, de um determinado grupo linguístico, características estas que distinguem uma

¹² Johann Gottfried von Herder (1744-1803) foi um filósofo de origem prussiana. Considerado um pensador de primeira grandeza, influenciou importantes autores alemães, como Nietzsche e Goethe. Seus trabalhos a respeito da questão da linguagem tiveram grande repercussão e serviram de ponto de partida para diversos linguistas posteriores.

comunidade das outras. Assim, as teorias herderianas colocam em evidência a herança linguística e o folclore germânicos como elementos de distinção dessa comunidade em particular.

A questão lingüística foi muito importante para a Alemanha do século XIX na busca da unificação da nação. “Para os ideólogos do nacionalismo, tal como ele evoluiu depois de 1830 e se transformou no final do século, [...] a língua era a alma da nação e [...] o critério crucial de nacionalidade” (HOBSEBAWM, 1990, p. 115-116). Os alemães apoiaram-se nessas teorias que conectam a nacionalidade às questões lingüísticas porque identificavam grupos que compartilhavam da língua alemã e que se ligavam por meio dela apesar de não ocuparem um mesmo território, visto que se encontravam dispersos por diversas localidades na Europa. Por esse motivo, para os teóricos alemães nacionalistas do século XIX, a língua serviu como um elemento de identificação de nacionalidade bastante adequado ao contexto germânico. A nacionalidade conectada a uma comunidade lingüística é, portanto, uma invenção dos teóricos germânicos do século XIX. No caso germânico, “[...] a identificação mística de uma nacionalidade com uma espécie de idéia platônica da língua, [...] é muito mais uma criação ideológica de intelectuais nacionalistas, dos quais Herder é o profeta [...]” (Ibidem, p. 74).

Essa valorização do elemento local, da singularidade, do que diferencia um determinado grupo de outros vem de encontro aos ideais nacionalistas que encontramos no período Romântico. Herder já se interessava até mesmo pelas pesquisas folclóricas, no intuito de buscar o que era considerado “autêntico” dentro de uma cultura, buscando aí traços culturais que distinguiam um determinado grupo lingüístico dos outros.

Segundo Taruskin (2011), os valores que a música romântica germânica vai retratar - como a subjetividade -, valores que buscavam uma idéia de profundidade, contrária aos superficialismos da música francesa e da italiana, mais a valorização e o resgate da obra de Bach, além da mitificação de Beethoven nos textos de E. T. A. Hoffman vão contribuir para colocar os compositores germânicos como detentores da “verdadeira” música desde tempos passados. Os compositores românticos justificam-se como herdeiros desses autores e donos dos valores musicais verdadeiramente importantes e “universais” que se apresentam na música germânica. E assim essa música de características marcadamente nacionais impõe-se como uma música “universal”. É o nacionalismo germânico transformando-se em

um “germanismo universal”. É por isso que “em meados do século [XIX], a música instrumental era identificada por muitos europeus, e não apenas pelos alemães, como sendo [...] ‘uma arte *germânica*’.” (TARUSKIN, 2011).

Temos então a música germânica, representante máxima do período romântico, imbuída de um caráter universalizante. Esse foi o estilo tomado como referência, como internacional, durante o século XIX. Na verdade, o discurso da música clássica, colocando os compositores da chamada Primeira Escola de Viena como os paradigmas do estilo, já estabelecia a hegemonia musical germânica. Mas essa hegemonia, quando se tratava dos compositores do Classicismo, era tida como algo inquestionável e não implicava em questões de caráter nacionalista. Falava-se de uma música autônoma, nem mesmo pensada como uma linguagem, portanto sem fazer uso de particularidades regionais que uma linguagem embute, sem os subjetivismos românticos, que implicam em individualismos, mas sim apenas valorizando os valores considerados comuns à humanidade. As idéias correntes nessa época, ligadas ao pensamento iluminista, não eram nacionalistas e sim universalistas. Segundo Hobsbawm (1990, p. 32), a Revolução Francesa mostrou-se até mesmo avessa ao “sentimento de nacionalidade”. Na França do período clássico não existia a concepção de identidade nacional pelo critério linguístico. Na época da Revolução de 1789 o francês nem mesmo era a língua falada em grande parte do seu território.

O musicólogo Mário de Andrade menciona os grandes autores da história da música como sendo figuras que se tornaram “universais” pela relevância das suas obras, “[...] gênios que se universalizam por demasiado fundamentais [...]” (ANDRADE, 1975, p. 29). Mas como o grande mentor do nacionalismo musical no Brasil, ele acredita que mesmo esses compositores não conseguiram fugir a sua nacionalidade original. Faz também a relação da música com a linguagem verbal, conectando a fala e o canto, aproximando os dois desde a origem, e usando essa idéia até para discorrer sobre a ligação entre as manifestações musicais populares e a música erudita¹³. A partir da concepção da música como linguagem, Mário de Andrade critica a ideia de música universal quando diz que “a tal de ‘música universal’ é um esperanto hipotético, que não existe.” (Ibidem, p. 28).

¹³ Sobre esse assunto em particular, veja-se o artigo “O lamento do cantador” (BARONGENO, 2006).

Se o universalismo está ligado à França e ao pensamento iluminista, o Nacionalismo aparece diretamente relacionado à Alemanha do século XIX e ao Romantismo.

Tradicionalmente, na historiografia musical, a idéia do Nacionalismo na música está ligada a algo que se constrói a partir de uma reação à música germânica. Essa reação aparece na segunda metade do século XIX como uma rejeição ao estilo romântico “internacionalizante” da música germânica, sobretudo à música de Richard Wagner. Se o nacionalismo musical surgiu como uma “reação à supremacia da música germânica” (TARUSKIN, 2011), ele não tinha sentido na Alemanha. Para os alemães, a sua música era vista como “universal”, estabelecendo-se como algo que domina o cenário musical internacional por usar uma “linguagem universal”. Justamente isto é o que promove os nacionalismos musicais em outras regiões. “Do ponto de vista do universalismo germânico, o “nacionalismo” não-germânico é recebido e entendido como exotismo” (Ibidem).

Na França, que é o que interessa particularmente aqui, esse Nacionalismo nasceu de forma bem evidente como uma reação a esse germanismo universalizante. O início pode ser assinalado pela criação da *Société Nationale de Musique*¹⁴, em 1871. Sobre esse assunto discorreremos adiante.

¹⁴ Sociedade Nacional de Musica.

2 O NACIONALISMO

2.1 Considerações teóricas

Conforme mencionado na introdução, a linha diretriz dessa pesquisa são as teorias do nacionalismo. Para tratar deste assunto, minha principal referência são os textos do autor inglês Anthony D. Smith, eminente teórico do nacionalismo na atualidade. Portanto, quero agora expor os aspectos da sua abordagem teórica, que são de particular interesse para os estudos feitos na presente pesquisa.

Segundo Smith, o uso do termo nacionalismo com conotações sociais e políticas apareceu em fins do século XVIII, com o já mencionado filósofo Herder¹⁵ e com o religioso Augustin de Barruel¹⁶.

Modernamente a palavra nacionalismo passou a ter diversas acepções. Pode aparecer como referência ao processo de formação dos Estados, assim como associada à sensação de pertencimento a uma nação. Mas o que interessa particularmente nos estudos teóricos sobre o nacionalismo é compreender esse conceito enquanto ideologia, movimento social e linguagem simbólica, esta última associada ao conjunto de elementos simbólicos utilizados na representação de uma nação.

Se os símbolos nacionais contribuem para a definição de uma nação, então podemos entender que o nacionalismo extrapola o âmbito político e engloba também aspectos culturais e intelectuais, “[...] pois o ‘mundo de nações’ estrutura as nossas perspectivas globais e nossos sistemas simbólicos” (SMITH, 2006, p. 10-11).

Um traço que marca e distingue o nacionalismo, e que nos faz aqui interessados nesse assunto, é exatamente a importância que as representações culturais e simbólicas têm nas ideologias nacionalistas. Enquanto movimento sócio-político, o nacionalismo deixa evidente uma ênfase nas questões culturais, como aponta Smith:

¹⁵ Ver página 27.

¹⁶ Jesuíta francês que viveu de 1741 a 1820. Ficou conhecido como escritor e como defensor da Igreja Católica, além de opositor dos Iluministas.

As ideologias do nacionalismo requerem a imersão na cultura da nação – a redescoberta da sua história, a revitalização da sua língua vernácula através de disciplinas como a filologia e a lexicografia, o culto da sua literatura, em especial o teatro e a poesia; a renovação das suas artes e ofícios vernáculos, assim como da sua música, inclusive as danças nativas e as canções populares (SMITH, 2006, p. 17).

Considerando-se que os símbolos de uma nação são criados e moldados conforme os interesses de uma determinada ideologia nacionalista, constata-se a importância que os aspectos culturais e intelectuais têm no que tange ao universo da representação simbólica. Eles servem como ponto de conexão entre o aspecto político e o aspecto social do nacionalismo. “Como doutrina de cultura, e consciência e linguagem simbólicas, a primeira preocupação do nacionalismo é de criar um mundo de identidades culturais coletivas ou de nações culturais” (SMITH, 1997, p. 125).

Smith compara, ainda, o nacionalismo às religiões quando menciona o alcance que ele tem se considerarmos a quantidade imensa de pessoas que consegue atingir e a sua capacidade de penetração e de assimilação entre milhões. Para entender o nacionalismo, faz-se necessário “prestar muita atenção ao papel dos elementos simbólicos na linguagem e na ideologia do nacionalismo, assim como aos aspectos morais, rituais e emocionais do discurso e da ação de uma nação” (SMITH, 2006, p. 11).

O autor fala, ainda, do nacionalismo em analogia à religião no sentido proposto por Durkheim¹⁷, em que o elemento ritual e a ideia de valores sagrados encontram-se presentes, que pode ser visto nas comemorações cívicas, nas festas em homenagem aos heróis nacionais, ou a algo que se refira a um determinado passado glorioso de uma nação. O nacionalismo é, nesse sentido, uma espécie de religião política, que sacraliza a união entre os cidadãos de uma determinada comunidade, conectados por um passado em comum.

Uma das muitas definições encontradas para o nacionalismo é a que se segue: “[...] um movimento ideológico para alcançar e manter **a autonomia, a unidade e a identidade** de um povo que alguns dos seus membros creem constituir uma ‘nação real’ ou potencial” (Ibidem, p. 20, grifo nosso).

¹⁷ Religião: “um sistema unificado de crenças e práticas relativas às coisas sagradas, ou seja, a coisas à parte e proibidas – crenças e práticas que reúnem numa única comunidade moral chamada Igreja todos aqueles que a ela aderem” (DURKHEIM apud SMITH, 2006, p. 56).

Partindo dessa conceituação, vemos que o nacionalismo implica em três objetivos centrais: autonomia, unidade nacional e identidade nacional.

Na busca da autonomia, uma nação quer se marcar pela singularidade, pela sua diferença em relação às outras. Ao mesmo tempo, é fato que as nações têm diversos elementos em comum. Toda nação tem seu leque de símbolos, como uma bandeira, um hino, heróis nacionais, monumentos comemorativos, datas festivas marcadas como feriados, etc. No entanto, esses símbolos são únicos em cada uma delas. Eles servem para “expressar, representar e reforçar a definição delimitadora da nação e para unir seus membros lá dentro” (SMITH, 2006, p. 19). Ou seja, servem para marcar suas particularidades enquanto nação e ao mesmo tempo colocar cada uma em pé de igualdade nas possíveis comparações dentro desse cenário do “mundo de nações”.

Herder trouxe a idéia de busca do gênio de uma determinada comunidade, na procura por identidade peculiar e única. O foco na singularidade, naquilo que é caracteristicamente nacional, colabora com a construção da autonomia nacional. Uma nação que tem um lastro cultural considerado relevante no seu passado distingue-se das outras e coloca-se como autônoma. Considerando-se, além disso, que toda nação tem suas particularidades culturais. Apoiar-se na sua própria herança da cultura, buscar aquilo que é “verdadeiramente” nacional, autenticamente regional, é destacar-se por características culturais únicas e caminhar em direção a um dos objetivos centrais do nacionalismo: a **autonomia**.

A ideia de autonomia conecta-se à de unidade nacional. A unidade de uma nação¹⁸ pode começar pela questão territorial. Mas o conjunto dos símbolos nacionais também serve como traço de união em uma determinada comunidade. A unidade nacional se constrói por meio de uma “iconografia comum, de memórias, mitos e valores partilhados” (Ibidem, p. 19). Portanto, buscar no passado elementos comuns a uma determinada nação é encontrar aspectos que justificam a unidade nacional, que proporcionam a sensação de compartilhamento de valores, de

¹⁸ A definição de nação é uma das questões mais controversas dentro do campo de estudo das teorias do nacionalismo. As muitas conceituações existentes abrangem desde parâmetros “objetivos” (como território ou língua) até os critérios mais “subjetivos” (como sentimentos ou atitudes). O que Anthony D. Smith propõe é a combinação de ambas para uma conceituação mais abrangente: “nação como ‘uma comunidade humana específica que ocupa uma pátria e possui mitos comuns e uma história partilhada, uma cultura pública comum, uma só economia e direitos e deveres comuns a todos os seus membros’” (Ibidem, p. 26).

símbolos, de um território e de um mesmo passado. A **unidade nacional** constrói-se a partir do conceito de que “a cada nação corresponde uma cultura histórica distinta, uma forma única de pensar, agir e comunicar partilhada por todos os membros” (SMITH, 2006, p. 46).

Aqui podemos falar do terceiro dos objetivos centrais do nacionalismo, que é a **identidade nacional**. Uma nação, para marcar-se como autônoma e construir uma unidade nacional, busca elementos únicos que sirvam de identificadores do seu próprio caráter nacional. “A tarefa dos nacionalistas é redescobrir o gênio cultural único da nação e restituir ao povo a sua identidade cultural autêntica” (SMITH, loc. cit.).

Identidade nacional é um dos conceitos fulcrais no âmbito das teorias do nacionalismo. Segundo Anthony D. Smith (op. cit., p. 32), é “a contínua reprodução e reinterpretação do padrão de valores, símbolos, memórias, mitos e tradições que compõem a herança específica das nações e a identificação dos indivíduos com esse padrão e herança, e com seus elementos culturais”.

A identidade nacional aparece como um conceito em que a relevância das questões culturais nas ideologias nacionalistas se evidencia. Buscar a “verdadeira” identidade de uma nação é buscar o que é considerado autêntico, genuinamente nacional. Isso implica em uma afinidade cultural entre os membros de um grupo.

Na definição proposta, Anthony D. Smith fala também em uma “contínua reprodução e reinterpretação” desse conjunto de elementos. Assim, ele nos leva a considerar a questão das reconstruções simbólicas que acontecem a cada geração no intuito de preservar e recriar a identidade nacional segundo a interpretação e as necessidades do momento. Essas reconstruções tomam elementos do passado adaptando-os às situações presentes e ao mesmo tempo agregando novos valores aos já existentes. É a maneira de se moldar a identidade nacional a cada geração por meio de “reconstruções etno-simbólicas”¹⁹.

A abordagem teórica que expomos aqui é a chamada “etno-simbolista”, na qual se inserem as teorias propostas por Anthony D. Smith. Apoiamo-nos nessa linha por

¹⁹ Anthony D. Smith chama de “reconstruções etno-simbólicas” essas reinterpretações das tradições que acontecem a cada geração considerando-se as questões étnicas e enfocando-se principalmente os aspectos simbólicos e culturais que moldam a identidade nacional. Quando fala de questões étnicas, Smith as delinea não com base em aspectos biológicos, mas acima de tudo por afinidades culturais. Este é o cerne das concepções teóricas do nacionalismo para etno-simbolistas como ele.

ser a que busca uma análise do nacionalismo fundamentando-se, sobretudo, nos aspectos culturais e sócio-históricos, “atribuindo maior peso aos elementos subjetivos de memória, valor, sentimento, mito e símbolo” (SMITH, 2006, p. 89).

Para os etno-simbolistas, a identidade nacional se reconstrói a cada geração pela reinterpretação de elementos culturais pré-existentes e pela “*reconstrução* de laços e sentimentos étnicos anteriores” (Ibidem, p. 124). Logo, sob esse ponto de vista, os aspectos culturais e simbólicos são colocados como essenciais no entendimento do nacionalismo. Ou seja, é a identidade cultural que é tomada como ponto de referência para as reconfigurações etno-simbólicas e para as reconstruções da identidade nacional. Considerando-se que esse processo se dá passando por várias gerações, criando conexões entre passado, presente e futuro, temos então uma abordagem de cunho sócio-histórico e cultural do nacionalismo.

Essas conexões entre passado, presente e futuro podem ser entendidas segundo três possibilidades diferentes quanto ao estabelecimento dessas relações: a continuidade, a recorrência e a reinterpretação.

Uma ligação por continuidade pode ser vista quando há algum elemento que permanece desde tempos passados como um aspecto importante dentro da identidade nacional de um determinado grupo.

A idéia de recorrência acontece quando um aspecto qualquer, que é visto como referência de identidade nacional em uma comunidade, reaparece depois de algum tempo. Não existe a continuidade, mas um ressurgimento.

A terceira das possibilidades de conexões entre passado, presente e futuro, dentro dos estudos das identidades culturais de um determinado grupo, é a reinterpretação. Essa nos traz particular interesse por ser a que nos remete às reconstruções que aparecem a cada geração e nas quais os intelectuais têm um papel de destaque quando agem na busca da “autenticidade”, das raízes culturais “verdadeiras”, da busca por uma “época de ouro” no passado de uma determinada comunidade. Baseando-se nessa relação de reinterpretação, os intelectuais de determinadas comunidades buscam redescobrir um passado autêntico, ligar o presente a uma época anterior de glórias, regenerando-o e criando uma perspectiva futura de glória, um destino de grandiosidade visto como algo natural e que está predeterminado desde o passado.

Destacamos, portanto, a concepção de nacionalismo proposta por teóricos etno-simbolistas, como Anthony D. Smith ou John Hutchinson, que nos leva a tratar

com destaque as questões relacionadas à identidade nacional no campo de estudo das teorias do nacionalismo.

[...] não podemos compreender as nações e o nacionalismo apenas como uma ideologia ou forma política, mas devemos antes considerá-los também como um fenômeno cultural. Ou seja, o *nacionalismo*, enquanto ideologia e movimento deve ser intimamente relacionado com *identidade nacional*, um conceito multidimensional, e alargado de forma a incluir sentimentos, simbolismo e uma linguagem específica (SMITH, 1997, p. 11).

Buscar a identidade nacional partindo de uma fundamentação histórica e cultural no ato de olhar para o passado é algo que vem desde os primórdios do nacionalismo. Herder era um “nacionalista cultural” e instigava os alemães a buscarem as tradições da cultura germânica. Como para ele a língua era um elemento central de identificação cultural, pregava a busca pelo gênio literário autenticamente germânico.

Mas o pensar a identidade nacional como centrada em uma tradição histórico-cultural é uma ideia que já se encontra em Rousseau, quando menciona o caráter nacional²⁰: “todos os povos têm, ou devem ter, um caráter; se ele lhes faltar, temos de começar por lho atribuir” (ROUSSEAU apud SMITH, 2006, p. 45).

Modernamente, a identidade nacional se mantém e se reconstrói principalmente, por meio do sistema educacional gerido pelo Estado, visto que toda nação precisa de uma cultura pública para estabelecer valores comuns a todos os seus membros. Os valores do nacionalismo de massa, como observado em meados do século XX, apoiaram-se sempre em elementos de um passado glorioso, procurando conectar a população daquele momento a heróis, a personalidades valorosas, a um território consagrado que se herdou.

As identidades nacionais também desempenham funções internas mais íntimas para os indivíduos da comunidade. A mais óbvia é a socialização dos membros como ‘nacionais’ e ‘cidadãos’. Hoje em dia isso é conseguido através de sistemas de educação públicos de massas, compulsivos e padronizados, através dos quais as autoridades estatais esperam inculcar uma devoção nacional e uma cultura homogênea característica, atividade que a maioria dos regimes continua a praticar muito energicamente, sob a influência de ideias nacionalistas de unidade e autenticidade cultural (SMITH, 1997, p. 31).

É o nacionalismo como traço de união das massas e, ao mesmo tempo, como identificador de individualidades. O indivíduo se reconhece e se identifica na

²⁰ Segundo Anthony D. Smith (2006), o termo “identidade nacional” substituiu “consciência nacional” e “caráter nacional”, que eram regularmente usados desde o século XVIII até o começo do século XX.

coletividade cultural. Reconhecer-se como cidadão pertencente a um determinado grupo é encontrar a sua identidade individual por meio da identificação com uma cultura histórica particularizada.

Dentro das suas concepções teóricas, apesar de não ser considerado um “nacionalista cultural”, Hobsbawm destacou a importância dos aspectos culturais quando mencionou a contribuição das criações literárias dentro das ideologias nacionalistas e na formação das nações a partir de 1830, de maneira acentuada depois de 1870²¹, quando houve uma verdadeira avalanche de “tradições inventadas” conforme os interesses das nações naquele momento.

Para um nacionalista cultural, a questão central do nacionalismo é muito mais focada na reinterpretação partindo-se de elementos culturais anteriores do que na “invenção de tradições”.

Buscar as glórias de uma nação exige que se observe sua cultura passada, seus pensadores, educadores, seus grandes artistas. Dentro dessa linha de pensamento, Herder enfatizava a valorização dos elementos da língua e da cultura germânicas como pontos de apoio para a busca de uma identidade nacional. É uma busca focada no indivíduo, no gênio criador. O artista serve de êmulo para os membros de uma nação, cada qual um artista criativo em potencial. Todos podem se reconhecer na produção do artista, que se mostra como aquele que consegue expressar-se criativamente fazendo uso de elementos advindos da cultura característica de uma nação. Esta ênfase na criatividade individual coloca o artista em uma posição privilegiada dentro da comunidade.

Sob o ponto de vista do nacionalismo centrado nas questões culturais, a criatividade é o diferencial de uma nação. A capacidade criativa individual é que irá delinear a criatividade nacional, aquilo que distingue culturalmente uma comunidade.

Se o que se considera importante são os aspectos culturais, o educador é o responsável pela disseminação do que se escolhe como sendo culturalmente importante e que deve ser preservado. É a educação exercendo seu papel de “instância de preservação e consagração”, na terminologia bourdieusiana. O intelectual é quem busca no passado elementos para as reconstruções necessárias na renovação da identidade nacional. E o artista é o que se torna uma figura

²¹ Ano também da derrota francesa na guerra franco-prussiana e do início da Terceira República francesa.

paradigmática pela sua capacidade de criar, sendo tomado como um modelo para as outras pessoas, que devem se espelhar na sua atuação criativa e única dentro de uma coletividade.

Dentro das concepções etno-simbolistas do nacionalismo, não basta recorrer à identidade cultural para as reconstruções necessárias à identidade nacional. É preciso que se considerem também as questões subjetivas, emocionais, parâmetros estes que permitem entender a capacidade do nacionalismo de criar identificações em um âmbito tão abrangente entre os integrantes de uma determinada nação.

Smith fala da ideia de “vontade coletiva de uma comunidade moral” (SMITH, 2006, p. 123) e das emoções compartilhadas para a definição de nação. É partindo daí que ele sustenta que, para os etno-simbolistas são as imagens e as narrativas estabelecidas como elementos de identidade nacional que devem tocar emocionalmente as pessoas. Sem isso, não se pode entender as bases populares do nacionalismo.

A historicidade objetiva pode ser importante a longo prazo, mas para o grosso da população uma narrativa tem de ter tanta “ressonância” emocional como “conteúdo verdadeiro”. [...] O que interessa numa explicação do poder e durabilidade das nações e do nacionalismo é que as narrativas e imagens da nação tocam numa corda sensível das pessoas que se propõem captar [...] (SMITH, loc. cit.).

É por esse motivo que as reconstruções propostas pelos intelectuais têm que se aproximar das percepções populares o máximo possível, incluindo muitas vezes as tradições populares, trazendo reinterpretações que possibilitem identificações a todos os membros da nação.

Segundo John Hutchinson, os nacionalismos políticos centrados no Estado são normalmente complementados por nacionalismos culturais. Muitas vezes objetiva-se certa regeneração moral da nação. “Os nacionalismos culturais tratam acima de tudo das questões de identidade cultural, de harmonia social e de significado moral” (HUTCHINSON, 1994, p. 116, tradução nossa). Houve situações em que, diante do fracasso no âmbito político, o nacionalismo de enfoque cultural apareceu como uma maneira de reconstrução moral de uma coletividade. A França de fins do século XIX é um exemplo concreto dessa situação.

2.2 O cenário musical nacionalista durante a Terceira República

Uma análise aprofundada sobre a relação entre política e música na França da passagem do século XIX para o XX pode ser vista no livro *French cultural politics and music*, de Jane F. Fulcher, que trata especificamente do período que vai do *Affaire Dreyfus*, em 1894, até as vésperas da Primeira Guerra Mundial.

Segundo essa autora, a França tem um lugar único na história no que diz respeito ao uso da música com propósitos nacionalistas, lugar este de vanguarda. Se em outros países da Europa a música apareceu, durante o século XIX, como símbolo de uma determinada cultura nacional, ou para se opor a uma dominação cultural estrangeira, na França a música assumiu um valor simbólico no contexto dos conflitos político-culturais internos que refletiram as questões da identidade nacional francesa e da legitimação de valores e poderes. Na França da virada do século, o papel proeminente que coube à música no embate político-cultural só veio encontrar paralelo em situações de outros países durante o período entre a Primeira e a Segunda Guerras. O confronto simbólico entre tradição e inovação teve seu apogeu na França após a Primeira Guerra Mundial.

Se houve centralização na produção cultural francesa desde os tempos de Luis XIV, talvez tenha sido herança da monarquia. A música seguiu ocupando na Terceira República um importante espaço dentro do cenário político-cultural, o que fez com que a interferência das instituições oficiais fosse decisiva sobre a produção musical. Conforme Jane F. Fulcher (1999a, p. 15), a Terceira República²², para se firmar e se legitimar, fez da cultura, das artes, e principalmente da atividade musical, um instrumento de propaganda política e o local da representação simbólica dos conflitos políticos e ideológicos existentes.

Ainda segundo essa autora, em especial após o *Affaire Dreyfus*, o viés ideológico dado à produção musical ficou muito evidente. A separação entre música e política tornou-se tênue. A política absorveu a música naquele momento e esta, então, foi usada como meio de legitimação de poder em um cenário de conflitos. “A música, portanto, também se torna um ‘suporte’ ou um filtro para a cultura política, imbuída, pelos seus próprios recursos simbólicos, da representação de uma ideologia política” (Ibidem, p. 225, tradução nossa).

²² Conforme já mencionado, a Terceira República inicia-se em 1870 e segue até 1940.

Conforme as teorias de Pierre Bourdieu mencionadas anteriormente, sobre a dominação simbólica, quando a política e a música se fundem, o campo da produção musical perde autonomia. Foi o que aconteceu na França no período em questão. Os conflitos políticos passaram a acontecer no campo simbólico e, em especial, no âmbito da produção musical. Isso fica evidente quando se constata como o poder oficial republicano, sentindo-se ameaçado em seu monopólio simbólico por seus opositores da direita nacionalista, viu-se pressionado a implantar mudanças no campo da produção musical para manter essa dominação simbólica e se legitimar. Nesse contexto, “a hegemonia – o poder – no universo musical tornara-se inseparável da hegemonia política [...]” (FULCHER, 1999a, p. 224, tradução nossa).

Como esse processo se deu?

Depois da derrota na guerra franco-prussiana em 1870, o que trouxe inclusive uma perda territorial (da região da Alsácia e Lorena) e o cerco de Paris pelas tropas inimigas (entre setembro de 1870 e março de 1871), a França viu-se em um momento de grandes incertezas quanto ao seu futuro político. Foi nesse cenário que se instalou a Terceira República²³. Em um país abatido pelo saldo negativo da guerra, os líderes do governo republicano voltaram-se para a reestruturação política, cultural e até mesmo moral do país. O questionamento que surgiu dizia respeito ao que se podia considerar realmente francês, o que era a França e o que a identificava nas suas particularidades. O país passou, então, por um processo de reconstrução da sua identidade nacional, por meio da redefinição de seus símbolos nacionais, do estabelecimento de cânones artísticos, da “invenção de tradições”, passando por um processo de “reconfigurações identitárias”, para usar um termo-chave das teorias do nacionalismo.

Como um exemplo da redefinição dos símbolos nacionais, no pós-guerra franco-prussiana, pode-se citar o restabelecimento da Marselhesa como o hino pátrio, em 1879. Essa música tinha sido decretada hino nacional pela primeira vez em 14 de julho de 1795, mas acabou sendo banida em mais de uma ocasião. Só foi retomada em definitivo durante a Terceira República. Seu significado foi se transformando no decorrer do tempo. Ela foi resgatada, então, como uma peça identificada com os ideais republicanos e, ao mesmo tempo, conectada à Revolução

²³ Ela se inicia exatamente em 4 de setembro de 1870.

de 1789. Foi uma forma de ligar o presente a um passado grandioso - neste caso, uma identificação com os ideais da Revolução Francesa -, e assim projetar um futuro de glórias, ao mesmo tempo “inventando uma tradição”, por meio de uma canção com a qual se buscava trazer à tona o “verdadeiro” caráter nacional.

Os líderes da Terceira República adotaram-na [a Marselhesa] para uso em ocasiões públicas, tendo como objetivo transformá-la de canção revolucionária das massas em um respeitável hino nacional, indicando paz, progresso e civilização. [...] Na Primeira Guerra Mundial, quando Debussy incluiu o hino no seu *En blanc et noir* (1915), foi como um símbolo do patriotismo da '*union sacrée*' e dos aliados na guerra (KELLY, 2008, p. 2-3, tradução nossa).

Conforme mencionado na página 15, é em momentos de derrocada política que o nacionalismo encontra terreno fértil para se desenvolver. O âmbito da produção cultural é o local em que ele aparece em primeiro lugar, por meio de sociedades artísticas, eventos culturais, estudos históricos, publicações. Os movimentos nacionalistas não começam, tradicionalmente, por meio de acontecimentos puramente políticos, mas sim por manifestações de cunho cultural.

Foi o que aconteceu na França durante a Terceira República. Em um país político, econômica e moralmente abatido, o nacionalismo surgiu com força nas manifestações culturais. Se o que era realmente francês, se o que identificava a França enquanto nação estava em xeque, o que se buscou foi uma forma de reestruturação da identidade nacional, de reconstrução identitária por meio da renovação e da reinterpretação dos símbolos nacionais, da busca pelo que era genuinamente francês. E aí a ênfase na área da cultura se evidencia.

Segundo Anthony D. Smith, o nacionalismo cultural, que se propõe a reconstruir os recursos culturais coletivos de uma determinada comunidade, pode servir como uma espécie de compensação em relação a um fracasso político, como esse no qual a França se encontrava em fins do século XIX.

John Hutchinson demonstrou que os nacionalismos políticos que centram o seu interesse no Estado e na luta pela independência são normalmente complementados por nacionalismos culturais e têm um objetivo bastante diferente: regenerar moralmente a comunidade da nação no seu próprio solo. Os nacionalismos culturais tratam acima de tudo de questões de identidade cultural, de harmonia social e de significado moral (SMITH, 2006, p. 115-116).

Conforme já afirmamos, se é um nacionalismo centrado no aspecto cultural que vemos no caso francês, a derrota de 1870 foi vista como um momento crucial para a

“regeneração e redefinição da arte, da literatura e da música francesas” (KELLY, 2008, p. 6, tradução nossa).

Aquele foi, portanto, um momento propício à fundação da *Société Nationale de Musique Française*²⁴, que aconteceu em 1871.

2.2.1 A fundação da *Société Nationale de Musique*

A *Société Nationale de Musique*, fundada por Camille Saint-Saëns e Romain Bussine, teve entre seus membros iniciais os compositores Ernest Guiraud, Paul Taffanel, Henri Duparc, Jules Massenet, César Franck, Theodore Dubois, Jules Garcin, Gabriel Fauré²⁵. Outros, como Édouard Lalo e Vincent D’Indy, logo se uniram ao grupo. Eram compositores considerados “independentes” e, de certa forma, um tanto marginais dentro do cenário musical parisiense. Essa sociedade pregava a valorização da música “*verdadeiramente*” francesa, com suas qualidades centradas na clareza e na simplicidade, tidas como tradicionais no passado (referindo-se aqui especialmente à música francesa do século XVIII). Seus integrantes opunham-se à frivolidade do século XIX, influenciada pela música italiana, e buscavam “o renascimento de uma nova e mais ‘sóbria’ música francesa” (FULCHER, 1999a, p. 23, tradução nossa). A *Société Nationale de Musique* não servia apenas para “a introdução da nova música francesa, mas também como um agente de renovação nacional” (STRASSER, 2001, p. 236, tradução nossa).

A fundação da *Société Nationale de Musique* uniu um grupo de músicos bastante heterogêneo, mas que tinha um objetivo comum. Segundo o próprio Saint-Saëns, figura central na formação dessa instituição e seu presidente nos primeiros anos²⁶, seus membros, apesar das diferenças de estilos que apresentavam, de discordâncias fulcrais em várias questões, concordavam “[...] apenas sobre um ponto, o culto à música séria [...]” (SAINT-SAËNS, 1997, tradução nossa). Segundo Strasser (op. cit.), pode-se entender por essa expressão “música séria” a tão falada

²⁴ Sociedade Nacional de Música Francesa, ou apenas *Société Nationale de Musique*.

²⁵ Esse é o grupo mencionado como participante da reunião inaugural da referida sociedade (DUSCHENEAU, 1995).

²⁶ Saint-Saëns inicialmente dirigiu a *Société Nationale de Musique* juntamente com Romain Bussine e em 1872 foi eleito seu presidente, posto que ocupou até 1886.

aversão à futilidade que a música francesa operística, de forte influência italiana, portara no decorrer do século XIX. E é por tal motivo que este autor colocava a música de origem germânica como a referência maior dos compositores franceses da *Société Nationale de Musique* naquele momento, visto que ela simbolizava a sobriedade da tradição da música instrumental, sobretudo sinfônica, oposta à música francesa considerada decadente, superficial e italianizada.

Apenas quero lembrar aqui o que foi tratado no primeiro capítulo: sobre o papel da subjetividade do romantismo alemão, pode-se dizer que se contrapôs aos superficialismos franceses e italianos e ajudou a construir a idéia de que a música germânica era a detentora de qualidades que a tornavam “universais”, surgindo daí o conceito de “germanismo universalizante”, que então se impôs²⁷.

Se na verdade, esse grupo de compositores franceses da década de 1870 não encontrava espaço para a sua produção musical nas instituições tradicionais, fundar a *Société Nationale de Musique* foi uma forma de criar o seu próprio lugar no cenário musical francês. A música que se via nos programas tradicionais era a de compositores ligados à música lírica de influência italiana, à opereta, às obras estrangeiras tidas como clássicas (entenda-se aí principalmente a música do classicismo germânico)²⁸. Como a música vocal era o grande foco, um dos pontos principais da *Société Nationale de Musique* tornou-se, além da defesa da música nacional, a valorização da música instrumental pura, da música sinfônica, ou mesmo da camerística, o que remetia obrigatoriamente à tradição germânica.

Se à primeira vista pode parecer uma incoerência que uma instituição que surgiu no período pós-guerra franco-prussiana, que se norteou por princípios nacionalistas, buscando resgatar a identidade musical francesa, tivesse como referência justamente os germânicos, essa postura fica clara quando se entende que o modelo de música instrumental e sinfônica continuava sendo aquele dos compositores do cenário germânico. É por isso que a *Société Nationale de Musique*, apesar de defender a produção dos compositores franceses, mostrou-se simpática aos ideais da música germânica, identificada com a sobriedade, que era o que se

²⁷ Ver páginas 35 e 36 deste trabalho.

²⁸ Na primeira metade do século XIX, na França, “o público contentava-se em aplaudir bobagens, tolices, vulgaridades, fantasias para orquestra ou piano, tanto no teatro, como na sala de concerto ou na igreja” (DUFOURCQ, 1960, p. 87, tradução nossa).

buscava na nova música francesa. O que se pretendia era que esses compositores olhassem para a produção musical germânica e nela se inspirassem para, dentro dos padrões do que era tido como “autenticamente” francês, criarem uma música à mesma altura, a ponto de recuperar a música nacional e projetar internacionalmente a sua grandeza.

Segundo Strasser (2001, p. 237-238), em artigo escrito em 1876, a propósito de uma apresentação do *Anel dos Nibelungos* em Bayreuth, Saint-Saëns aproveitou para expressar a sua concepção do que deveria ser o futuro da música francesa. Ele defendeu a música wagneriana dos seus críticos dizendo ser esta um avanço impossível de ser contido por todo o mundo. Foi exaltando as inovações técnicas trazidas por compositores alemães (como Wagner, Liszt, Schumann, Beethoven ou Schubert) que Saint-Saëns reivindicou para a música francesa a sobriedade que ela merecia e deveria reconquistar. Ele justificou a admiração pela vitalidade de uma ópera de Wagner quando a contrapôs à banalidade de uma opereta francesa de Lecoq²⁹. Questionou ainda a superficialidade da obra de Lecoq diante do peso da tradição nacional francesa quando o comparou a Rameau, o principal autor resgatado como símbolo do passado de glória da música do país: “os franceses sonharam realmente [...] em transformar a pátria de Rameau na pátria do Sr. Lecoq? Eu não acredito nisso, nem acreditarei jamais” (SAINT-SAËNS, 1876 Apud STRASSER, op. cit., p. 237, tradução nossa). Saint-Saëns deixava claro o propósito da fundação da *Société Nationale de Musique* quando colocou no mesmo artigo que “a música da França deve ser séria se ela quiser valer alguma coisa diante do mundo” (Apud STRASSER, loc. cit., tradução nossa).

Olhar para a música germânica enfocando seu aspecto considerado “universal” foi, portanto, o que uniu, nos primórdios da *Société Nationale de Musique*, compositores que depois se colocaram em posições opostas diante da música de Wagner, como Saint-Saëns e D’Indy. Os dois, assim como os outros integrantes da *Société Nationale de Musique*, eram vistos, na década de 1870, como wagnerianos de alguma forma. Na época, houve uma certa reação antiwagneriana no país por causa da derrota sofrida pela França na então recente guerra, o que fez com que

²⁹ Charles Lecoq (1832-1918), compositor francês conhecido na época por suas operetas, gênero bastante comum na França do século XIX.

esta instituição enfrentasse acusações da crítica de ser um “antro” de wagnerianos e portanto germanista e antipatriota³⁰.

Wagner foi retomado com entusiasmo pelo público francês apenas na década de 1890. A discussão sobre ser contra ou a favor da música wagneriana foi algo significativo na época da Primeira Guerra Mundial e aí Saint-Saëns colocou-se como um opositor a Wagner, então associado às questões políticas que a guerra trazia em relação à Alemanha.

Conforme o artigo de Strasser (2001) enfatiza-se que alguns autores de livros de história da música omitem a influência da música germânica nos primeiros tempos da *Société Nationale de Musique* e passam a falsa impressão de que esta atuou tendo apenas referência dos autores do século XVIII francês, como Rameau e Couperin, mantendo inclusive uma postura antigermânica em uma França nacionalista, como que resultante de uma reação “natural” após a derrota de 1870³¹.

Artigos especializados, como os citados aqui, de Michel Duscheneau (1995) ou de Michel Strasser (op. cit.), reexaminam essa questão mostrando como essa instituição inspirou-se na música germânica e nas suas qualidades tidas como universais e, a partir daí, buscou parâmetros para a nova música francesa que

³⁰ Sobre esse assunto, Michel Strasser (2001) discorre longamente no artigo mencionado.

³¹ É possível encontrar facilmente exemplos de textos que cabem nesse tipo de abordagem mencionado por Strasser sobre a atuação inicial da *Société Nationale de Musique*:

[...] a derrota de 1871 estimula um nacionalismo chauvinista que mobiliza as forças criadoras. Cumpre ressuscitar a música francesa; e já que a ópera está corrompida, já que o prêmio de Roma não é uma promoção mas um diploma de academismo, já que as associações sinfônicas (a do Conservatório e a do Pasedeloup no Cirque d'Hiver) só se interessam pelo repertório clássico e pelos românticos estrangeiros, um pequeno grupo de independentes, que obteve a participação de Franck e Saint-Saëns, decide fundar uma associação para a promoção da música francesa moderna: a Société Nationale de Musique, cuja divisa é 'Ars gallica'. [...] A escola francesa afirma seu caráter nacional [...] (CANDÉ, 2001, p. 145).

Ou ainda:

Costuma fixar-se em 1871, data da fundação da Sociedade Nacional de Música Francesa, no final da guerra franco-prussiana, o início do renascimento musical francês. O objetivo da sociedade era estimular a atividade dos compositores nacionais, [...]. Todo o movimento que a sociedade simbolizou era, à partida, nacionalista: motivado pelo patriotismo, tinha como propósito consciente reavivar as excelências características da música nacional. Não se inspirou, no entanto, apenas no folclore, mas também na ressurreição da música do passado, assinalada por edições e concertos de obras de Rameau, Gluck e dos compositores quinhentistas (GROUT; PALISCA, 1997, p. 680).

desejavam. Inspirar-se na música germânica colaborou para a reconstrução de uma identidade nacional, por meio dos simbolismos que a música representava naquele momento político tão conflituoso. Serviu de êmulo para o chamado “renascimento da música francesa”.

2.2.2 A valorização da história da música

O ano de 1871 não foi apenas o da fundação da *Société Nationale de Musique*, mas também o ano da implantação da disciplina de História da Música no *Conservatoire*³².

Se as ideologias nacionalistas inicialmente apoiam-se em criações de sociedades artísticas, também o olhar para o passado cultural é de fundamental importância para que se busquem ali elementos que possibilitem a necessária reconfiguração de uma identidade nacional. Uma nação com uma herança cultural significativa coloca-se em pé de igualdade diante das outras. Naquele momento, resgatar um passado cultural de peso era colocar-se em um mesmo patamar que a cultura germânica. Além disso, proporcionar uma conexão do presente, tido como degradado, com a produção artística do passado, vista como rica, gloriosa, “autenticamente nacional”, pode contribuir para a redescoberta de uma identidade cultural coletiva, forjando uma memória comum a uma comunidade. Se o nacionalismo dá grande ênfase aos aspectos histórico-culturais, há um estímulo à pesquisa histórica para que se construa a identidade cultural a partir de um passado comum coletivo, que permita identificações com o presente.

É por isso que na França, a partir de 1871, com a criação da disciplina de História da Música no *Conservatoire*, passou-se a dar especial atenção ao que se referia ao estudo do passado musical, como uma maneira de se retomar às qualidades perdidas da produção da música nacional. Esse foi o ponto de partida para a pesquisa sobre a música francesa e, a partir de 1893, “história da música” tornou-se tema de pesquisas dentro da Universidade de Paris. Os primeiros títulos acadêmicos em história da música na Sorbonne foram concedidos a Jules Combarieu, em 1893, e a Romain Rolland, em 1895. Os dois tornaram-se

³² Mantenho no decorrer do trabalho o termo *Conservatoire* para me referir ao Conservatório de Paris. Em um país com a produção e o ensino de música tão fortemente centralizados como era a França, esta instituição é comumente citada apenas como *Conservatoire*.

instrumentos da divulgação oficial, com incentivo governamental, da história da música francesa (FULCHER, 1999a, p. 57). Esse movimento fez parte da construção da política cultural e da definição da identidade nacional pelos meios acadêmicos. Havia a ideia de democratização da cultura e do ensino, visando à unidade cultural da nação. E os intelectuais assumiram, assim, um papel atuante na divulgação da cultura nacional.

Com o avanço da postura nacionalista entre os intelectuais, os artistas, e particularmente entre os músicos franceses, foi aumentando o interesse pelo passado cultural. Os autores procuravam conhecer melhor a produção musical com o intuito de estabelecer cânones, selecionar o que interessava e deveria ser resgatado como referência, como modelar na música dos séculos XVI ao XVIII. O objetivo era criar uma nova música francesa conectada com os valores considerados “tradicionais”, “verdadeiramente” franceses. Para se justificar essa “reconstrução” da música francesa era preciso demonstrar que as qualidades características da identidade nacional estiveram presentes na produção dos autores nacionais, desde a Renascença e criar, assim, uma identificação do presente com aquele passado considerado grandioso. Esse movimento teve seu ápice no entreguerras, quando se pode perceber claramente a crença, narrada por Jane F. Fulcher, de que estudar o passado nacional era conhecer a verdadeira “alma francesa” (Ibidem, p. 42). Entendia-se que havia uma clara conexão entre o campo político e o campo cultural. A “grandeza” do país manifestava-se em ambos, logo, o desenvolvimento cultural francês era uma representação simbólica do engrandecimento político.

Foi seguindo essa tendência que se deu a reedição de peças da renascença francesa, que se publicou autores como Claude Goudimel e Clement Janequin na década de 1890, em uma coleção intitulada *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*. “Também significativo foi o aparecimento da edição das obras completas de Rameau, publicada por Durand sob a direção de Saint-Saëns” (KELLY, 2008, p. 7, tradução nossa). Essa coleção de Rameau não chegou a se completar, mas serviu para colocá-lo em evidência em um cenário musical preocupado com a abordagem histórica da música francesa do século XVIII e defini-lo como a maior referência da sobriedade e da grandeza existentes no passado musical francês. Rameau tornou-se o grande símbolo da identidade nacional francesa no campo da música.

À medida que os nacionalistas ganhavam mais espaço, a história da música também crescia em importância. Da rivalidade existente entre a política cultural oficial e a de seus adversários, sobretudo D'Indy, surgiu um grande florescimento nos estudos de história da música. O governo republicano chegou a organizar um congresso internacional de história da música, por ocasião da Exposição Universal de 1900, que aconteceu em Paris. A famosa reforma no sistema de ensino do *Conservatoire*, promovida por Gabriel Fauré a partir de 1905, teve como principal aspecto um maior enfoque histórico nas disciplinas oferecidas, fato de fundamental importância para a formação da geração seguinte de compositores franceses, que incluiu figuras de amplo destaque no cenário musical do país³³.

Conforme já mencionado, essa ênfase nos estudos histórico-musicais continuou em crescimento até o período do entreguerras e levou à fundação da Sociedade Francesa de Musicologia, em 1917, cujo foco central era a abordagem histórica (FULCHER, 1999a, p. 41).

2.2.3 D'Indy e o nacionalismo

Para tratar do crescimento do nacionalismo musical a partir da criação da *Société Nationale de Musique* e da ênfase que se deu à história da música, o compositor que ganhou destaque foi Vincent D'Indy (1851-1931).

Desde os primórdios da *Société Nationale de Musique* D'Indy já surgira como um defensor da renovação da música francesa com uma postura claramente pró-Wagner. Mas como mencionado e citando Saint-Saëns, essa sociedade reunia um grupo bastante heterogêneo de compositores que apenas compartilhavam o ideal de defender uma música francesa mais sóbria. Por conta disso, logo divergências internas começaram a eclodir. Um embate sobre até que ponto poderia ser aceita a influência estrangeira na música francesa, sobretudo a germânica, representada principalmente por Wagner, mostrou a força do grupo dos wagnerianos, liderado por César Franck que, em 1886, tornou-se o novo presidente da *Société Nationale de Musique*. Na verdade, essa mudança na direção da *Société* representou a ascensão

³³ Chamamos a atenção aqui para a importância que isso teve na formação do próprio Darius Milhaud, que ingressou no *Conservatoire* em 1909, com apenas 17 anos e, portanto, fez parte da primeira geração de músicos que estudou sob as novas diretrizes pedagógicas dessa instituição. Ele estudou no *Conservatoire* até 1914.

de D'Indy, que pertencia à facção franckista, nacionalista e wagneriana, contrária ao grupo de compositores ligados a Saint-Saëns. Em 1890, coube ao próprio D'Indy a presidência dessa sociedade, posto que ele ocupou até 1917.

O acontecimento que contribuiu para que D'Indy ocupasse seu lugar mais significativo no cenário da música francesa foi o famoso *Affaire Dreyfus*³⁴.

Jane F. Fulcher compara o *Affaire Dreyfus* a um “abalo sísmico” na já conturbada França da última década do século XIX e coloca-o como um momento crucial para o avanço do nacionalismo e das mudanças então ocasionadas na política cultural e na música francesas. “Como consequência do Caso [Dreyfus], os nacionalistas franceses voltaram-se para a cultura como um meio eficaz e indireto para de modo sutil expressar e insinuar os valores políticos que eles queriam difundir” (FULCHER, 1999a, p 15, tradução nossa). Ainda segundo essa autora, o *Affaire Dreyfus* trouxe ao país um amplo questionamento sobre a sua própria identidade e os seus valores políticos e morais. Os valores vitoriosos nesse conflito foram aqueles defendidos pelos dreyfusistas e pelo governo republicano, que identificavam a França daquele momento com os ideais da Revolução de 1789. Mas a facção contrária, representante da direita nacionalista, também encontrou espaço para o seu crescimento nesse cenário tumultuado e cheio de divergências. Desse grupo, antidreyfusista, iria ganhar importância o questionamento sobre quais os verdadeiros valores culturais que identificariam o país. Foi a esse grupo que D'Indy se associou, e de forma mais enfática quando passou a integrar a *Ligue de la Patrie Française*³⁵. O papel principal de D'Indy foi a sua atuação direta para que os conflitos políticos fossem transpostos com intensidade total ao campo da representação simbólica que se construiu na área musical. Assim, o grupo da direita

³⁴ O Caso Dreyfus é bastante conhecido e correntemente citado como um momento de mudanças fulcrais na história da França. Resumidamente, diz respeito à acusação de traição, por fornecimento de informação sigilosa aos alemães, do militar francês de origem judaica, Alfred Dreyfus, fato que se deu em 1894. Dreyfus foi então condenado. Dois anos depois, descobriram-se evidências da inocência de Dreyfus. O caso ganhou repercussão pública máxima com o famoso manifesto a favor de Dreyfus publicado em 1898 pelo escritor Émile Zola, *J'accuse* (“Eu acuso”). Criou-se então uma grande celeuma no país, em que o embate entre os dreyfusistas e os anti-dreyfusistas foi extremamente acirrado. Em 1899, Dreyfus foi oficialmente perdoado.

³⁵ A “Liga da Pátria Francesa” foi um dos grupos opositores ao governo e de postura nacionalista que se formaram na sequência do *Affaire Dreyfus*. O outro foi a *Ligue de l'Action Française* (“Liga da Ação Francesa”). Ambos tiveram atuações muito importantes para o movimento nacionalista e preocuparam-se com a busca da “verdadeira” identidade cultural francesa.

nacionalista apropriou-se da música definitivamente como instrumento de sua propaganda política, de difusão dos seus ideais, de representação dos valores nacionais. Nessa apropriação, D'Indy teve lugar central e decisivo.

D'Indy, à época do *Affaire Dreyfus*, já era um compositor de destaque, alguém que possuía “capital simbólico” suficiente para ocupar seu papel como artista-intelectual no campo da produção simbólica, naquele momento em que a cultura havia assimilado intensamente as questões político-ideológicas que então se delinearão.

Apesar de ser considerado um dos líderes da música francesa da última década do século XIX, D'Indy ocupava um espaço que o excluía da atuação oficial republicana no campo da produção musical. Por ser um nacionalista, antidreyfusista e, conseqüentemente, antirrepublicano - apesar de ter sido chamado para participar de eventos oficiais do governo, condecorado com a *Légion d'Honneur* (1892), de ter inclusive integrado a comissão que produziu um relatório, em 1893, sugerindo reformas no sistema de ensino do *Conservatoire* (FULCHER, 1999a, p. 24) -, sua atuação permanecia restrita devido às suas ideias contrárias ao governo e à política cultural praticada pela Terceira República.

Conforme expus na introdução deste trabalho, pode-se notar mudança no papel do artista nesse período. Esperava-se que o artista se posicionasse ideologicamente e assumisse seu lugar enquanto intelectual atuante. No caso francês, o *Affaire Dreyfus* estimulou essa atitude, inclusive no caso de D'Indy. Foi após o *Affaire* que ele ocupou em definitivo o seu espaço como artista-intelectual, alguém que se utilizou da sua força de atuação, do seu prestígio profissional, do seu capital simbólico no campo musical para a difusão de uma postura nacionalista e dos ideais pregados pela *Ligue de la Patrie*. Ele se tornou o principal compositor a “fazer da música francesa um pilar na batalha simbólica que estava sendo empreendida pelos críticos da República na atribuição de significado político ao estilo” (Ibidem, p. 16, tradução nossa).

D'Indy era antidreyfusista por princípio. Era antirrepublicano, antisemita e de origem aristocrática. Discípulo de César Franck, sempre teve abertamente uma postura wagneriana. Para ele, Wagner foi o compositor que mostrou os caminhos a serem seguidos para a busca da música “séria” e de “qualidade”, livre das

influências negativas da música de entretenimento de influência italiana ou judaica³⁶. Para ele, o “desvirtuamento” sofrido pela música francesa durante o século XIX, afastou-a dos valores “verdadeiramente” nacionais. Portanto, ser um wagneriano não era ser antifrancês. Pelo contrário, era salvar a música francesa dos “descaminhos” pelos quais ela tinha enveredado. Para D’Indy, era preciso recuperar a grandeza da música francesa por meio da busca de valores universais que ele encontrava na grande música de tradição germânica. Assim, o aparente paradoxo entre o seu nacionalismo exacerbado e a defesa da música de Wagner explica-se quando se entende que o que ele buscava era resgatar os “verdadeiros” valores da música universal, que ele considerava perdidos na França. Era preciso observar a música germânica como um modelo e fazer um expurgo do que era prejudicial à música francesa, recuperando os seus reais valores. Por isso era importante o resgate da tradição. D’Indy foi quem deu grande impulso aos estudos musicais sob o ponto de vista histórico. Ele se apropriou da história para resgatar aquilo que se podia considerar “autenticamente” nacional, para buscar a identidade nacional francesa na tradição, ajudando a construir esse conceito. Por essa razão ele foi o responsável pelo grande florescimento da história da música no país. D’Indy fez da “história da música francesa parte integrante da história nacional francesa” (FULCHER, 1999a, p. 25, tradução nossa).

A referência de D’Indy não era apenas Wagner, mas a música instrumental, a sinfonia, que tinha sido relegada a um lugar secundário na França. Beethoven continuava sendo, portanto, um grande modelo da música vista como portadora de valores universais.

D’Indy assumiu seu papel de artista-intelectual que se entendia como alguém com responsabilidades diante da sociedade por conta da sua importância no cenário político-ideológico-cultural. Assim, resolveu atuar mais diretamente nas questões da educação e da música, em defesa dos valores nacionais. Como as sugestões levantadas em 1893 para a reforma do ensino no *Conservatoire* (lembrando que esta era a instituição oficial do governo republicano para o ensino de música) não haviam sido colocadas em prática, D’Indy resolveu fundar a sua própria escola para pôr em prática as suas concepções estéticas, musicais e pedagógicas. E assim surgiu, em 1894, a *Schola Cantorum*.

³⁶ Referências negativas para ele eram, por exemplo, Meyerbeer, Mendelssohn, Rossini.

A *Schola* funcionou como um verdadeiro contraponto ao *Conservatoire*. D'Indy tinha "poder simbólico" o suficiente para legitimar sua atuação por meio da *Schola* e assim contestar a dominação político-cultural oficial representada pelo *Conservatoire*. Se a *Schola* começou focada no ensino da música sacra, com ênfase no canto gregoriano, esse ponto de partida já a colocava em oposição ao *Conservatoire*, local em que a música religiosa era execrada.

As diretrizes pedagógicas de D'Indy tinham um forte viés histórico, o que também era algo que não acontecia no *Conservatoire*. A *Schola* tinha uma linha de ensino que enaltecia Wagner, que privilegiava a música instrumental e a tradição sinfônica. Grande enfoque era dado também ao contraponto.

No *Conservatoire*, a harmonia era a base principal e a atenção maior era sempre voltada para a música vocal. O antiwagnerianismo dominava. Os enfoques estéticos e históricos eram desprezados.

Eram, portanto, duas instituições com linhas de ensino diametralmente opostas. Mas a intenção de D'Indy era realmente se opor ao *Conservatoire* e colocar-se como um esteio da linha nacionalista e antirrepublicana. Ele foi tão eficiente no seu objetivo e sua instituição de ensino passou a ter tamanha importância, que veio a provocar a exigência de mudanças no *Conservatoire* - quando este se viu perdendo terreno para a escola liderada por D'Indy -, que se viu forçado a assumir outra concepção de ensino, se reformular tendo como parâmetros as diretrizes pedagógico-musicais da *Schola*.

Dessa forma, a dominação simbólica exercida pelo poder republicano, por meio do *Conservatoire* foi contestada pelos valores impostos por D'Indy e a *Schola*. E foi assim que, em 1905, sob a direção de Gabriel Fauré, o *Conservatoire*, representante da atuação republicana na formação musical, sentindo-se ameaçado na sua dominação simbólica por aquela oposição musical legitimada, passou por significativa reforma no seu sistema de ensino para se adaptar aos novos valores então impostos por D'Indy e sua *Schola*.

Se a *Schola* teve um papel decisivo no que diz respeito a associar as questões político-ideológicas à música, as mudanças provocadas no *Conservatoire* foram uma forma de concretização dessa força. Essa transformação veio a se refletir de forma determinante por toda a geração seguinte de músicos franceses. Assim, o nacionalismo foi se impondo como linha dominante no campo da produção e do ensino da música, definindo novos modelos e criando cânones.

Trazendo novos critérios e questões à música, a política cultural da Direita nacionalista transformou o modo pelo qual a música francesa do presente e do passado era avaliada e discutida. Isso fez a questão de “como ser francês” de central importância na estética musical e, por extensão, fez a definição de um cânone de grandes obras francesas um pilar político (FULCHER, 1999a, p. 115, tradução nossa).

Nos primeiros anos do século XX, a música havia sido definitivamente absorvida pela política cultural francesa, tanto do lado da esquerda republicana, como da direita nacionalista. Mas com D’Indy e a *Schola*, a linha nacionalista foi se tornando dominante e aos poucos o governo republicano foi se apropriando desse discurso e tornando-o oficial. Dessa maneira, nos anos que antecederam à Primeira Guerra Mundial foi se delineando a postura que conectava a França à tradição e ao clássico. Quando o nacionalismo tornou-se ligado à política cultural oficial, estava preparado o terreno para o estabelecimento do estilo que preconizava a tradição como modelo, o *retour* ao clássico e ao barroco como o estilo caracteristicamente francês, totalmente imbuído da ideologia nacionalista, que se instalaria como parte da política cultural oficial a partir da Primeira Guerra.

[...] a República conservadora apropriou-se do discurso musical da Direita nacionalista, que vinha num crescendo desde a época do Caso Dreyfus. A música francesa passou a ser integralmente algo que buscava forjar uma “memória” ou mito nacional, um senso de valores franceses autóctones que ajudaram a definir a verdadeira “alma” da nação (Ibidem, p. 224, tradução nossa).

2.2.4 A tradição nacionalista como política cultural oficial

Nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial, a República, tendendo então menos à Esquerda e mais ao Centro politicamente, assimilava cada vez mais os valores nacionalistas, defendendo a “tradição” da música francesa.

Estabeleceu-se um cânone de compositores considerados a fonte dessa tradição, centrado sobretudo em Lully e Rameau³⁷. Aos poucos, por meios das diferentes leituras dos compositores do passado, feitas tanto pelos adeptos do nacionalismo de D’Indy como por seus opositores das instituições oficiais, foi se

³⁷ Houve um “festival Rameau” em Dijon, em 1876, com ambições de evento nacional, contando com a presença de Saint-Saëns e promovendo a inauguração da estátua do festejado compositor em uma praça da cidade. Sobre esse assunto especificamente e o que tal festa representou no contexto nacionalista da Terceira República, ver o artigo de Katharine Ellis (2008).

delineando mais claramente a idéia de “clássico” como associado ao que era “autenticamente” francês.

No início do século XX, D’Indy dividiu o lugar central no cenário da música francesa com Claude Debussy (1862-1918), que ganhou grande projeção após a ópera *Pélleas et Mélisande*, de 1902. Logo os compositores franceses se separaram em dois novos grupos opostos: d’indystas e debussystas. Paradoxalmente, os próprios D’Indy e Debussy não foram realmente opostos. Debussy sequer pertenceu ao grupo dos “debussystas” e não rompeu com a *Société Nationale de Musique*, apesar de ter surgido, em 1909, originária de um grupo dissidente dessa sociedade, a *Société Musicale Indépendante*³⁸, de linha debussysta e tendência universalista.

O grupo dos d’indystas mantinha-se ligado à *Schola* e com a mesma diretriz tradicionalista de sempre. Os debussystas obviamente tinham a produção deste autor como modelo e eram um grupo formado basicamente por jovens compositores do *Conservatoire*, adeptos das inovações harmônicas trazidas por Debussy, em princípio não bem aceitas nesta instituição. Na verdade, segundo Jane F. Fulcher, mais uma vez eram as questões políticas que ocupavam um lugar central nessa oposição. Os reflexos estéticos se mostravam nas discussões levantadas e na produção musical, visto que a conexão entre política e música era um fato assimilado por ambos os grupos. Os debussystas se mostravam menos presos a regras e mais inovadores. Concordavam com a postura de Debussy sobre a tradição francesa ser conectada a valores como “clareza, concisão, elegância, simplicidade e o desejo de agradar aos sentidos” (FULCHER, 1999a, p. 157, tradução nossa).

Mas a questão central trazida por esse grupo foi a discussão sobre **o que era a tradição da música francesa** e quais os compositores deveriam ser inseridos no cânone estabelecido, de uma maneira que até então só havia sido enfatizada pelo grupo dos nacionalistas. Mantinham um ponto de vista mais universalista, aberto à

³⁸ A “Sociedade Musical Independente” incluiu Charles Koechlin, Louis Laloy, Jean Marnold, Emile Vuillermoz, Maurice Ravel, Jean Huré (FULCHER, 1999a, p. 161). Surgiu das divergências internas na *Société Nationale*, que era então dominada pelos compositores adeptos da *Schola*. Defendia a idéia de que a música francesa não poderia se fechar tanto à produção musical estrangeira contemporânea. Houve inclusive obra de Kodaly incluída no programa da sua apresentação inaugural, em 1910. Mais sobre as sociedades musicais francesas pode ser lido no artigo de Danieli Verônica Longo Benedetti (2010).

produção musical estrangeira contemporânea. O próprio Debussy assimilara influências até mesmo da música oriental.

Naquele momento, Debussy tornou-se relevante também pela sua postura como artista-intelectual, que se posicionou dentro desse cenário conturbado, inclusive por seus próprios textos sobre música. Com um estilo único, o que o colocou de certa forma como um compositor independente – no sentido de não se encaixar perfeitamente em nenhum dos grupos estabelecidos –, ele definiu suas referências entre os autores do passado, construindo seu próprio cânone entre os compositores da história da música francesa. Elegeu os *clavecinistas* (em especial, Couperin) como representantes da “verdadeira” música francesa, assim como Jannequin, e Rameau. Foi este último quem Debussy escolheu como o representante máximo de tradição nacional. Ele próprio se inseriu na história da música francesa quando escreveu *Hommage à Rameau*³⁹, em que se inspirou neste autor – chamado o “pai da harmonia”⁴⁰ – para compor conforme o seu próprio estilo harmônico inovador. Rameau foi apenas um êmulo criativo ao seu trabalho composicional. Para Debussy, a verdadeira música francesa era aquela que se mostrava representada na capacidade criativa e inovadora, característica então valorizada como parte da “alma” do compositor autenticamente francês. E assim ele se justificou e se inseriu na tradição musical francesa.

Rameau portanto oferece uma justificativa aos próprios valores musicais de Debussy, os quais ele agora procurava cada vez mais identificar como quintessencialmente ‘franceses’. [...] ele precisava de uma base conceitual, um conjunto de valores com peso suficiente para indicar uma direção, “dar raízes” a sua personalidade – e isto é o que o nacionalismo francês possibilitava. Mas o tipo do nacionalismo de Debussy [...] era único e pessoal, assim como sua interpretação de [...] Rameau (FULCHER, 1999a, p. 186, tradução nossa).

Na década de 1910, às vésperas da Primeira Grande Guerra, Debussy foi absorvido por todas as facções e ele próprio tornou-se um “clássico”, um dos cânones da autêntica música francesa. Se para os mais jovens ele simbolizava a clareza, a capacidade inovadora e criativa da música nacional, para os mais tradicionalistas, como D’Indy, ele representava a tradição da grande música, que

³⁹ Essa peça faz parte da coleção de três peças para piano intitulada *Images I*, de 1905.

⁴⁰ Termo que se usa em referência a mais importante obra teórica de Rameau, o “Tratado de Harmonia”, de 1722.

vinha desde Rameau e passava por Beethoven (considerado uma referência da grande música, da música pura, sóbria, qualidades identificadas pelos nacionalistas com a tradição que deveria ser recuperada pelo estilo nacional). De qualquer maneira, ele era colocado no rol de grandes compositores da história.

Assim, nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial foi se delineando o apego à tradição e a retomada do “clássico” como o estilo nacional por excelência. O chamado *retour*⁴¹ teve, desde 1908, o próprio D’Indy na sua linha de frente, preparando o terreno para que o nacionalismo se tornasse a grande diretriz na política cultural oficial a partir da Primeira Guerra, tendência que encontrou seu ápice no período entreguerras.

Às vésperas da Primeira Guerra Mundial, chegou-se ao cenário em que o público queria ouvir Wagner, então muito popular nas salas de concertos. Naquele contexto, a política cultural oficial interveio agressivamente em defesa da música nacional. Foram estabelecidas regras que impunham um tempo mínimo de obras francesas modernas a serem executadas nas programações dos concertos. Houve até incentivo à produção de sinfonias⁴². A postura nacionalista estava portanto assumida como a oficial na defesa da chamada “tradição da música francesa”. Os compositores modernos foram inseridos na história na medida em que eram conectados à tradição.

Ainda em 1893, a morte de Charles Gounod ocasionou um funeral festivo, uma espécie de comemoração cívica em homenagem ao compositor que era visto como ícone da música francesa. Esse tipo de funeral vai se repetir com as mortes de Saint-Saens, em 1921, e de Gabriel Fauré, em 1924, fatos que foram altamente explorados pelo *establishment* nacionalista do entreguerras. Ambos foram colocados no rol de compositores pertencentes à tradição da música francesa.

⁴¹ Uma volta aos compositores do passado, sobretudo do período barroco, com destaque a Bach e ao contraponto, tão defendido pela *Schola*.

⁴² Na concepção nacionalista da linha de D’Indy, escrever sinfonias era colocar-se em pé de igualdade com os germânicos em termos de música séria e de qualidade. Se Beethoven era a grande referência de escrita sinfônica, D’Indy (assim como Romain Rolland, que escreveu uma biografia de Beethoven com viés ideológico claro) fez sua própria leitura dele, destacando o Beethoven da última fase, que, para ele, inspirara-se no passado contrapontístico – grande bandeira da *Schola*, em oposição à escrita vertical do *Conservatoire*. D’Indy mostrou Beethoven como símbolo da valorização da individualidade criativa do compositor. Sobre a maneira como D’Indy entendia Beethoven, ver o texto de Steven Huebner (2008).

Anthony D. Smith (1998) discorre amplamente sobre essas “comemorações dos mortos” como uma maneira de atuação característica dos momentos em que a ideologia nacionalista impõe-se como dominante. Cultuar os mortos heróicos, é uma forma de se criar modelos para os vivos, perpetuar tradições, conectar as pessoas do presente a um passado comum, criar tradições, heróis nacionais que corporificam atributos que refletem características nacionais de uma determinada comunidade. Tais comemorações dão a ideia de que há herança que fica e que deve ser passada adiante àqueles que ainda nem nasceram⁴³. Os festejos em funerais fizeram parte da construção da identidade nacional francesa na Terceira República e da absorção da música pela política oficial. Segundo as concepções de John Hutchinson (1994), a valorização da figura do artista é característica dos nacionalismos culturais. A criatividade individual é destacada como modelo, como êmulo a uma determinada comunidade. A capacidade criativa expressa em indivíduos de destaque no cenário artístico serve para apontar um diferencial característico da nação. O princípio criativo serve como traço de união de uma população em que os artistas são tratados com destaque.

Outra tendência de linha nacionalista, que seguiu de forma crescente em todo o período, até o entreguerras, foi a preocupação com o ensino das massas. Em tal área, existiu uma forte atuação governamental, visando à difusão da cultura e dos valores nacionais de forma abrangente como forma de manutenção da hegemonia do governo da Terceira República, calcada cada vez mais na afirmação da postura nacionalista para se legitimar. Várias ações educacionais apoiadas na música aconteceram durante a Terceira República. Um exemplo é a própria difusão dos grupos orfeônicos, assunto sobre o qual discorreremos no último capítulo deste trabalho.

Os próprios D’Indy e Debussy foram, com a maturidade, tornando-se mais conscientes da importância de suas atuações enquanto artistas-intelectuais, e cada

⁴³ Citando o próprio Anthony D. Smith (1998, p. 77, tradução nossa):

[...] rememorar os mortos e inspirar os vivos. Mediante a invocação da “posteridade” nos justificamos perante nossos descendentes como comunidade moral distinta de outras comunidades. [...] a posteridade assegurará que nós também escapemos do esquecimento [...], que se recompensem nossas virtudes com ritos públicos de comemoração e com novas narrações nacionais de nossos feitos. Desta maneira, a nação nos levará adiante.

vez assimilando mais a ideia de que era um fato a conexão entre música e política no cenário francês durante aquele período. Dessa maneira, ambos tenderam a uma postura cada vez mais preocupada com o coletivo, com o ideal patriótico e nacionalista junto à nação e à música francesas.

Em 1912, com a ascensão de Poincaré ao governo, estavam estabelecidos os temas da “tradição” e do “nacionalismo” como pontos centrais da política cultural francesa oficial. No ano seguinte, outra crise se instala no cenário musical por conta da estreia d’*A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky.

Segundo Jane F. Fulcher, *A Sagração da Primavera* representou o ápice da oposição entre os d’indystas e os debussystas. “[...] a cultura musical francesa, naquele momento, era um campo delicado de tensões políticas e culturais que inevitavelmente iriam explodir sob o impacto detonador d’*A Sagração da Primavera*” (FULCHER, 1999a, p. 217, tradução nossa). Ninguém permaneceu neutro. Os mais conservadores – os d’indystas – colocaram-se frontalmente contra a obra, tomando-a como afronta à música francesa de tradição, chamando-a de “modernista”, o que era um termo pejorativo e associado à cultura musical germânica.

Os debussystas, e todos que se colocavam como contrários à política cultural oficial, foram os que deram suporte a Stravinsky.

A Sagração da Primavera foi a peça que trouxe o novo ao cenário musical francês. Stravinsky era russo, alguém que podia se colocar de uma forma mais livre e independente nesse cenário por ser estrangeiro. Não estava preso a nenhum dos grupos aos quais pertenciam os compositores franceses. Com seu balé, Stravinsky abriu caminho para a nova geração, conseguindo se contrapor ao mesmo tempo aos dois grupos divergentes no cenário da música francesa. Ele trouxe algo novo de uma forma avassaladora. Serviu de ponto de apoio aos compositores da geração seguinte, para que se posicionassem contra o nacionalismo conservador oficial, assim como contra a escola debussysta e suas harmonias “impressionistas”. Ou seja, ofereceu uma possibilidade à nova geração para a busca do seu próprio espaço no cenário musical francês traçando o caminho da rebeldia e da oposição ao que já estava estabelecido.

Tal foi o cenário que se apresentou à geração seguinte, a geração de Darius Milhaud.

2.2.5 A exacerbação do nacionalismo durante a Primeira Guerra Mundial

Durante a Primeira Guerra Mundial, houve um acirramento da postura nacionalista ocasionado pela própria situação de crise e os questionamentos que a guerra provocou. Para que se obtivesse o apoio de todos à guerra empreendida, era necessário que se justificassem os seus motivos perante a comunidade francesa. O apelo emocional ao patriotismo, aos valores nacionais como elementos que deveriam ser defendidos diante do inimigo externo são pontos que colaboram na construção das justificativas nacionalistas para guerra.

Conforme Anthony D. Smith, as guerras têm o poder de reforçar os sentimentos de apego à pátria e de identidade nacional. Pode-se ver “[...] o papel fundamental dos conflitos armados [...] como um mobilizador de sentimentos étnicos e de consciência nacional, uma força centralizadora na vida da comunidade e um agente fornecedor de mitos e memórias para gerações futuras” (SMITH, 1997, p. 44). Exalta-se o sentimento de identificação étnica na busca de respaldo entre os indivíduos da nação à guerra que se trava. Cria-se, assim, uma estratégia de defesa da **autonomia** nacional, um dos pilares do nacionalismo, por meio da valorização dos elementos considerados caracteristicamente nacionais, da ideia de **autenticidade** como forma de marcar o que é singular em uma nação.

Na França, do período da Primeira Guerra Mundial, fazia-se necessário um nacionalismo que atingisse todos. Se o nacionalismo ganhara mais espaço nos anos imediatamente anteriores à guerra, essa tendência continuou em um crescendo durante o período em questão e atingiu o ápice no entreguerras. Nesse contexto, a cultura e a educação foram pontos centrais na ampla difusão da ideologia nacionalista.

Em tal cenário, a arte tinha clara função de instrumento da propaganda ideológica e da criação da imagem mítica da nação. A música ganhou um lugar de destaque.

Se o nacionalismo se exacerbou, a música assumiu de forma ainda mais acentuada o lugar de representação simbólica dos valores nacionais e meio de legitimação do governo, então conservador e nacionalista, e de sua postura diante da situação de conflito externo. A música ajudava a criar a imagem da nação, interna e externamente, apoiando-se no mito do clássico, do autêntico e da tradição como elementos que marcavam a singularidade da identidade cultural francesa. As

reconstruções identitárias, durante a guerra, apoiaram-se na ideia do mito da França como clássica, ligada ao passado, à tradição. Entender o clássico como o autenticamente francês era ter este como traço singular da cultura nacional, opondo-se, principalmente, ao subjetivismo e aos exageros românticos ligados à cultura germânica.

O governo republicano teve um papel fortemente ativo na divulgação do nacionalismo pela música. “A Direita [...] ajudou a fazer da música um representante natural do mito coletivo, ou símbolo da identidade nacional, incorporando uma concepção do passado nacional” (FULCHER, 2005, p. 22, tradução nossa). Para tal, a atuação do Estado sobre a produção musical da época foi bastante agressiva. Aconteceu por meio de subsídios e de exigências sobre o que deveria ser incluído ou excluído nos programas, em uma atitude claramente protecionista com relação à música francesa.

Durante a guerra, as atividades culturais diminuíram. Até mesmo museus permaneceram fechados. No entanto, os concertos se disseminaram e tornaram-se uma das principais atividades para a difusão da tradição cultural francesa. “[...] os concertos ofereciam um acesso coletivo único ao passado artístico nacional e conseqüentemente à apreensão da sua singular identidade cultural” (Ibidem, p. 28, tradução nossa).

A Primeira Guerra Mundial provocou forte rejeição à música germânica, e ampla defesa da música nacional. Por algum tempo, não se executada nenhuma música dos compositores alemães ou austríacos, sobretudo Wagner. Discussões sobre o que deveria ser executado, além da música nacional, eram recorrentes. O viés ideológico que se adequava aos interesses nacionais era nítido quando se tratava de eleger os cânones da tradição. D’Indy continuava como defensor da música de Wagner, ou mesmo de Beethoven e Bach, vistos como autores cujas obras traziam qualidades consideradas “universais” e que, portanto, deveriam continuar como referências para a música nacional. O governo francês exercia pressão sobre as atividades musicais, inclusive fiscalizando que autores eram executados, no claro intuito de reprimir a inclusão da música germânica nos programas⁴⁴. Mas segundo Jane F. Fulcher (Ibidem, p. 29), ainda em 1915 os

⁴⁴ Segundo Marion Schmid (2008, p. 89, tradução nossa), “Wagner foi banido dos palcos franceses entre 1915 e 1919”. Talvez esse texto refira-se à censura que existia a respeito dos programas dos concertos, quanto à execução de música alemã. Pela falta de mais informações sobre esse assunto,

concertos voltaram a incluir os compositores da Primeira Escola de Viena nos programas e até mesmo peças de Wagner, repertório que era do agrado do público.

A ópera foi retomada também em 1915. A tradição francesa ganhou grande espaço no cenário operístico. Esse tipo de espetáculo tornou-se mais popular, visando a atingir um público amplo. Passou a ter intenções educativas, de transmissão de valores ligados ao mito da tradição da música francesa, além de criar conexões do passado glorioso – mostrado nas óperas mais antigas – com o momento da guerra. A ópera teve importante papel na propaganda política da época. Prestou-se a reforçar a ideia de autenticidade e singularidade da cultura nacional e criar identificações com a herança cultural do passado⁴⁵.

Os compositores debatiam amplamente sobre o que deveria ser executado ou não além da música francesa, mas sobre um ponto todos concordavam: a defesa da música nacional. Dessa forma, surgiu, em 1916, a *Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française*, que tinha certa tendência xenofóbica. Os compositores, que antes se dividiam em tendências opostas, eram todos, no período da guerra, considerados verdadeiros representantes da música francesa e da cultura nacional.

Fato que ilustra a importância da música na atuação governamental foi o famoso pianista Alfred Cortot ter se tornado, em 1916, chefe do serviço oficial de propaganda musical do Ministério de Belas-Artes. Ele era ligado a *Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française*.

A exacerbação nacionalista trazida pela guerra teve a sua contrapartida. Se o nacionalismo apoiava-se no mito da tradição francesa ligada ao conceito de clássico, a linha que se opôs a essa tendência dominante foi aquela trazida pelos desiludidos com a guerra e seu suporte ideológico. Conforme mencionado por Jane F. Fulcher, as escolhas artísticas naquele momento se davam entre os “conformistas”, que apoiavam a ideologia nacionalista dominante, e os “dissidentes” (FULCHER, 2005, p. 46), que se colocavam como universalistas, contrários à guerra e questionando o

apoiou-me no texto de Jane F. Fulcher, que recorre aos programas de concerto, apresentados na *Salle Gaveau* pelos *Concerts Colonne-Lamoureux*, para mostrar a reinclusão da música de Wagner a partir de 1915.

⁴⁵ O cenário político e musical francês na época da Primeira Guerra Mundial encontra-se amplamente delineado no capítulo *Wartime Nationalism, Classicism and Their Limits*, do livro *The Composer as Intellectual*, de Jane F. Fulcher (2008).

mito da tradição. Era a subversão de valores trazida pelos que eram considerados “modernos”, como Erik Satie (1866-1925) e a música do balé *Parade*, de 1917.

3 DARIUS MILHAUD E O CENÁRIO NACIONALISTA FRANCÊS

Figura 1 – Milhaud, Cocteau e Poulenc



(THOMPSON, 2002b)

3.1 A Geração de Darius Milhaud: Satie, Cocteau e *Les Six*

Se, para Jane F. Fulcher, *A Sagração da Primavera* foi um divisor de águas no cenário musical francês, abrindo as portas à subversão ligada à estética modernista, para Nicolau Sevcenko esse papel coube ao balé *Parade*. Segundo ele,

O evento artístico mais profuso de significados em todo o período heroico da concepção da arte moderna foi a produção do balé multiartístico *Parade*. [...] Se de algum modo se pode dizer que o século XX histórico começou com a Grande Guerra, em termos estéticos, então, ele começou com *Parade* (SEVCENKO, 1992, p. 182).

Esse espetáculo conseguiu “conciliar o nacionalismo da época da guerra com a vanguarda artística” (FULCHER, 2005, p. 72, tradução nossa). Foi uma obra emblemática que reuniu figuras muito importantes naquele momento: Jean Cocteau, Erik Satie, Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Ernst Ansermet, Massine e Sergei Diaghilev. A obra foi concebida por Cocteau, que convidou Satie a escrever a música.

Se *A Sagração da Primavera* abriu o caminho para a arte moderna, *Parade* pode ser considerada uma das consequências do escândalo provocado por Stravinsky em 1913 e “a ascensão pública da ‘arte moderna’” (SEVCENKO, op. cit.,

p. 186). Cocteau atribuiu ao balé *A Sagração da Primavera* e à reação violenta que causou na plateia a inspiração para a concepção do seu espetáculo.

Segundo Jane F. Fulcher (2005), *Parade* uniu artistas das duas facções que se opunham naquele momento. Tanto Appolinaire, responsável pelo texto da apresentação, como Cocteau, representavam os nacionalistas, que apoiavam a guerra e defendiam o mito da tradição na arte francesa. Ao mesmo tempo, eram adeptos de ideias artísticas consideradas modernistas e procuravam conciliá-las com sua postura nacionalista, associando-as ao patriotismo com apelo emocional.

Do outro lado, temos Picasso e Satie, tidos como politicamente à esquerda, pacifistas e extremamente críticos em relação à postura nacionalista e à propaganda oficial da época da guerra.

Parade conseguiu unir opostos: mostrou, por exemplo, o discurso de cunho patriótico, conforme a postura nacionalista dominante, de Appolinaire e ao mesmo tempo as inovações vanguardistas, tidas como “modernistas”, da pintura de Picasso.

Satie colaborou afrontando os ideais nacionalistas pelas rupturas, críticas e questionamentos que trouxe à obra. Sua música foi uma crítica, em tom de deboche, ao estilo dos nacionalistas mais radicais. Ele recorreu inclusive à bitonalidade na peça. Naquele momento, romper com a tonalidade tradicional era afrontar o estilo musical nacionalista defendido por D’Indy e seus adeptos, que consideravam tais recursos “modernistas” como nocivos à tradição musical francesa. Satie, então, era o compositor de postura mais avessa ao discurso nacionalista oficial e dominante. Era comparado aos dadaístas quanto a sua postura de rompimento com as regras estabelecidas e afronta à tradição.

Parade estreou em maio de 1917. Em fevereiro desse mesmo ano, Darius Milhaud chegou ao Brasil. Ele não participou desse evento e do clima de inovação na arte francesa que esse balé trouxe ao cenário artístico. Ainda assim, a influência da estética inovadora de *Parade* e de Satie se fizeram presentes em Milhaud⁴⁶.

A criação de *Parade* em 1917, pelos Balés russos, foram o ponto de conexão da nova geração. Satie, o bom mestre de Arcueil, permaneceu surdo às influências de Wagner e de Rimski-Korsakov que devastavam a nossa música, tinha encontrado finalmente o momento de fazer soar sua voz e de impô-la na mais pura língua francesa. Nossa tradição autêntica

⁴⁶ Milhaud presenciou, conforme narrativa em sua autobiografia (1998, p. 70), uma pequena encenação de *Parade* pelos dançarinos dos *Ballets Russes* de Diaghilev nos salões da embaixada francesa no Rio de Janeiro.

redescoberta, o terreno aplanado, podíamos trabalhar (MILHAUD, 1982, p. 117, tradução nossa)⁴⁷.

A guinada trazida pelo balé foi importante por ter dado diretrizes a toda essa geração e a sua atuação no entreguerras, de forma talvez mais direta e próxima que *A Sagração da Primavera*. Se Satie e Cocteau são mencionados como “mentores” do *Groupe des Six*, *Parade* trouxe antecipadamente os parâmetros estéticos seguidos pelos compositores do grupo na década seguinte.

Parade reencontrara a cultura popular, o circo, a música simples e cristalina, o espírito da França. Reencontrara a civilização clássica francesa, a *commedia dell'arte*, o arlequim. Reencontrara a América pujante, a energia da vida moderna, a tecnologia, o cinema. Reencontrara a cultura negra, o jazz, o ritmo, a dança. Reencontrara Paris, o bulevar, a agitação das ruas, o cosmopolitismo (SEVCENKO, 1992, p. 187).

Darius Milhaud estudou no *Conservatoire* de 1909 a 1914. Portanto, sua atuação como compositor iniciou-se durante a Primeira Guerra Mundial, período que incluiu a sua vinda ao Brasil (1917-1918). Foi, então, a sua geração – incluídos os outros compositores do *Groupe des Six* – a que despontou no momento do abalo estético causado por *Parade*, e que teve uma atuação central na música francesa durante o entreguerras. A essa geração coube a rebeldia, preconizada por Satie, para que encontrasse seu espaço na música da França. A rejeição ao nacionalismo oficial e exacerbado do período da guerra foi uma forma de legitimação do seu estilo contestatório. Questionaram a propaganda nacionalista da época da guerra pregando a linha estética assentada sobre conceitos como “realidade, honestidade, mudança, assim como ‘inclusão’ cultural, e nesse contexto não surpreende que seu ídolo artístico fosse Erik Satie” (FULCHER, 2005, p. 85, tradução nossa).

Milhaud e seus companheiros do *Groupe des Six* são chamados “a geração de 1914” por Jane F. Fulcher (Ibidem, p. 154-156). Foram esses os compositores que tiveram o término da sua formação e o início da carreira durante a Primeira Guerra Mundial, tendo sido forjados pelo pensamento nacionalista dominante. Vários foram alunos do *Conservatoire* – Milhaud inclusive –, fazendo parte da primeira geração que estudou sob as novas diretrizes pedagógicas trazidas pela reforma implantada por Fauré, portanto com grande enfoque histórico em diversas disciplinas. Foram eles que, ainda muito jovens, presenciaram o escândalo da estréia d’*A Sagração da*

⁴⁷ Trecho do artigo “Francis Poulenc et *Les Biches*”, de 1924.

Primavera e as inovações daí decorrentes, além de terem sido decisivamente marcados por *Parade*.

Ao mesmo tempo em que foram educados segundo as diretrizes nacionalistas, dominante durante a Primeira Guerra Mundial, foram a geração da subversão, da reação a esse estilo sob o qual foram moldados. Questionaram os cânones estabelecidos pelos nacionalistas, assim como o mito do clássico e da tradição.

[...] sua mensagem cultural pretendia-se realista, de inovação e de inclusão, oposta à cultura idealística, mítica e retrógrada, característica da “França oficial”. [...] buscavam uma nova subjetividade que não fosse individualista, mas baseada na coletividade “popular” (FULCHER, 2005, p. 156, tradução nossa).

Apoiaram-se no passado, mas apropriando-se dele de maneira a reconstruí-lo conforme as suas próprias concepções estéticas, conectando-o ao presente e à linguagem artística considerada modernista. Buscaram encontrar seu espaço no campo da produção simbólica rejeitando a política da cultura oficial e procurando sua própria legitimação pelo questionamento e pelo acréscimo do novo. Aproveitando a tradição, mas com “uma nova atitude aberta ao popular e ao antirromântico” (Ibidem, p. 155, tradução nossa), procederam às suas próprias reconstruções do passado, renovando-o, transformando-o, criando novas significações dentro da linguagem musical, e assim inserindo-se na história.

Diante de tal cenário, o modelo desses compositores só poderia ter sido o contestador Satie.

Georges Auric, no prefácio da reedição de 1978 de *Le Coq et l’Arlequin*, de Jean Cocteau, refere-se a Satie com enorme deferência (ele é mencionado como “o bom mestre”, ou “o mestre d’Arcueil”). Fica claro no texto de Auric o quanto a obra de Satie serviu de modelo a essa geração. Há inclusive menção direta ao grande acontecimento que foi o escândalo causado por *Parade* para tais compositores: “A estréia de *Parade* nos serviria imediatamente de lição [...]” (AURIC, 2009, p. 16, tradução nossa).

Cocteau, em *Le Coq et l’Arlequin*, coloca explicitamente Satie como o modelo para os novos compositores: “a profunda originalidade de um Satie dá aos jovens músicos um ensinamento que não implica no abandono da própria originalidade. [...] Satie mostra um caminho em branco onde cada um marca livremente suas próprias pegadas” (COCTEAU, 2009, p. 60, tradução nossa).

Cocteau é tido como mentor intelectual do *Groupe des Six*, quem deu as diretrizes estéticas e colocou-o no cenário da música francesa. Seu livro *Le Coq et l'Arlequin*, publicado originalmente em 1918, foi uma espécie de manifesto da sua postura estética, colocada em prática em *Parade* no ano anterior. Nele, Cocteau deixou claro sua concepção nacionalista, de defesa da música francesa: “Eu peço uma música francesa da França” (COCTEAU, 2009, p. 60, tradução nossa). Explicitou seu antigermanismo, que incluía não apenas Wagner, mas também Beethoven. Para ele, apenas Bach se salvava como modelar, o que era condizente com o *retour à Bach*, que tem seu apogeu no entreguerras: “Beethoven é entediante quando ele desenvolve, Bach não, porque Beethoven faz o desenvolvimento da forma, e Bach o desenvolvimento da ideia” (Ibidem, p. 50-51, tradução nossa).

Cocteau expôs sua postura de abertura à música popular, a outras culturas, à estética circense, ao café-concerto como fontes de inspiração e de renovação para a arte modernista: “O café-concerto é geralmente puro; o teatro sempre corrompido” (Ibidem, p. 63, tradução nossa). Ou ainda: “O music-hall, o circo, as orquestras americanas de negros, tudo isso inspira um artista da mesma forma que a vida. [...] Esses espetáculos não são arte. São estímulos como as máquinas, os animais, as paisagens, o perigo” (Ibidem, p. 60, tradução nossa).

Cocteau também valorizou a busca por novas sonoridades: “a partitura de *Parade* deveria servir de fundo musical a ruídos sugestivos, como sirenes, máquinas de escrever, aviões, dínamos⁴⁸ [...]” (Ibidem, p. 67, tradução nossa). Tal concepção se viu depois realizada em várias obras dos compositores do *Groupe des Six*. Destaco as diversas peças de Milhaud em que sonoridades não convencionais são exploradas, como, por exemplo, o *Concerto para Percussão e Orquestra* (1929-1930), primeira obra que tem um percussionista como solista diante do grupo orquestral: “pode-se esperar para breve uma orquestra sem a doçura das cordas. Um rico orfeão de madeiras, metais e percussão” (Ibidem, p. 66, tradução nossa)⁴⁹.

Cocteau também criticava o estilo “impressionista” de Debussy. Considerava-o nocivo como Wagner: “a espessa neblina cortada por raios de Bayreuth torna-se a

⁴⁸ Cocteau idealizou colocar esses ruídos todos na obra, mas a realização completa do que ele planejou não foi possível.

⁴⁹ Destaco aqui diversas diretrizes explicitadas por Cocteau em *Le Coq et l'Arlequin* porque evidencia-se então a postura estética que se refletiu diretamente na produção de Darius Milhaud.

leve bruma enevoadada manchada pelo sol impressionista” (COCTEAU, 2009, p. 59, tradução nossa).

Conforme Malou Haine (2006, p. 80), a atuação dos compositores do *Groupe des Six* junto a Satie e Cocteau iniciou-se de fato em 1917. No entanto, o grupo só foi conhecido por esse nome em 1920, a partir do artigo publicado pelo jornalista Henri Collet: “Um livro de Rimsky e um livro de Cocteau – os cinco russos, os seis franceses e Erik Satie”.

Collet era amigo de Cocteau e partilhava das mesmas ideias estéticas e políticas que o poeta. No intuito de promover os compositores da nova geração e mostrar Cocteau como seu representante e porta-voz, Collet criou um nome que marcou e valorizou o *Groupe des Six*. Também ajudou a divulgar as figuras de Cocteau e Satie enquanto ligados ao grupo e à nova estética. O que Collet fez foi uma “tomada de posição” – na terminologia bourdieusiana (BOURDIEU, 1974) – como crítico, dentro do campo da produção musical: alguém que se encontrava em lugar único, que tornava possível a avaliação desses artistas. Criticar é tomar uma posição frente a outras “tomadas de posição”. Críticos, assim como o público, agrupam os artistas por rótulos e legitimam-nos dentro do campo da produção simbólica. No caso em questão, pode-se entender também o ato de tomar uma posição no aspecto cultural como algo que tem seu equivalente no campo político, visto que a conexão entre esses dois campos naquele momento era claríssima, conforme explicitado no capítulo anterior.

O ato de tomar uma posição no campo da produção simbólica não coube apenas ao crítico, mas também aos artistas, que reagiram a tal atitude. A crítica de Collet funcionou como um meio de “consagração” e legitimação desses artistas. Se reconhecer o seu próprio lugar no sistema de produção simbólica é saber “a posição que [se] ocupa na hierarquia da legitimidade cultural” (Ibidem, p. 165), o *Groupe des Six* “tomou sua posição”.

Segundo Jane F. Fulcher (2005, p. 168-169), Collet explorou o mito da França grandiosa que renascia, após a crise da Primeira Guerra, como um país que se projetaria no mundo em posição de liderança. Partindo de tal ideia, ele enxerga o “futuro glorioso da nação” no trabalho dos compositores do *Groupe des Six*, mostrando-os como os portadores dos verdadeiros valores nacionais, calcados na “pureza” trazida pela renovação da arte francesa. Assim, justifica a estética modernista e insere tais artistas na história, legitimando-os.

Cocteau tornou-se o porta-voz e divulgador do trabalho desses compositores. Com seu posicionamento estético, ele manteve a postura patriótica, mas pregando “a necessidade de ‘reinventar o nacionalismo francês’ opondo sua concepção tanto ao tradicionalismo conservador como ao niilismo dadaísta”. (FULCHER, 2005, p. 163, tradução nossa). Acreditou na conexão entre o nacional e a arte moderna. Era um defensor da estética dos pintores cubistas, que ele citava como sendo nacional, mas também vanguardista. Cocteau menciona Braque e Picasso como referências em *Le Coq et l'Arlequin*. O fato de *Parade* ter contado com o cenário e o figurino feitos por Picasso, deu à peça um visual ligado ao cubismo, com seus recortes e simultaneidades que perpassavam o espetáculo como um todo: “as influências cubistas encontram-se igualmente em todos os planos do balé, tanto nos elementos visuais (cenário e figurino), como na coreografia (colagem de movimentos decompostos) e na música (introdução de sons concretos) [...]” (HAINE, 2006, p. 73, tradução nossa).

Na época da preparação do balé, Picasso e Cocteau foram à Itália, onde tiveram contato com os futuristas. Segundo Malou Haine, talvez venha desse contato e do conhecimento das ideias de inclusão de ruídos na música, expressas pelo compositor italiano Luigi Russolo, o fato de Cocteau ter pensado em fazer uso de novas sonoridades em *Parade* e depois em *Les Mariés de la Tour Eiffel*, de 1921. *Parade* trouxe a estética do simultâneo, do questionamento da própria linguagem artística, tanto na concepção do espetáculo por Cocteau, como na singularidade das diversas linguagens artísticas que aí se combinaram: as artes plásticas, a música, a dança, a literatura. Foi uma obra metalinguística, em que a colagem, a sobreposição de elementos, a quebra da linearidade do discurso, a estranhamento causado por sonoridades não convencionais e pela inclusão do ruído possibilitaram o questionamento das convenções e evidenciaram a multiplicidade característica da arte moderna⁵⁰.

A atuação de Cocteau foi fundamental para a projeção dos compositores do *Groupe des Six*. Ele atuou como um divulgador da nova estética e também como uma espécie de empresário, organizando e idealizando uma série de espetáculos.

⁵⁰ Sobre a simultaneidade como um traço comum às diferentes linguagens artísticas do início do século XX, ver o segundo capítulo (A simultaneidade) do livro *Politonalidade* (NORONHA, 1998a).

Parade, conforme descrito, contou com a música de Satie e abriu caminho para a nova geração. Em 1918, Cocteau planejou dois outros espetáculos que não se concretizaram. O primeiro deles era um espetáculo de *music-hall*. Previa a participação de Satie e de todos os compositores do *Groupe des Six*, com exceção de Milhaud que se encontrava no Brasil. O segundo era um balé com música de Auric que não foi concluído.

Conforme Malou Haine (2006), o primeiro “espetáculo-concerto” idealizado e organizado por Cocteau aconteceu em 1921. Nele foram apresentadas peças de Poulenc, Auric, Satie. Essa apresentação teve como seu ponto central a estreia de *Le Boeuf sur le Toit*, de Darius Milhaud – peça sobre a qual discorreremos com mais detalhes adiante –, feita a partir de melodias populares brasileiras. O espetáculo, que teve grande repercussão, foi concebido nos mesmos moldes estéticos de *Parade*. Tal apresentação aconteceu menos de um mês após a publicação do artigo de Collet, em que o nome “*Les Six*” aparecera pela primeira vez.

O espetáculo seguinte, com a atuação decisiva de Cocteau, foi uma apresentação teatral realizada em 1921 e contou com a participação dos compositores Satie, Milhaud, Auric e Poulenc, além de atores e poetas.

Ainda em 1921, Cocteau idealizou um espetáculo de dança, intitulado *La Belle excentrique*, com música de Ravel, Granados, Poulenc, Auric, Honegger e Milhaud.

O ápice, e ao mesmo tempo o último desses espetáculos, foi o balé *Les Mariés de La Tour Eiffel*, de 1921, que contou com peças de Auric, Milhaud, Poulenc, Tailleferre e Honegger. Seguindo a mesma estética dos espetáculos anteriores, teve também a participação do poeta e amigo de Cocteau, o jovem Raymond Radiguet.

Esse grupo de artistas ligados a Cocteau reunia-se regularmente em uma espécie de sarau, contando com a presença não apenas de músicos, mas de intelectuais e outros artistas, a partir de 1919 (Milhaud já se encontrava novamente na França e, portanto, participava de tais eventos). Esses encontros passaram a acontecer no bar *Gaya* em 1921 e em 1922, no famoso bar *Le Boeuf sur le Toit*.

Segundo Malou Haine (Ibidem, p. 114), 1922 pode ser considerado o ano em que o *Groupe des Six* se encerra. O grupo se dispersou, com cada compositor tomando a sua própria direção.

A atuação do *Groupe des Six* serviu para que os artistas se projetassem enquanto novos compositores, marcando seu espaço no cenário da música francesa moderna. Foi também uma forma de ampla divulgação das novas diretrizes estéticas

apregoadas por Cocteau e de contestação ao nacionalismo tradicionalista dominante da política cultural oficial daquele período. Se o rótulo “*Groupe des Six*” foi, em alguma medida, uma invenção de Collet e Cocteau, os seis compositores aproveitaram-se da imagem criada e do lugar que lhes foi atribuído para atuarem e ganharem repercussão enquanto grupo.

Les Six aceitaram a imagem construída por Cocteau, a aparente unidade e as ações organizadas. Os jovens compositores sem dúvida beneficiaram-se do aumento da exposição pública, ainda que a atenção atraída fosse frequentemente negativa (KELLY, 2003, p. 5, tradução nossa).

Ou nas palavras do próprio Milhaud, no artigo “Pequena história necessária”, de 1922:

Nós vimos na formação desse grupo um meio de coordenar nossa atividade musical, nós denominamos, a partir daquele momento, nossos concertos: concertos do grupo dos *Six*, e aí apresentamos a nossa música, assim como a música de compositores estrangeiros pouco conhecidos na França (MILHAUD, 1982, p. 111, tradução nossa).

A curta duração do *Groupe des Six* deveu-se em grande parte à frágil unidade existente entre os compositores que o integravam. Em pouco tempo, Auric, Poulenc e Milhaud ganharam destaque e cada qual buscou seu próprio caminho. Os três compositores tiveram atuações marcantes enquanto compositores e intelectuais no cenário musical francês.

Apesar da ligação estabelecida entre o *Groupe des Six* e Cocteau, os seis compositores não se guiaram totalmente pelas suas diretrizes estéticas. Enquanto Cocteau tomou uma postura bastante nacionalista, de crítica ao estilo debussysta e de rejeição à postura subversiva associada aos dadaístas, os integrantes do *Groupe des Six* tomaram posições mais abertas às inovações modernistas, a Debussy, ao universalismo, à música estrangeira, inclusive à da Segunda Escola de Viena.

Em 1919, Paul Collaer publicou um artigo em que colocou o *Groupe des Six* como representante “do audacioso espírito francês do pós-guerra e enfatizou seu ‘desprendimento do Impressionismo, o retorno ao espírito clássico’” (KELLY, op. cit., p. 4, tradução nossa). No entanto o nacionalismo e o apego à tradição apareceram de uma forma mais de acordo com as ideias de vanguarda nos artigos publicados por Auric, em 1920, no jornal *Le Coq*. Nesses textos, mostrava consciência das transformações deixadas pela Primeira Guerra Mundial, da dessacralização da música trazida pelas inovações de Satie, do uso da música popular e do cotidiano

pregado por Cocteau, da renovação dos cânones e do nacionalismo: “temos que reinventar o nacionalismo” (AURIC⁵¹ apud KELLY, 2003, p. 6, tradução nossa).

3.2 O Neoclassicismo

Se durante a Primeira Guerra Mundial a postura nacionalista tornou-se oficial, no entreguerras acirrou-se o apego a essa ideia como uma maneira de defesa da pátria e dos ideais da nação. O mito da França ligada ao clássico e à tradição foi valorizado ainda mais, em oposição ao que era considerado “modernista”, que rompia com a tradição, que permitia estrangeirismos nocivos, sobretudo o germanismo. Era o classicismo nacionalista de linha mais radical, ligado à D’Indy, que se tornara oficial e, alimentado pelo ambiente do pós-Primeira Guerra, travestia-se de uma forma de defesa da pátria contra o inimigo externo.

No mesmo período encontramos outras interpretações do clássico e da tradição. Cocteau acirrou seu apego ao nacionalismo na década de 1920 e tornou-se mais conservador. Ravel, por exemplo, é citado por Jane F. Fulcher (1999b, p. 218) como modelo de “classicismo universalista”, mais aberto a exotismos e a compositores estrangeiros. Para Stravinsky, na verdade um russo no cenário musical francês, o clássico era visto como símbolo de objetividade, da música pura, da busca de estruturas encontradas na tradição que ele podia utilizar de forma renovada.

Os compositores do *Groupe des Six* tinham o mito do clássico e da tradição como algo a ser revisado e reconstruído, visto que se opunham à propaganda nacionalista xenofóbica do período da guerra. Adeptos do estilo irônico e subversivo de Satie, mantiveram posturas críticas com relação ao ideal clássico e a volta aos modelos do passado. “Embora compartilhassem com seus antecessores (e os jovens alemães) o gosto pela volta à melodia, à precisão e à simplificação, não associavam [o clássico] exclusivamente à ‘alta cultura’, aos gêneros tradicionais ou à ‘grande musique’” (Ibidem, p. 223, tradução nossa).

Construindo a sua própria reconfiguração da tradição, a chamada “Geração de 1914” recriou o seu cânone de referências, selecionando os compositores que julgava que deveriam ser valorizados. Colaborou nesse processo a série de

⁵¹ O texto original de Auric foi publicado em 1920, no segundo número da revista *Le Coq*.

concertos promovidos por Jean Wiéner, grande amigo de Milhaud, a partir de 1921, em que grande variedade de autores era apresentada. Foram os chamados “*concerts salades*”⁵², em que os programas incluíam uma verdadeira mistura de estilos, como obras de Stravinsky, Milhaud, Schoenberg, música popular, jazz, valsas vienenses, Satie, Gounod, Rossini, Mozart. A ideia era mostrar o ecletismo musical que se vivia na época: “[...] Wiéner procurava não apenas o ‘choque’ da justaposição, mas também a reinserção e reapropriação de figuras específicas” (FULCHER, 2005, p. 154, tradução nossa).

Se o entreguerras foi o ápice do nacionalismo – o que na França implica na máxima valorização do mito do clássico e da tradição –, a década de 1920 trouxe o que se denominou “Neoclassicismo”.

O termo “Neoclassicismo” designa a exacerbação do apego ao passado, da volta às formas clássicas, da renovação da linguagem tonal, da valorização do contraponto, da simplicidade, da clareza, da objetividade, da música pura, do *retour à Bach*. Nesse sentido, é um conceito associado principalmente a Stravinsky, compositor que, na década de 1920, ingressaria na sua fase “neoclássica”, com peças como *Mavra* ou o *Octeto de Sopros*.

A ligação dos compositores do *Groupe des Six* com tal estilo, segundo Barbara L. Kelly (2003, p. 15), deveu-se em grande parte ao apoio dado por Satie, Poulenc, Auric, Milhaud – assim como outros artistas e intelectuais ligados esteticamente a eles –, à estreia de *Mavra*, em 1922. Enquanto a crítica em geral viu a ópera de Stravinsky como um retrocesso, recorrendo a uma escrita mais tradicional, esses compositores entenderam-na como o começo de uma nova fase, uma ênfase no apego à tradição dentro das ideias defendidas por eles e por Cocteau. Kelly destaca o comentário de Milhaud sobre a peça:

A apresentação de *Mavra* pelos *Balés Russos* chocou a crítica [...]. Nós éramos apenas alguns músicos transtornados por essa obra na qual o sr. Stravinsky nos mostrou uma face inesperada. Sentimos que *Mavra* o havia colocado em um caminho totalmente novo. Anunciado por *Pulcinella*. O *Octeto* era um prolongamento disso (MILHAUD, 1982, p. 78, tradução nossa).

O neoclassicismo pode também ser visto como o estilo que promove uma releitura das obras do passado, muitas vezes recorrendo até a paródias e a citações,

⁵² Tais concertos aconteceram entre 1921 e 1924.

com referências explícitas a determinados compositores do passado. Podemos citar como exemplo de obra que faz referência direta a um autor do passado, a *Suite d'après Corrette* (1937), de Darius Milhaud, que faz menção ao estilo do compositor do século XVIII, mas com uma linguagem tonal renovada.

As características associadas a tal estilo fizeram do *Groupe des Six* uma referência central – além de Stravinsky -, quando se menciona o Neoclassicismo.

3.2.1 Considerações sobre o termo “Neoclassicismo”

Uma breve explanação sobre o termo “Neoclassicismo” faz-se necessária aqui devido às diversas acepções da palavra que podem ser encontradas na literatura.

O sentido empregado no presente trabalho é aquele que ficou cristalizado na década de 1920, colocando o Neoclassicismo como uma forma de reinterpretação do passado, dando-lhe uma nova roupagem, por meio da renovação da linguagem musical trazida pelos compositores da época.

Segundo Joseph N. Straus (1990, p. 1-3), o início do século XX marcou-se como um momento em que os compositores foram bombardeados pela música do passado como nunca havia acontecido, fato decorrente da ênfase nos estudos históricos que vinha do século XIX. Diante disso, todos os compositores do período, de alguma maneira, olharam para a música do passado e sentiram-se obrigados a conectarem-se a ele. Para o referido autor, o Neoclassicismo foi acima de tudo uma forma de reinterpretação do passado efetivada pelos compositores da primeira metade do século XX.

O conceito de Neoclassicismo da década de 1920 mostra a ideia de oposição entre os estilos de Stravinsky e de Schoenberg. O primeiro estilo era considerado primordialmente um resgate do passado, apoiado na tradição, na objetividade, na simplicidade, na clareza, no equilíbrio das formas. O segundo estilo era o que olhava para o futuro, visando à continuidade da linguagem musical herdada do subjetivismo romântico exacerbado da escola germânica e o desenvolvimento do cromatismo. Tal é o sentido corrente que se dá ao que é considerado **neoclássico**, o estilo preso ao passado, como oposto ao que é visto como **progressista**, que olha para o futuro.

É possível encontrar também a definição de Neoclassicismo como o estilo que se estende de 1918 a 1945 e engloba não apenas Stravinsky e os franceses mas também os compositores germânicos, como Hindemith ou o próprio Schoenberg. Em

tal definição não se aplica, portanto, o sentido de oposição entre os franceses e os germânicos, entre Stravinsky e Schoenberg. Todos são vistos como tendo de alguma forma esse olhar para o passado, mencionado por Joseph N. Straus, possibilitando a utilização de elementos observados nos estudos de compositores antigos – da Idade Média ao século XVIII –, combinados aos novos estilos, que se multiplicavam no início do século XX.

O termo designa igualmente uma tendência mais vasta desta época, de que Stravinsky talvez seja o melhor expoente e o grande inspirador, mas que também se evidencia, em maior ou menor grau, na obra da maioria dos compositores contemporâneos (incluindo Schoenberg). Neste sentido, o neoclassicismo pode ser definido como uma adesão aos princípios clássicos do equilíbrio, da frieza, da objetividade e da música absoluta [...] (GROUT; PALISCA, 1997, p. 721).

Os compositores da Segunda Escola de Viena podem ser considerados como neoclássicos na medida em que, com o dodecafonismo, buscavam a música instrumental autônoma, a escrita linear, a objetividade possibilitada pela técnica, elementos vistos como conectados ao passado clássico em oposição à música programática e subjetiva do romantismo. Tal definição é trazida também por Whittall, que cita inclusive Boulez como alguém que classifica tudo o que existiu no entreguerras sob o rótulo de “neoclássico”, incluindo Schoenberg:

Os caminhos de Stravinsky e de Schoenberg pelo neoclassicismo diferem basicamente apenas por um ser diatônico e o outro cromático. [...] Ambos os compositores adotam formas mortas e, por serem tão obcecados por essas formas, permitem que elas transformem suas ideias musicais a ponto de torná-las mortas também (BOULEZ apud WHITTALL, 2012, tradução nossa).

Scott Messing (1991) traz uma ampla revisão do termo. Coloca o desenvolvimento das mais recentes técnicas de análise como ferramentas que possibilitaram encontrar mais semelhanças do que diferenças entre as obras dos compositores do entreguerras e a produção do período imediatamente anterior. Se tal fato colaborou para o esvaziamento do termo Neoclassicismo, ele sobrevive justamente pela sua vagueza e pela pluralidade de significados que porta.

Messing faz um apanhado histórico da utilização da palavra “neoclassicismo”. O termo apareceu no início do século XX entre os teóricos franceses, em textos de cunho nacionalista e antigermânicos. Romain Rolland e D’Indy são exemplos de autores que se referiam a Brahms, por exemplo, chamando-o de “neoclássico”, com uma conotação pejorativa. Georges Auric ainda utilizava a palavra com a mesma

conotação negativa à época de atuação do *Groupe des Six*. Tal significado permaneceu válido até 1923, quando então o termo foi associado a Stravinsky e ganhou uma acepção positiva, ligada à ideia de tradição e de renovação, em crítica publicada por Boris de Schloezer sobre um concerto promovido por Jean Wiéner: “o sr. Wiener é particularmente propenso a Stravinsky e àquilo que se pode chamar de neoclassicismo, se este termo não tivesse sido distorcido de seu sentido original” (SCHLOEZER⁵³ apud MESSING, 1991, p. 490, tradução nossa). No mesmo artigo, Schloezer definiu “Neoclassicismo” como o estilo dominante daquele momento, em que se via a valorização da melodia, da simplicidade, da “pureza” (termo frequentemente utilizado pelos nacionalistas), o rigor formal e a retomada dos compositores do século XVIII.

Na abordagem trazida por Messing pode-se ver o termo Neoclassicismo usado para definir a tendência mais importante da música francesa da década de 1920, mas o que se destaca, no seu texto, é o fato de se entender esse rótulo como fruto do nacionalismo. Mesmo tendo passado de um sentido inicial pejorativo e chegado ao significado positivo que se consagrou no entreguerras, o termo pode ser visto como uma decorrência do pensamento nacionalista, que trouxe grande ênfase aos estudos históricos. Se surgiu inicialmente como uma crítica francesa a alguns compositores germânicos do Romantismo, esse significado transformou-se durante o apogeu do nacionalismo – o entreguerras –, valorizando o estilo stravinskyano, como um símbolo do antigermanismo no âmbito da música francesa.

No que se refere a Villa-Lobos – abordado no último capítulo desse trabalho –, Paulo de Tarso Salles (2009, p. 97-100), denomina neoclássica a fase da sua produção que vai de 1930 a 1948, momento de exacerbação nacionalista no Brasil, que incluiu o trabalho pedagógico por meio do canto orfeônico. Foi a fase da retomada da tradição clássica e barroca, nos moldes europeus, do “*retour à Bach*”, tido como modelo da música de qualidade “universal”, em uma maneira de pensar próxima a dos nacionalistas franceses, que estabeleceram seus cânones buscando as referências do passado segundo as reinterpretações da época. Em consonância com tais idéias, Mário de Andrade – principal teórico do nacionalismo musical brasileiro –, nas diretrizes estéticas por ele estabelecidas no “Ensaio sobre a música

⁵³ O artigo de Schloezer, intitulado “*La musique*”, foi publicado em *La Revue Contemporaine*, em fevereiro de 1923.

brasileira”, destacou a preferência pela utilização da escrita contrapontística como sendo aquela em que mais facilmente transpareceria o caráter nacional da obra⁵⁴.

Portanto, destaca-se “neoclassicismo” como um termo que não pode ser plenamente compreendido sem que seja considerado o contexto nacionalista em que ele aparece.

3.3 Milhaud como artista-intelectual

Conforme mencionado na introdução do trabalho, Jane F. Fulcher (2005) coloca o período do entreguerras como o ápice do engajamento político por parte dos compositores franceses. Foi o momento em que a consciência do papel de artista-intelectual apareceu de modo mais claro. Se a postura oficial atuava decisivamente na política cultural, criando representações simbólicas no âmbito da música, Milhaud tomou seu lugar, respondendo com sua atuação às ações culturais que se estabeleciam, posicionando-se em relação à crítica – positiva ou negativa –, assumindo ele próprio o papel de artista-intelectual, politicamente atuante.

Apesar de sua longa carreira como compositor, Milhaud permaneceu sempre associado ao *Groupe des Six* – mesmo com o curto período de existência do grupo – e, conseqüentemente, ao Neoclassicismo. Na verdade, Milhaud foi além da postura ideológica associada a esses rótulos. Ele criou seu próprio caminho, seu estilo, sua reinterpretação dos ideais de tradição e de clássico, tão fortemente assimilados como características francesas no entreguerras.

De 1909 a 1914, Milhaud foi aluno no *Conservatoire*. Ele atribuiu ao fato de ter estudado com Gédalge o seu apego à melodia como elemento mais importante da técnica composicional. Ainda durante esse período, ele se interessou por pesquisar a música dos mais diversos autores, até mesmo a de Schoenberg, que ele estudava por meio das partituras que adquiria. Lembremos que ele foi da primeira geração que estudou sob as novas diretrizes pedagógicas então implantadas por Fauré, com grande ênfase nos estudos históricos. No *Conservatoire*, Milhaud decidiu largar seus estudos de violino para dedicar-se exclusivamente à atividade de compositor.

⁵⁴ “Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter nacional é na polifonia” (ANDRADE, 1962, p. 52).

O período que vai até o início da Primeira Guerra Mundial é visto como a época de formação de Milhaud, compositor que praticamente inicia a sua carreira após o choque causado pela estreia d'*A Sagração da Primavera*.

O tempo em que Milhaud permaneceu no Brasil (de fevereiro de 1917 a novembro de 1918) é considerado central na sua formação. Após a estada no Brasil, ele voltou à França e uniu-se ao *Groupe de Six*. Foi uma época de intensa produtividade como compositor. Tanto Barbara L. Kelly (2003) quanto Manoel Corrêa do Lago (2010) consideram o período de 1917 a 1922 como o mais importante da carreira de Milhaud, pela relevância, pelo destaque e pelo caráter inovador das obras produzidas.

A partir de 1922, com a desintegração do *Groupe des Six*, Milhaud assume seu lugar atuante como compositor dos mais importantes em relação à posição político-ideológica, não apenas por meio da sua atuação no campo da produção musical, na composição e na regência, mas como intelectual que se posiciona de forma ativa no cenário da música francesa. Ele atuou, ao longo da sua carreira, em importantes realizações como professor e palestrante, na França e no exterior. É de grande interesse para que se entenda a sua postura, enquanto compositor que assume o seu lugar no âmbito da produção simbólica, durante o auge do nacionalismo na França, a grande quantidade de textos sobre música que passou a escrever. Por meio de tais trabalhos, pode-se compreender a posição assumida por Milhaud no conturbado cenário da música francesa daquele momento.

Na década de 1920, Milhaud alinhou-se com a chamada “geração de 1914” e assumiu uma postura de rebeldia em relação ao nacionalismo exacerbado herdado dos anos da Primeira Guerra Mundial pela política cultural oficial. Apesar da sua ligação com o *Groupe des Six*, Milhaud nunca compartilhou do radicalismo nacionalista de Jean Cocteau, mantendo uma postura mais associada a Satie, à esquerda, aos universalistas, aos dadaístas, aos surrealistas, menos radical e mais aberta aos compositores estrangeiros.

A subversão da vanguarda dos anos 20 tornou-se a postura oficial na década seguinte, quando então Milhaud passou a ser visto como compositor consagrado na França. Se na década de 1920, grande parte de suas obras foram estreadas no exterior, nos anos 30 ele passa a ter maior espaço no cenário musical francês, tendo suas peças executadas não mais em locais secundários e fora do circuito oficial, como os concertos promovidos por Wiéner, mas nos espaços consagrados e

tradicionais. Inclusive suas óperas passaram a ser encenadas na França. Nos anos 30, seu estilo tornara-se alinhado com a tendência dominante. Não era mais considerado subversivo, revolucionário, agressivo. As reconstruções identitárias da década de 1930 levaram à assimilação da vanguarda dos anos 20 no âmbito da tradição da música francesa. Naquele momento, Milhaud viveu seu período de consagração no cenário musical francês.

Na década de 1930, Milhaud teve importante atuação junto à política cultural oficial, sobretudo durante o governo esquerdista e antifacista da chamada “Frente Popular”, que durou de 1936 a 1938. A Terceira República, de tendência socialista nesse período, deu grande importância à difusão da cultura criando programas e atividades que atingissem as massas. Foi a época da chamada “cultura do espetáculo”, em que apresentações grandiosas para grandes públicos eram idealizadas. As grandes “festas” promovidas visavam à defesa e à divulgação da cultura nacional, associando o governo republicano à imagem de “modernidade, tecnologia e esplendor” (FULCHER, 2005, p. 199).

Darius Milhaud associou-se à política cultural oficial, colaborando com diversos trabalhos. Ele foi o compositor do *Groupe des Six* que se engajou de maneira mais ativa naquele momento. Tal posicionamento representou o ápice da carreira de Milhaud, permitindo-lhe o suporte oficial, sua atuação de forma mais abrangente e a consagração como compositor francês. Na época, Milhaud escreveu peças para diversos eventos oficiais como, por exemplo, a inauguração do Museu do Homem, ocasião em que apresentou a *Cantate pour l'inauguration du Musée de l'Homme*, e a Exposição Universal, ambas ocorridas em 1937. Hélène Hoppenot, em comentário deixado em seus diários, comentou sobre a mudança de atitude em relação a Milhaud, por ocasião da apresentação realizada na mencionada inauguração do Museu do Homem:

Henri Monnet e Georges Henri Rivière⁵⁵ assistem. Eles esqueceram que durante muito tempo esnobaram Darius, omitindo seu nome nos programas oficiais. “É um charlatão da música”, diziam. Atualmente: “é o músico da Frente Popular”. A reviravolta deu-se após a chegada em Paris de Kurt Weil (que eles admiravam). Colocaram-no essa questão: “quem é o melhor músico francês em sua opinião?” Ele os olhou, surpreso: “vejamos! Vocês tem apenas um grande músico: Darius Milhaud” (MILHAUD; HOPPENOT, 2005, p. 148-149, tradução nossa).

⁵⁵ Personalidades ligadas ao governo francês.

O papel governamental ativo em relação a programas pedagógicos e artísticos colocados em prática na Alemanha durante a República de Weimar serviram de referência para Milhaud, aos outros compositores do *Groupe de Six* e à política cultural oficial do governo da Frente Popular. Durante esse período a música teve um importante papel como instrumento de educação e difusão de valores às massas. Para Milhaud, que se assume como intelectual responsável pelo seu papel político e social, era necessário atuar junto ao governo e alinhar-se com essa postura de democratização da cultura. Foi uma época de explosão de atividades culturais e ao intelectual cabia assumir sua posição de intermediário entre a alta cultura e o povo. Mantendo tal atitude, Milhaud posicionou-se contra o fascismo, assumindo sua origem judaica, e compôs uma peça especialmente para o congresso da “Liga Internacional contra o Antissemitismo”, realizado em 1937 (FULCHER, 2005, p. 231).

Milhaud teve participação ativa também junto ao *Loisir Musicaux de la Jeunesse*, instituição ligada à educação musical de jovens, que visava à ampliação do ensino de música. Segundo Jane F. Fulcher (loc. cit.), esse grupo tinha uma provável inspiração no modelo educacional da República de Weimar⁵⁶. Correspondendo aos ideais de resgate do passado, dos estudos de história da música, do apego à tradição, esse grupo de educação musical de jovens possibilitou a criação de um conjunto de “música antiga” e o aparecimento do primeiro quarteto de flautas doce na França do século XX⁵⁷ (FULCHER, op. cit., p 232).

Essa fase da carreira de Milhaud, de intensa produção e alinhamento com a política cultural oficial, foi bruscamente interrompida pelo crescimento do nazismo e do consequente antissemitismo trazido pela eclosão da Segunda Guerra Mundial, que o obrigou a deixar a França rapidamente rumo aos Estados Unidos em 1940.

⁵⁶ Analogia pode ser feita também com o trabalho desenvolvido por Villa-Lobos durante o governo de Getúlio Vargas, assunto sobre o qual discorreremos adiante.

⁵⁷ As reconstituições históricas e a formação de grupos de música antiga são criações do século XX, como uma consequência da visão de resgate do passado e da busca pela autenticidade, ideias trazidas pela ampla valorização dos estudos históricos, atitude reforçada pela estética neoclássica.

3.4 Milhaud e a tradição

“[...] la tradition domine toujours toutes mes pensées⁵⁸”. Darius Milhaud

Recorrendo aos escritos de Milhaud, percebe-se que a questão da tradição foi central para ele: “para qualquer lado que se olhe, a grande voz do passado está presente, seja na forma, seja no sentimento, seja no estilo. A tradição é a razão de ser da música de hoje como da música de qualquer época” (MILHAUD, 1982, p. 208, tradução nossa). Ou ainda como ele comenta em trecho da entrevista cedida a Claude Rostand: “Eu me sinto muito solidamente atrelado à tradição musical francesa” (ROSTAND, 1997, p. 20).

Milhaud ocupou seu lugar no cenário da música francesa colocando-se entre a tradição e a modernidade. Foi traço característico da sua geração o olhar para o passado reinterpretando-o, à maneira do Neoclassicismo. Para ele, a música se conectava ao passado visando a caminhar em direção ao futuro: “[...] todo elemento rico e novo introduzido apoia-se em uma tradição sólida” (MILHAUD, op. cit., p. 194, tradução nossa). A inovação estava sempre atrelada à tradição e ele combinava ambas: “[...] não há manifestação do pensamento musical contemporâneo, por mais livre que seja, que não se conecte a uma tradição sólida da qual é consequência, e que não abra para o futuro um caminho lógico” (MILHAUD, loc. cit., tradução nossa).

Milhaud, assim como D’Indy, tinha uma concepção evolucionista da história e da tradição musical. Citava os diversos autores em termos evolutivos. Mencionou a conexão entre os compositores no decorrer da história como se formassem uma corrente, em que cada qual se encaixaria como um elo complementar: “toda obra é um elo de uma corrente, e as novas contribuições de ideias ou de técnica somam-se a todo um passado, a toda uma cultura musical sem a qual nenhuma invenção seria viável” (MILHAUD, loc. cit., tradução nossa).

Dentro dessa concepção, Milhaud elegeu os seus próprios cânones para conectar-se à tradição da música francesa: “[...] Couperin, Rameau, Berlioz, Chabrier, Bizet, Debussy, Fauré e Satie são os Mestres dos quais reivindicamos as

⁵⁸ “A tradição sempre dominou todos os meus pensamentos.” Essa frase aparece no artigo “*La Tradition*”, de 1940, no qual Milhaud coloca de forma clara sua postura diante do tema (MILHAUD, 1982, p. 206). Outros artigos que trazem a tradição como tema são: “*L’Évolution de la Musique à Paris et à Vienne*”, de 1923, e “*Pourquoi j’aime Gounod et Verdi*”, de 1942. Os três textos podem ser encontrados no livro organizado por Jeremy Drake, que traz uma compilação de diversos textos de Milhaud publicados entre a sua volta do Brasil e a década de 1940: *Notes sur la Musique* (Ibidem).

tradições [...]” (MILHAUD, 1982, p. 196, tradução nossa). Ele próprio se colocou como mais um elo na linha evolutiva da música: “Sempre tive a impressão de ter *continuado, prosseguido* o que havia antes de mim, logicamente, com um espírito de renovação e de evolução [...]” (ROSTAND, 1997, p. 31). Note-se que a seleção de autores que Milhaud faz atém-se apenas a compositores de nacionalidade francesa. Ele tinha uma grande abertura a músicas de compositores estrangeiros mas estes ocupam um outro lugar. Não podem ser incluídos nos cânones de referência da tradição nacional. Nem mesmo César Franck ou Stravinsky, ambos nascidos em outros países, eram aceitos dentro nessa linha evolutiva na qual ele se conectava. É a identidade nacional associada à ideia da pátria a que se pertence por nascimento, à hereditariedade, ao conceito de raça.

O cânone de referência que Milhaud criou incluiu compositores que não eram aceitos pelos nacionalistas mais radicais, por Cocteau, pelos outros compositores do *Groupe des Six* ou pela vanguarda neoclássica. Milhaud refere-se a Berlioz, a Bizet, a Chabrier como compositores modelares, aos quais ele atribui características “clássicas”, no sentido de terem preservado a verdadeira tradição, o espírito da música francesa autêntica. Tais compositores do século XIX eram regularmente associados a um período “obscuro” da música francesa, em que a influência estrangeira tinha interferido de forma destrutiva, fazendo com que a música nacional se desviasse do seu estilo mais “autêntico”. Milhaud justificou suas escolhas, muito particulares, apoiando-se nos ideais do clássico como o que porta o “verdadeiro caráter francês”. Elegeu os seus próprios cânones com uma postura mais abrangente, um nacionalismo revisado, que aceitava características do estilo romântico, revestindo-o de “latinidade” e do antigermanismo romântico.

Até mesmo Verdi, Milhaud citou, em seu artigo “Porque amo Gounod e Verdi”, de 1942, como um compositor que ajudou a salvar a música da influência perniciosa de Wagner. Ele mostrava uma abertura à música estrangeira que não era plenamente aceita pelos nacionalistas mais tradicionais. Tal postura era associada aos chamados “universalistas”, como Satie. Jane F. Fulcher (2005, p. 184) define Milhaud como um “patriota, mas ainda assim universalista”. Sua atitude, aberta à música estrangeira de diferentes localidades e sobretudo à música dos compositores germânicos contemporâneos, que eram regularmente executadas nos *concerts-salade* promovidos por Wiéner, foi motivo para que Milhaud recebesse da crítica opositora à vanguarda na década de 1920 o rótulo de compositor antipatriota, que

colocava em risco a “pureza” da música nacional trazendo a ameaça da influência estrangeira por meio da execução de músicas de outros países, particularmente as germânicas contemporâneas. Nesse caso, ser chamado de “universalista” significava ser tomado como alguém que representava uma ameaça à música francesa genuína. Para esse tipo de crítica, pesava também a origem judaica de Milhaud, identidade que ele só assumiu plenamente na década de 1930, com o crescimento do antissemitismo.

De início, Milhaud rejeitou o estilo debussysta, que era dominante nos anos da sua formação. Tal atitude estava de acordo com a vanguarda pós-*Sagração da Primavera*, com o desejo de se libertar das “vaguezas” do impressionismo. No entanto, durante o período em que permaneceu no Brasil, Milhaud mudou sua atitude em relação a Debussy e passou a vê-lo também como um representante da tradição da música francesa⁵⁹. “[...] Debussy permaneceu sempre, para os músicos de minha geração, um verdadeiro ídolo” (MILHAUD⁶⁰ apud KELLY, 2003, p. 7, tradução nossa).

Milhaud valorizava Stravinsky e mencionava *A Sagração da Primavera* como uma peça que trouxe novas possibilidades, mas sua ênfase era em Satie, que ele colocava como alguém que deu prosseguimento ao caminho aberto por Stravinsky. Para ele, Satie reencontrou as verdadeiras qualidades da música francesa: “a arte de Satie é uma verdadeira ‘Renascença’” (MILHAUD, 1982, p. 198, tradução nossa). Milhaud foi o primeiro a inseri-lo na tradição francesa. Se Satie representou a tradição, Milhaud e os outros compositores do *Groupe des Six* seguiram a linha evolutiva da música francesa espelhando-se nele e continuando na direção por ele apontada. Pela conexão com Satie, Milhaud inseriu na história da música da França, o *Groupe des Six* e a si próprio. “Depois do choque produzido pelo aparecimento d’*A Sagração da Primavera*, Satie floresce plenamente e traz de volta a música à simplicidade, abrindo caminho aos jovens músicos que formariam a escola francesa do [entreguerras]” (MILHAUD, loc. cit., tradução nossa).

⁵⁹ Milhaud, durante seu período no Brasil, atuando junto aos Veloso-Guerra, participou de uma série de concertos em que se dava a execução de grande quantidade de peças de Debussy (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 77). Relevante também lembrar que a morte de Debussy ocorreu durante a estada de Milhaud no Brasil, em 1918.

⁶⁰ Trecho extraído de conferência intitulada “Claude Debussy”, não publicada e sem data.

Milhaud entendia como uma questão de tradição e identidade nacional a atuação do *Groupe des Six* e a valorização do passado pregada pelo Neoclassicismo: “o *Groupe des Six* na França, com Erik Satie, encarregou-se de restituir a tradição nacional e autêntica de nosso país, enquanto os jovens vienenses trataram de recolocar Mozart e Schubert em destaque” (MILHAUD, 1982, p. 195, tradução nossa). Era a música francesa colocando-se em relação de igualdade com a germânica.

Milhaud não era adepto do antigermanismo. Relacionava-se com os compositores germânicos contemporâneos e admirava suas obras. Junto com Wiéner, foi responsável pela execução de várias obras de compositores estrangeiros contemporâneos, inclusive Schoenberg⁶¹. Milhaud era sim um antiwagneriano. Execrava os compositores que se espelhavam em Wagner, como D’Indy ou César Franck. Considerava-os portadores de estrangeirismos que haviam influenciado negativamente a música francesa, privando-a do que era “autenticamente” nacional:

As características da música francesa devem ser buscadas em uma certa clareza, na sobriedade, na comodidade, na contenção do romantismo e no cuidado com as proporções, com o desenho e com a construção de uma obra, no intuito de se exprimir com clareza, simplicidade e concisão. [... Os] músicos que fundaram a *Schola cantorum*, [...] foram, portanto, totalmente predispostos a receber, a acolher e a se submeter com todas as suas forças à influência que veio comprometer nossa música francesa: a de Richard Wagner (Ibidem, p. 196, tradução nossa).

Ainda dentro da sua concepção, Milhaud achava natural que naquele momento as escolas francesa e germânica se opusessem, fosse pelo diatonismo ou pelo cromatismo, pela politonalidade ou pela atonalidade. As diferenças que ele via nos dois tipos de escrita representavam desenvolvimentos do pensamento latino e do germânico. Portanto, Milhaud explicava o uso da politonalidade ou da atonalidade como sendo uma questão que dependia naturalmente da nacionalidade do compositor. Ele admirava Schoenberg, mas o atonalismo era proibido ao seu estilo composicional, conectado à identidade nacional francesa e à cultura latina, o que implicava no uso da melodia e da tonalidade:

A crença no acorde perfeito, que é essencialmente latino, devia forçosamente levar a uma nova técnica, na qual vários acordes perfeitos foram empregados simultaneamente, o que quer dizer evidentemente várias melodias diatônicas sobrepostas (Ibidem, p. 201, tradução nossa).

⁶¹ Milhaud, como regente, foi o responsável pela estreia de *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, na França, em 1922, durante a série de concertos promovidos por seu amigo Jean Wiéner.

De tal forma, entende-se por que até mesmo a exploração da técnica politonal – marca da sua produção como compositor –, pode ser compreendida como decorrência da sua identificação enquanto compositor francês, como um traço da sua nacionalidade, uma maneira natural de seguir o caminho trazido pela tradição francesa. No artigo “A evolução da música em Paris e em Viena”, de 1923, Milhaud expressou de forma clara a oposição entre as duas escolas, mostrando-a como uma questão conectada à nacionalidade e à tradição ao longo da história:

Essa diferença entre os latinos e os germânicos manifestou-se sempre ao longo da história. Encontra-se entre os trovadores franceses e os *Meistersingers* alemães; no século XVI entre Costeley e Martinho Lutero; no século XVII entre Couperin e Buxtehude; no século XVIII entre Rameau e Gluck; no século XIX entre Berlioz e Brahms, Bizet e Wagner, entre Debussy ou Fauré e Richard Strauss. (MILHAUD, 1982, p. 195, tradução nossa).

Milhaud dizia-se um francês da Provença. Assumia-se como um compositor da cultura latina, que para ele incluía desde o sul da França até o Brasil. Esse conceito de latinidade assentava-se sobre os ideais da tradição vinda da Antiguidade Clássica, que representava para ele um elemento de conexão entre as diferentes culturas que ele buscava assimilar dentro da sua própria identidade: a francesa, a provençal, a judaica. A oposição com o universo cultural germânico colaborava na construção dessa unidade em relação ao que era considerado latino.

A partir de 1917 Milhaud voltou-se à escrita linear e à exploração da politonalidade. O recurso à técnica politonal foi, conforme mencionado, uma consequência natural da sua conexão com a tradição e com a identidade nacional francesa. Assim como para Schoenberg, a atonalidade era um caminho natural a ser seguido dentro da tradição germânica, a ele, como um herdeiro da tradição latina, cabia a escrita politonal. Para Milhaud, a tradição era vista como algo inevitável, que deveria apenas ser aceita e seguida. Era uma questão de raça, ligada à pátria de nascimento:

Não inventamos uma tradição, nós somos a ela submetidos, e nós a trabalhamos. Ela não depende apenas do gosto do músico [...] mas sobretudo da sua raça. [...] cada raça, cada país traz consigo todo um passado que pesa sobre o artista [...] (Ibidem, p. 194-195, tradução nossa).

Portanto, ele reinventa a tradição conforme os seus próprios interesses e modelos para inserir-se na história: “é a mesma tradição, o mesmo ideal que dava suporte aos Trovadores da França do século XIV e que dá suporte atualmente aos

mais jovens músicos franceses como Auric, Poulenc ou Sauguet” (MILHAUD⁶² apud KELLY, 2003, p. 35, tradução nossa). Milhaud estava implicitamente incluindo-se na tradição.

⁶² MILHAUD, Darius. *Études*. Paris: Claude Aveline, 1927.

4 DARIUS MILHAUD E O BRASIL

Sabemos que o compositor francês Darius Milhaud permaneceu quase dois anos no Brasil (de fevereiro de 1917 a novembro de 1918) trabalhando com o poeta Paul Claudel, enviado pela França como diplomata. Alguns anos antes, Milhaud havia conhecido Claudel e começara com ele uma parceria que se prolongaria por muitos anos. Foi com Claudel que Milhaud fez peças com textos adaptados dos gregos. Da obra conjunta, sobre a tradução de *Orestéia*, de Ésquilo, surgiu o convite de Claudel para que Milhaud viesse com ele para o Brasil e assim pudessem continuar o trabalho que haviam iniciado. Claudel trouxe “Milhaud como seu secretário particular (que cumularia com a missão diplomática de ‘Encarregado da Propaganda’)” (CORRÊA DO LAGO, 2009, p. 7-8). Na prática, Milhaud teve também a função de “adido cultural”, cargo inexistente naquele momento. Por conta de sua função e da importante atuação de Claudel durante aquele momento em que as turbulências da Primeira Guerra Mundial refletiam-se no Brasil, Milhaud fez diversas viagens pelo país, inclusive à região sul, onde presenciou a forte influência germânica.

Claudel empreendeu duas viagens para estudar as diversas questões nas quais os interesses franceses estavam envolvidos. Eu o acompanhava. Nós fomos até Santos em um navio de guerra francês então em visita oficial ao Rio: La Marseillaise. Nós retornamos a São Paulo, [...]. Nós atravessamos os estados do Panamá (sic) e de Santa Catarina, onde a população majoritariamente alemã conservaram os hábitos, as escolas de seu país de origem (MILHAUD, 1998, p. 73, tradução nossa).

Para Barbara L. Kelly (2003, p. 32), a vinda de Milhaud para o Brasil atuando junto ao governo francês durante a guerra pode ser vista como a forma que ele encontrou de engajar-se, demonstrando o seu patriotismo⁶³. Tal atividade possibilitou um forte contato com as questões nacionais francesas e o antigermanismo.

Corrêa do Lago (op. cit., p. 9-10) narra que durante o período em que permaneceu no Brasil, Milhaud residiu no Rio de Janeiro, mas, em razão das suas atividades diplomáticas junto a Paul Claudel, fez diversas viagens pelo país. Foi ao

⁶³ Apesar de ser bem jovem durante a Primeira Guerra Mundial, Milhaud já apresentava saúde delicada, motivo que o impediu de engajar-se na guerra por meio de atuações nos campos de batalha.

Rio Grande do Sul, ao Mato Grosso, a Minas Gerais, além de parar na Bahia e em Pernambuco na viagem de volta à França. Destacamos as várias viagens feitas a São Paulo, local em que ele visitou os famosos saraus promovidos pelo Senador Freitas Valle em sua residência – a *Villa Kyrial*, localizada na Vila Mariana, local em que manteve contato com artistas e intelectuais paulistanos, e participou de algumas apresentações.

Suas audições, extremamente ousadas, foram recebidas com respeito e até reverência na casa da Vila Mariana. Tendo conquistado a simpatia de Freitas Valle, Darius Milhaud iria escrever do Rio de Janeiro em 1917, em tom fraternal, ora pedindo que reservasse a sala de audições do Conservatório, em São Paulo, ora que cancelasse determinado concerto, devido à ausência de suas acompanhantes, senhoras Rudge e Cantu (CAMARGOS, 2001, p. 47).

Milhaud enxergou na América do Sul o reflexo da oposição “Música Francesa versus Música Germânica”:

A curva traçada pela evolução da música na França desde Wagner se reproduz exatamente do outro lado do planeta. Cada movimento, cada tendência encontra eco no hemisfério austral. Algumas vezes as influências se separam: o sr. D’Indy e a *Schola* servem de modelos para os compositores argentinos e chilenos, enquanto no Brasil a orientação é claramente debussysta e impressionista (MILHAUD, 1982, p. 97, tradução nossa).

Musicalmente, a fase mais rica da produção de Milhaud é considerada a que engloba o tempo de permanência no Brasil e os anos imediatamente subsequentes, quando a influência da música brasileira refletiu-se de maneira mais direta em sua obra. Vê-se, então, a importância que teve para Milhaud, no delineamento do seu estilo composicional, o contato com o Brasil. Segundo suas próprias palavras, viver no Brasil por quase dois anos foi para ele o equivalente a receber o *Prix de Rome*, o que significou ter a possibilidade de viver por um período fora da França dedicando-se intensamente à composição.

Da mesma forma que a minha viagem ao Brasil me trouxe a mudança que é desejável a alguém que começa a tomar consciência de suas próprias forças, a *Villa Médicis*⁶⁴ desenvolve a imaginação dos jovens artistas e lhes dá a oportunidade de mudar de horizontes e de ver novas perspectivas (MILHAUD, 1998, p. 120, tradução nossa).

⁶⁴ Local em que o compositor que ganhava o *Prix de Rome* permanecia instalado durante sua estada na Itália.

Antes de vir ao Rio de Janeiro, Milhaud era um jovem e desconhecido compositor. O grande contato que manteve com os músicos locais e com a música brasileira deixou marcas decisivas na sua produção e colaborou no delineamento da sua atividade composicional.

A maior convivência com músicos brasileiros deu-se no Rio de Janeiro, sua cidade de residência durante aquele período. No Rio, Milhaud conheceu compositores como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Luciano Gallet (que foi seu aluno) e Villa-Lobos. Mas seus grandes amigos foram o pianista Godofredo Leão-Veloso, sua filha Nininha Veloso-Guerra – também pianista, além de compositora – e o compositor Osvaldo Guerra, marido de Nininha.

Milhaud usufruiu de intensa atividade musical nesse convívio. Os Veloso-Guerra eram responsáveis por concertos em que se dava especial destaque à música francesa da época. Além disso, as reuniões promovidas pelo círculo Veloso-Guerra permitiam a discussão das novas idéias e a execução de música moderna, contando com a participação de importantes compositores, inclusive de Darius Milhaud⁶⁵. Sobre os Veloso-Guerra, o próprio Milhaud comenta: “Eles me introduziram a música de Satie⁶⁶ que eu conhecia até então muito superficialmente e eu a percorri com Nininha, que lia excepcionalmente bem toda a música contemporânea” (MILHAUD, 1998, p. 68, tradução nossa).

Milhaud logo se deu conta do quanto os músicos brasileiros, com quem mantinha estreito contato, estavam atualizados em relação à produção musical francesa:

O papel da França na cultura musical no Brasil é dominante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram ambos diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, a biblioteca desta instituição possui todas as partituras orquestrais de Debussy e de todo o grupo da S.M.I.⁶⁷ ou da Schola, assim como todas as obras publicadas de Satie (MILHAUD, 1982, p. 98, tradução nossa).

⁶⁵ Sobre a importância do relacionamento entre Milhaud e os Veloso-Guerra não podemos deixar de chamar a atenção para o excelente trabalho de Corrêa do Lago (2010), que trata extensivamente deste assunto.

⁶⁶ Milhaud só conheceu Satie pessoalmente após seu retorno à Paris (CORRÊA DO LAGO, 2009, p. 15).

⁶⁷ *Société Musicale Indépendente*.

Ele escreveu sobre o seu maior conhecimento das peças de Debussy durante sua estada no Brasil: “foi no Rio que aprendi a entender Debussy”⁶⁸ (MILHAUD⁶⁹ apud CORRÊA DO LAGO, 2009, p. 16). Com isso, Milhaud manteve-se conectado ao que se passava na França daquela época. Ele narrou, na sua autobiografia, a vinda dos *Ballets Russes* ao Rio de Janeiro e as informações que Ansermet trouxe sobre o balé *Parade*: “Ansermet nos descreveu os cenários e os figurinos de Picasso; os acessórios que Satie acrescentou à orquestra, como máquina de escrever [...], sirene” (MILHAUD, 1998, p. 70, tradução nossa). Chama a atenção nessa narrativa, a receptividade à obra de Satie por ocasião da sua reprodução nos salões da embaixada francesa no Rio de Janeiro: “Os bailarinos [...] se divertiram ao retomar nos trópicos a coreografia de Massine que, se havia escandalizado o público parisiense, encantou o embaixador da França e seus amigos, [...] no salão de baile da embaixada [...]” (Ibidem, p. 70, tradução nossa).

Os anos 1917-18 foram um período muito rico para Milhaud não apenas em relação à sua produção composicional, mas também como intérprete. No Brasil, Milhaud viveu sua época de maior atuação como instrumentista, principalmente com o violino, apesar de executar algumas vezes também peças ao piano ou à viola, conforme nos informa Corrêa do Lago (op. cit., p. 13-14).

Se antes da vinda ao Brasil, Milhaud era um compositor em início de carreira, que havia realizado apenas umas poucas apresentações, aqui ele eclodiu e se definiu como um compositor e intérprete ativo, vivendo um período de intensa atividade musical. “Até sua ida ao Brasil, Milhaud tivera poucas ocasiões de apresentação pública de suas obras. No Brasil, ele teria numerosas oportunidades [...]” (Ibidem, p. 13).

Para Barbara L. Kelly (2003, p. 190), o período 1917-1918 foi fundamental no estabelecimento de aspectos composicionais característicos e decisivos na escrita de Milhaud. Foi quando ele passou, por exemplo, à escrita linear, aos mais amplos

⁶⁸ Conforme nos informa Corrêa do Lago (2009, p. 16), “a crítica musical da época identificava Leão Velloso como principal propagandista da obra de Debussy no Brasil [...]”. Além disso, Nininha Velloso Guerra, exímia pianista, foi responsável pela apresentação de diversas obras de Debussy em concertos realizados na época, no Rio de Janeiro. Milhaud participou de diversos desses concertos, inclusive executando peças de Debussy (Ibidem, p. 14).

⁶⁹ Em suas pesquisas, Corrêa do Lago menciona diversos textos de Milhaud não publicados. Segundo o referido autor, esse trecho é de uma carta escrita em 1919 à Yvonne de Casa Fuerte.

experimentos politonais, à exploração de miniaturas. Para essa autora, a importância da estada no Brasil foi, por muito tempo, subestimada.

Estar temporariamente afastado da excessiva interferência da cultura musical parisiense deu a Milhaud a liberdade para experimentar novas influências e investigações. Isso impregnou seu estilo de um frescor e uma originalidade que beneficiaram seu desenvolvimento musical (KELLY, 2003, p. 61).

Conforme mencionado na página anterior, a recepção positiva a *Parade* entre o círculo no qual Milhaud convivia no Rio de Janeiro demonstra a diferença existente em relação ao ambiente parisiense da época, com uma maior abertura aos experimentalismos da vanguarda ligada a Cocteau e a Satie. Com toda certeza, essa abertura influenciou na aceitação aos experimentalismos composicionais de Milhaud, nem sempre bem recebidos na França.

Deve-se considerar também, como fatores relevantes sobre a atividade musical de Milhaud durante seu período brasileiro, o tempo disponível que ele tinha para se dedicar a atividades musicais, incluindo as composicionais, e a grande quantidade de músicas brasileiras que ele pode ouvir – tanto em concertos, saraus, entre os Guerra, como nas ruas, nos cinemas, no ambiente de carnaval que ele presenciou já por ocasião de sua chegada ao Rio de Janeiro.

Durante sua estada no Brasil, Milhaud escreveu algumas das suas mais relevantes peças. Corrêa do Lago lista as peças escritas no período:

Le Retour de l'Enfant Prodigue, o balé sinfônico *L'Homme et son Désir*, o 1º. Ato da ópera *Les Euménides*, as *Chansons Bas* para canto e piano, a *Sonata para piano e instrumentos de sopro*, a 1ª. *Sinfonia de câmara "Printemps"* e os *Deux Poèmes Tupi* (obra extraviada) para coro feminino e palmas, se situam entre as obras "experimentais" mais importantes que estavam sendo compostas naquele momento [...] (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 230).

Le Retour de l'Enfant Prodigue, de 1917, teve sua estreia em um dos concertos promovidos por Jean Wiéner no ano de 1922. Não teve uma boa recepção e recebeu críticas pelas ousadias politonais empregadas. Essa obra marcou o início da sua mudança em direção à escrita contrapontística, à politonalidade linear: "eu quis suprimir toda parte intermediária que não fosse essencial e dar a cada instrumento uma linha independente quanto à expressão melódica ou tonal. A politonalidade aqui não se encontrava mais nos acordes, mas na combinação de linhas" (MILHAUD, 1998, p. 69, tradução nossa).

Segundo Corrêa do Lago *L'Homme et son Désir* é:

uma das obras mais ousadas da música da primeira metade do século XX: uma politonalidade radical – que se utiliza frequentemente do total cromático – uma extraordinária independência rítmica entre as partes [...], uma organização tímbrica no espírito de uma sinfonia de câmara (instrumentos solistas) e uma subdivisão espacial dos grupos de instrumentos [...] (CORRÊA DO LAGO, 2009, p. 12).

Escrita em parceria com Paul Claudel, *L'Homme et son Désir*, teve sua estreia em Paris, em 1921. Trouxe grandes inovações timbrísticas, pela exploração intensa da percussão, inclusive com trechos solistas:

Figura 2 – Trecho de percussão solo de *L'Homme et son Désir*

The image shows a musical score for a percussion solo. The score is written on multiple staves, each labeled with a specific instrument. The instruments listed on the left are: Cymb. (A), Cast. d. f., Gr. C. (A), Tamb. d. b., T. b. in prov., Tamb. (a. t.), F., Trg., C. roul., Gral., Cymb, Moch. à v., Mart. sup., C. el. (a. t.), Sf., Sf. s., Tamt., Cymb (B), Cast. d. b., and Gr. C. (B). The notation includes various rhythmic symbols, such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'Vpp'. The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being more sparse.

Este balé também traz citação de melodias brasileiras. Foi considerada uma das suas principais obras. Representa bem a fase de experimentações que Milhaud viveu no Brasil, pelas sobreposições politonais, para riqueza rítmica, pela exploração ampla do grupo da percussão, pela combinação inovadora de instrumentos e vozes. As dissonâncias ásperas que se ouvem na peça são intercaladas com trechos de melodia tonal tradicional, simples e clara, recurso bastante característico em obras de Milhaud, como se pode constatar também nas *Saudades do Brasil* e em *Le Boeuf sur le Toit*. Como ele afirmava, o foco na melodia, no diatonismo, na tonalidade e na consequente politonalidade estava sempre presente.

Essa obra também não foi bem recebida entre o seu círculo de relações na França, assim como as outras peças escritas no Brasil: “muitos amigos da minha música acham que o que eu escrevi no Brasil é excessivamente dissonante e me dão as costas” (MILHAUD⁷⁰ apud CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 205). Tal reação refletiu o caráter experimental das composições de Milhaud escritas durante o período brasileiro e o quanto ele havia tomado caminhos absolutamente pessoais durante seu período no Brasil, não escrevendo necessariamente de acordo com o estilo da “geração de 1914”.

No Brasil, Milhaud começou a sua série de *sinfonias de câmara* – escrita entre 1917 e 1923 –, com *Printemps*, que teve a primeira apresentação no Rio de Janeiro em 1918, sob a regência de Alberto Nepomuceno (CORRÊA DO LAGO, op. cit., p. 53). Segundo o próprio autor, a peça chocou o público pela sua curta duração, pois o nome “sinfonia” criara a expectativa de uma obra extensa, executada por um grande grupo orquestral. O compositor justificou-se recorrendo à história da música:

o público [...] ignorando ou esquecendo que na época de Monteverdi, a palavra “sinfonia” por vezes designava uma única página de música instrumental, esperava ouvir uma obra imensa com uma grande orquestra; ficou chocado pela curta duração da peça (MILHAUD, 1998, p. 69-70, tradução nossa).

L’Homme et son Désir e *Les Euménides* eram vistas como as peças mais significativas, ousadas e experimentais do período. Os críticos franceses da década de 1920 – entre os quais se encontravam Prunières e Landormy (KELLY, 2003, p. 25) –, que consideravam Milhaud o principal compositor francês da nova geração, procuravam destacá-lo do *Groupe des Six* e tinham essas duas obras como seus mais importantes trabalhos composicionais. Em ambas, exemplifica-se sua produção em conjunto com Paul Claudel. Quando questionou a conexão feita pela crítica entre ele e o *Groupe des Six* e, principalmente, com Jean Cocteau e as diretrizes estéticas de *Le Coq et l’Arlequin*, Milhaud referiu-se a sua ligação com Claudel como sendo muito mais significativa:

Nosso amigo Jean Cocteau teve diversas vezes [...] a ocasião de falar sobre nós e, como tínhamos trabalhado em colaboração com ele, imaginou-se que ele fosse nosso mentor [...]; mas é razão para se dizer que seguimos sua estética em toda nossa música e que, por causa das obras escritas em

⁷⁰ Corrêa do Lago menciona as cartas escritas por Milhaud aos Guerra logo após seu retorno à França. Esse trecho é de carta de 10 de abril de 1919. A correspondência Milhaud-Guerra encontra-se no acervo Paul Guerra e não foi publicada.

parceria com ele, estamos todos sob a influência de suas teorias e de sua arte, por mais valiosa que ela possa ser? Seu livro, *Le Coq et l'Arlequin*, dedicado a Auric, foi lançado em 1918 [...]: eu estava, naquela época, no Brasil e não conhecia Cocteau. Por que não se destacou, no que me diz respeito, por exemplo, a influência de Paul Claudel com quem eu mantive uma colaboração muito mais importante? (MILHAUD, 1982, p. 111-112, tradução nossa).

4.1 O público interlocutor de Milhaud

O contato com os Veloso-Guerra foi significativo para essa sua produção no Rio de Janeiro porque esses amigos foram, para ele, interlocutores que atuaram de forma enriquecedora em relação ao seu processo composicional. Milhaud comenta esse papel em carta endereçada a Charles Koechlin: “Eu estou lhe escrevendo da casa de meus amigos Guerra, músicos de um refinamento extremo, e por quem eu tenho tanto reconhecimento, pois eles acompanham a minha música com a atenção que é necessária àqueles que compõem [...]” (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 232)⁷¹.

Milhaud teve também outros ouvintes músicos durante sua permanência no Rio de Janeiro, como A. Rubinstein e E. Ansermet, que estiveram de passagem por lá neste mesmo período.

Além disso, Milhaud ambientou-se muito bem nos salões afrancesados do Rio de Janeiro, pois, segundo Contier: “Os salões do Rio de Janeiro tornaram-se verdadeiras instituições da *Belle Époque*” (CONTIER, 2004, p. 8).

A elite culta no Brasil era europeizada. Essa situação colocava a classe intelectualizada em uma verdadeira desconexão com a cultura local. Conforme escreve Roberto Schwarcz, desde o século XIX, “existe entre as pessoas educadas do Brasil [...] o sentimento de viverem entre instituições e idéias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local” (SCHWARCZ, 1987, p. 38-39). Isso possibilitou a Milhaud viver aquele período no Brasil perfeitamente conectado à cultura européia. Por isso ele menciona o quanto os músicos com quem ele mantinha contato aqui estavam atualizados em relação à produção musical francesa daquela época. A conexão cultural dessa elite com a Europa era muito grande.

⁷¹ Corrêa do Lago (2010) cita, no decorrer de sua tese, vários textos de Darius Milhaud, não publicados, como essa carta, com data de 27 de agosto de 1917.

Podemos entender, considerando a importância do público enquanto instrumento receptor que “permite medir a ação do compositor e constitui-se uma espécie de ‘gravador’ no qual se inscreve a história da música” (SUPICIC, 1971, p. 60, tradução nossa), como esse público dos salões, principalmente o dos Veloso-Guerra, constituído por uma elite musical carioca, interferiu na produção musical de Darius Milhaud desse momento. Conforme nos diz Supicic, quando nos fala das relações entre público e música, depois da Revolução Francesa, e principalmente no século XIX, houve uma tendência à democratização da música culta européia, que deveria então atingir um público cada vez maior. Os meios de difusão musical tendem então a aumentar e a proporcionar sua maior comercialização. Mas não houve só mudanças tecnológicas nesse período. As mudanças estéticas, trazidas pela expressividade e pela subjetividade românticas, trouxeram, em contrapartida, um refinamento a essa música culta, o que a tornou menos acessível e dirigida a um público de *connaisseurs*. É esse o público que encontramos nesses salões do Rio de Janeiro no início do século XX.

Tomemos aqui como referência a tipologia de relações entre público e música, feita por Supicic. Segundo este autor, a ligação sempre existente entre fato social e fato musical implica na presença de grupos sociais em qualquer atividade musical, o que faz com que o receptor (esse público) seja um elemento importante no estudo da sociologia da música. Ele nos mostra quatro tipos principais de público. O primeiro tipo é o mais antigo. Aparece já nas sociedades antigas e diz respeito à música enquanto atividade coletiva, em que o público aparece como elemento ativo, participante. Não existe a figura distinta do autor ou do executante. Todos participam da atividade musical.

O segundo tipo é aquele em que a música é ainda uma experiência da coletividade, mas há o ouvinte, que se torna aí uma figura musicalmente passiva. Já há um autor - ainda que seja anônimo -, assim como a distinção entre o intérprete e o público, mas todos são igualmente participantes da atividade musical.

O terceiro tipo de público é aquele da música culta, pessoas com um certo preparo, normalmente das classes dominantes, que apreciam a música que se torna cada vez mais complexa e exige um músico preparado, o qual se apresenta diante de um público musicalmente passivo. Supicic fala desse tipo de público como já existente no período helenístico. Mostra também a França do século XVII como um ambiente propício ao crescimento desse público, em um momento em que a

distinção entre artista e ouvinte torna-se clara. A partir do século XIX, por um lado, de acordo com Supicic (1971, p. 58, tradução nossa): “a vida musical se transforma e se comercializa para se tornar acessível a todos”. Mas, por outro lado, temos a música erudita cada vez mais exigente em relação ao público, o que vai levar à situação da música do século XX, em que encontramos um quarto tipo de relação entre público e atividade musical, com uma aparente ruptura entre o público e a música moderna. Nesse momento, temos que falar de “públicos”, no plural, e não mais de um único tipo de público.

Considerando, ainda segundo Supicic, que as atitudes do público influenciam a atividade musical, voltemos a Darius Milhaud. Ele vai encontrar receptividade às suas obras no meio desse público restrito dos concertos dos quais ele participava e que, dentro dos salões cariocas, reunia uma elite social e cultural capaz de entender e apreciar a sua música, já habituada à música francesa da época. Milhaud encontra aí um estímulo à sua produção como compositor. Podemos fazer uma analogia com a situação de Chopin, citada por Supicic, ao afirmar que foi “nos salões que Chopin encontrou o ambiente que mais lhe agradava, a sociedade que ele apreciava, o público restrito, mas receptivo, cuja admiração entusiasmada e estrondosa era o que importava.”(Ibidem, p. 66, tradução nossa).

Mas para tratarmos a questão do público musical, podemos recorrer também às tipologias de escuta de Adorno, que fala de vários comportamentos diferentes no que diz respeito à postura do ouvinte.

O “*expert*” é aquele ouvinte plenamente consciente, a quem nada escapa, que consegue entender os aspectos técnicos da linguagem musical e fazer uma escuta estrutural da obra. É o profissional, o ouvinte músico. No caso de Milhaud, podemos classificar aqui Leão-Veloso, Nininha e Osvaldo Guerra, além dos outros músicos que eventualmente participavam das reuniões promovidas por esse grupo.

Um segundo tipo de ouvinte é aquele no qual podemos classificar o público europeu dos salões do século XIX⁷² ou dos salões do Rio de Janeiro do começo do século XX: o “bom ouvinte”. É um ouvinte que não é plenamente consciente das questões técnicas e estruturais, mas compreende detalhes, estabelece relações e é capaz de julgar de maneira fundamentada. “Sua compreensão da música se

⁷² Adorno (1994, p. 11) chega a citar também Chopin e o seu público dos salões franceses como um exemplo desse tipo de ouvinte.

assemelha à compreensão que ele tem de sua própria língua materna, pois domina inconscientemente a lógica musical imanente, mesmo sem conhecer em profundidade a gramática e a sintaxe.” (TOMÁS, 2006, p. 1374).

Nesses dois tipos de ouvinte propostos por Adorno, encontramos o público que prioritariamente estabelece uma relação de aceitação e resposta positiva à produção musical de Darius Milhaud, durante a sua passagem pelo Brasil. É uma música que vai de encontro ao gosto da elite, do homem culto. Segundo Bourdieu, o gosto é um indicador de classe social. “Não há nada melhor que os gostos musicais para afirmar sua ‘classe’” (BOURDIEU, 1984, p. 175, tradução nossa). E demonstrar apreço e conhecimento da língua, da cultura e da música francesas, no Rio de Janeiro da época de Milhaud, era sinal um bom nível cultural e prestígio social. Então não podemos esquecer aqui o ouvinte “consumidor de cultura”⁷³, sempre presente nos concertos⁷⁴.

As dedicatórias que Milhaud faz em cada uma das peças da suíte para piano *Saudades do Brasil*, evidenciam a importância de algumas dessas pessoas com quem mantinha contato no Rio de Janeiro e que também faziam parte desse seu público interlocutor:

⁷³ Dentro da classificação dos tipos de ouvintes dada por Adorno, o “consumidor de cultura” é o terceiro tipo de ouvinte. É o que aparece entre o público *habitué* de concertos e óperas. Trata a música como um bem cultural que ele usa em benefício do seu prestígio social. Pertence à camada mais alta da burguesia, é elitista, bem informado, amante do virtuosismo e hostil à música de vanguarda. Sua escuta não é estrutural, mas apegada aos pequenos detalhes. Sua relação com a música tem algo de fetichista, o que o torna tendente a ser um colecionador.

⁷⁴ Lembramos aqui quais são os outros tipos da classificação adorniana: o quarto tipo é o “ouvinte emocional”. Reage emocionalmente ao que ouve. Na verdade, a música funciona apenas como um receptáculo para as suas emoções. É um anti-intelectualista, pois, de seu ponto de vista, a escuta consciente demonstra uma frieza diante da música.

O “ouvinte ressentido” é o que busca o oposto à escuta emocional. Normalmente valoriza a música do passado. Estes são os “amantes de Bach”, da “música antiga” em geral, que se reúnem em confrarias, tendendo a um falso rigor com a idéia de “fidelidade à obra”, a um passado que julga preservado dos valores mercantilizados da indústria cultural.

O sexto tipo é o “fã”, ou “fã de jazz”. É semelhante ao “ouvinte ressentido”, já que também tem aversão ao ideal clássico-romântico, mas seu objeto musical ideal é o *jazz* e não a música do passado.

O “ouvinte do entretenimento” é o mais importante, quantitativamente. É o que ouve música por pura diversão. É um ouvinte descompromissado com a escuta. Ouve sem prestar realmente atenção à música. O repertório escolhido é aquele que propicia esse tipo de audição desconcentrada. É o principal alvo da indústria cultural.

O último tipo é o “indiferente à música”. É o ouvinte antimusical, provavelmente devido a falhas na sua formação, desde a infância.

- 1 Sorocaba (para Madame Regis de Oliveira)
- 2 Botafogo (para Oswald Guerra)
- 3 Leme (para Nininha Velloso-Guerra)
- 4 Copacabana (para Godofredo Leão Velloso)
- 5 Ipanema (para Arthur Rubinstein)
- 6 Gávea (para Madame Henrique Oswald)
- 7 Corcovado (para Madame Henri Hoppenot)
- 8 Tijuca (para Ricardo Vines)
- 9 Sumaré (para Henri Hoppenot)
- 10 Paineras (para La Baronne Frachon)
- 11 Laranjeiras (para Audrey Parr)
- 12 Paysandu (para Paul Claudel)

Isso também transparece nos seus próprios textos como, por exemplo, em um trecho de carta endereçada aos Guerra após sua volta à França, quando se queixa das saudades dos tempos de Rio de Janeiro e da falta de produção musical nesse período inicial da volta à França:

Aqui é verão, um bom verão bem calmo, com pássaros que cantam em francês - mas eu não esqueço o bem-te-vi, o sabiá, nem o ardor do sol tropical, quando ele se derrama sobre as palmeiras, nem as noitadas (*soirées*) de música em Laranjeiras que estão entre as melhores reuniões musicais que eu jamais tive. Eu desejo que nós possamos recomeçar esses saraus em breve e em Paris (MILHAUD⁷⁵ apud CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 205).

Portanto, a interferência do cenário musical carioca, os contatos que manteve entre 1917 e 1918, tanto com músicos brasileiros como com os estrangeiros que Milhaud encontrou no Brasil, tiveram importância fundamental no delineamento dos seus caminhos composicionais, possibilitando uma ampla troca durante sua fase mais experimental.

⁷⁵ Trecho de carta, não publicada, escrita aos Guerra em 21 de julho de 1919. Pertence ao acervo Paul Guerra.

4.2 A música brasileira na obra de Milhaud

Outro aspecto importante deste período é a questão da absorção da música brasileira por parte de Milhaud, que ele aproveita em algumas de suas obras mais conhecidas. Apesar de se considerar a influência do ritmo e das melodias brasileiras como presentes nas obras que Milhaud escreveu no Brasil, a assimilação dos elementos nacionais na sua obra só se concretizou após sua volta à França, com as duas peças mais emblemáticas no que diz respeito ao uso da música brasileira: *Le Boeuf sur le Toit* e *Saudades do Brasil*.

Nas *Saudades do Brasil*, Milhaud assimila a escrita e o caráter das melodias populares brasileiras, ao estilo de Ernesto Nazareth, assim como Poulenc fez em *Cocardes*, criando “falsas canções populares” (MILHAUD, 1982, p. 120, tradução nossa).

O recurso da citação de melodias brasileiras, característica principal de *Le Boeuf sur le Toit*, havia aparecido anteriormente (de maneira bem mais sutil) em *L’Homme et son Désir*, cujo tema principal Milhaud tomou dentre as melodias ouvidas nas ruas do Rio de Janeiro (CORRÊA DO LAGO, 2009, p. 1).

4.2.1 Le Boeuf sur le Toit

Essa peça, escrita na França em 1919, portanto pouco tempo após Milhaud ter partido do Brasil, e estreada em 1920 em Paris, nada mais é do que uma peça estruturada em forma de rondó – cujo tema principal é o único trecho de autoria do próprio Milhaud – feita a partir de uma colagem de músicas populares brasileiras do início do século XX⁷⁶. A isso se soma o uso da técnica politonal⁷⁷. Essa obra traz, portanto, as características mais lembradas, quando se fala da produção de Milhaud: música brasileira e politonalidade.

A estréia dessa peça aconteceu no *Théâtre des Champs Élysées*, como uma pantomima realizada pelos artistas circenses *Les Fratellini*, em um espetáculo concebido por Jean Cocteau, com cenários de Raoul Dufy. Posteriormente, essa

⁷⁶ Especificamente sobre a construção formal de *Le Boeuf sur le Toit* e as peças brasileiras citadas, é oportuno ver o artigo de Corrêa do Lago (2008).

⁷⁷ Sobre a politonalidade na produção de Milhaud, ver o artigo “A politonalidade na obra de Darius Milhaud” (NORONHA, 1993).

obra transformou-se em um balé e passou a ser a obra sinfônica de Milhaud mais executada. Foi um curioso caminho, já que inicialmente Milhaud escreveu essa peça pensando em um imaginário filme de Chaplin, para o qual ela faria um bom fundo musical. Portanto, Milhaud não concebeu essa música pensando em um público de sala de concertos, mas em um ouvinte que teria a música como um elemento acessório à imagem, que muitas vezes nem presta atenção à parte musical, um público completamente diferente daquele dos salões cariocas, um “ouvinte de entretenimento”.

Eu dei a essa fantasia o título de *Le Boeuf sur le toit*, que era o nome de uma canção popular brasileira. Achei que pelo seu caráter, minha música poderia acompanhar um filme de Carlitos. Naquela época, os filmes mudos eram acompanhados por trechos de música clássica executados, conforme as possibilidades financeiras, por grandes ou pequenas orquestras, às vezes apenas por um piano (MILHAUD, 1998, p. 86, tradução nossa).

O próprio Milhaud relata que contou sua idéia a Jean Cocteau, que achou que seria melhor usar a música para uma encenação que ele pretendia montar. Então providenciou a venda antecipada dos ingressos e, com os lugares todos vendidos, os dois artistas viram-se obrigados a trabalhar para a montagem do espetáculo.

Jean levou a planta do [teatro] Comédie des Champs-Élysées ao Conde de Baumont, que se incumbiu de comprar antecipadamente, por um preço alto, [os lugares para] os camarotes e os balcões. Alguns dias depois, como por um passe de mágica, tudo estava vendido, e o Xá da Pérsia até pagou dez mil francos para conseguir um balcão, de onde ele não podia ver nada, mas seria visto por todos. Os gastos do espetáculo tendo sido cobertos, tudo o que nos restava era começar a trabalhar (Ibidem, p. 87, tradução nossa).

Como podemos deduzir dessa narrativa, Cocteau usou de seu prestígio como artista, naquele momento em que ele atuava como uma espécie de líder, empresário e porta-voz do *Groupe des Six*, para vender o espetáculo ainda inexistente, e assim conseguir dinheiro para o seu projeto. Esse público foi, então, quem proporcionou o suporte financeiro necessário à montagem do espetáculo. Supomos que o público era composto por ouvintes “experts”, “bons ouvintes” e também “consumidores de cultura”, já que o espetáculo foi apresentado em um teatro, ambiente habitualmente freqüentado por esses três tipos de ouvintes. E, por ter sido uma apresentação fechada, esta foi provavelmente reservada a um público elitista. Os dois primeiros tipos estiveram presentes provavelmente por serem ouvintes que acompanhavam a atividade musical promovida pelo *Groupe des Six*, com interesses artísticos. A presença do ouvinte “consumidor de cultura” fica evidente no próprio texto de

Milhaud quando fala do Xá da Pérsia, como alguém preocupado com o fato de que todos notassem sua presença no teatro, pois estar nesse ambiente o colocaria como possuidor de “cultura musical” (tomando a música como um bem cultural a ser consumido), o que reverteria em prestígio. Usando as palavras de Supicic, na França, desde o século XVIII: “A música tornou-se uma arte ornamental necessária à toda educação distinta.”(SUPICIC, 1971, p. 68, tradução nossa). Neste caso em particular, a música, em si, pouco importava, por isso a compra antecipada escolhendo os lugares “adequados” ao seu propósito.

A estréia de “*Le Boeuf sur le Toit*” teve um sucesso inesperado, como sabemos pelo texto de Milhaud:

Nós anunciamos três apresentações de *Le Boeuf*. Cocteau estava tão nervoso que ele temia que não viesse ninguém para a estréia, que era uma apresentação fechada. Ele encorajou Lucien Daudet a mandar trezentos *pneumatiques*⁷⁸, contendo um “Vale um camarote”. Foi uma multidão indescritível [...]. O programa incluía *Trois Petites Pièces Montées*, de Erik Satie, escrita especialmente para o nosso espetáculo, o *Fox-trot* de Auric e *Cocardes* de Poulenc [...]. Essa manifestação isolada foi tomada pelo público e pelos críticos como uma profissão de fé estética. Esse alegre espetáculo [...] simbolizou uma manifestação da estética *music-hall-circo* para o público, e foi um exemplo do que os críticos denominavam música do pós-guerra. (MILHAUD, 1998, p. 88, tradução nossa).

Essa apresentação concretizou-se dentro da estética do *Groupe des Six*⁷⁹, ao qual Milhaud, Auric e Poulenc – os três com obras no programa – pertenciam, além de Satie, que era tido como o mentor do grupo, e da já mencionada participação de Jean Cocteau, idealizador do espetáculo, uma espécie de divulgador das idéias estéticas comuns ao grupo desde o seu manifesto *Le coq et l'arlequin*, de 1918. Podemos ver que não apenas a peça de Milhaud, mas todas as demais estavam também sendo apresentadas pela primeira vez.

⁷⁸ Espécie de correspondência expressa da época.

⁷⁹ Este espetáculo aconteceu entre as duas importantes realizações de Cocteau com o *Groupe des Six*: *Parade* (1917) e *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921), conforme exposto no item 3.1.

Figura 3 – Programa da estreia de *Le Boeuf sur le Toit*

(THOMPSON, 2003)⁸⁰.

O “espetáculo-concerto”, conforme mencionado⁸¹, foi o primeiro desse tipo organizado por Cocteau, que repetiu ali os mesmos parâmetros estéticos de *Parade*, mas contando, pela primeira vez, com a participação de Milhaud em um evento teatral, como autor da principal peça da apresentação. Cocteau recorreu ao que ele depois denominaria “sincronismo acidental”: “a colagem de um argumento ou de uma coreografia sobre uma música não apropriada [...] a fim de provocar uma emoção inesperada” (HAINE, 2006, p. 95, tradução nossa). Os movimentos do balé não eram condizentes com a música de Milhaud de forma proposital. A música, de ritmo vivo, soava em desconexão com os movimentos lentos dos dançarinos: “Jean [Cocteau] concebeu os movimentos para serem feitos lentamente como em um filme em câmera lenta. Aquilo deu a todo o conjunto um caráter irreal assemelhando-se a

⁸⁰ Segundo Thompson, esse programa da primeira apresentação de *Le Boeuf sur le Toit* foi obtido na coleção de Jacques Crépineau, um grande colecionador de documentos concernentes à história do *music-hall*.

⁸¹ Ver página 77.

um sonho” (MILHAUD, 1998, p. 87, tradução nossa). Cocteau cria um “estranhamento” pela combinação de elementos desconexos. Esse recurso, que pode ser comparado à simultaneidade do cubismo, aparecera também em *Parade*.

A referência aos Estados Unidos, então na moda pela forte influência do jazz, fora usada em *Parade* – até mesmo na música de Satie - e voltou na montagem de *Le Bouef sur le Toit*. Cocteau refere-se ao balé como uma farsa norte-americana feita por um artista que nunca estivera nos Estados Unidos.

A América nunca está muito longe, e os sentimentos do poeta em relação a isso se traduzem pelas tendências contraditórias de atração e repulsa. Lembremos que a Paris do pós-guerra estava fascinada pela cultura popular norte-americana. Em contrapartida, a capital francesa atrai um grande número de artistas norte-americanos (HAINE, 2006, p. 117, tradução nossa).

Cocteau valorizava a música nacional, mas também promovia que se olhasse para a cultura popular, como maneira de buscar a simplicidade, de fugir da linguagem convencional:

As apropriações musicais dos gêneros populares libertam a música das brumas debussystas e criam uma “música francesa da França” com elementos vindos de fora: canções populares, fanfarras de datas festivas, ritmos sul-americanos, *fox-trot*, *ragtime*, *shimmy* e *jazz* aparecem lado a lado sem barreiras (HAINE, loc.cit., tradução nossa).

Até mesmo ao título Cocteau acrescentou *The Nothing-Happens Bar*. O enredo implicava em uma história que se passava em um bar dos Estados Unidos. E a desconexão entre a música e o espetáculo aparece também nesse aspecto: a cena, os personagens, a história mostravam elementos estadunidenses, enquanto a música era a colagem de melodias populares brasileiras.

Como vimos, a reação do público é narrada pelo próprio Milhaud⁸². Temos que considerar aí a presença dos que foram assistir a um espetáculo de teatro com música (era uma encenação sem falas), e não um concerto, pois Milhaud conta que foi essa a forma como o público em geral encarou a apresentação. Isso nos leva a pensar nesse público, que tanto gostou da apresentação, como representado pela figura do “ouvinte do entretenimento”, que faz uma audição desconcentrada, já que o foco principal encontrava-se na encenação. A concepção do espetáculo estava de acordo com os ideais estéticos preconizados por Cocteau em *Le Coq et l’Arlequin*, que pregava a valorização de uma nova música, verdadeiramente francesa e

⁸² Ver página 108.

popular, de caráter leve – em oposição à música dita “séria” – com inspirações circenses, no *music-hall* ou no *jazz*. Era esse o tipo de espetáculo pretendido por Cocteau.

Provavelmente o público parisiense não se deu conta de que ali se ouvia melodias populares brasileiras. Não há nenhuma menção em relação a esse aspecto. O que agradou, segundo relato do próprio compositor, foi o espetáculo em si, as diretrizes vanguardistas. A música era apenas mais um ponto no conjunto concebido por Cocteau. Ela contrastava com a cena, mas musicalmente era o que se esperava de uma “música do pós-guerra”, ou seja, estava de acordo com o estilo vanguardista francês da época. Milhaud utilizou melodias brasileiras para escrever música francesa. Cabe aqui a observação feita por Mário de Andrade sobre Milhaud e sua apropriação da música brasileira: “O senhor Dario Milhaud publicou a pouco tempo, em Paris, uma série de danças brasileiras, em cujos maior número é manifestada a naturalização francesa” (ANDRADE, 1923, p. 6).

A música de *Le Boeuf sur le Toit* aconteceu como “música de entretenimento”, enquanto parte de uma pantomima. Naquele momento, ela não estava em primeiro plano. Posteriormente, ela perdeu seu caráter de balé e tornou-se uma peça orquestral, por sinal, a obra de Milhaud mais executada, ocupando seu lugar enquanto música da sala de concerto.

Conforme Supicic, no século XX passamos a ter uma heterogeneidade de músicas e igualmente de públicos. Em se tratando dessa obra, temos que pensar nessa pluralidade de receptores. É o público que vai ajudar a definir o espaço ocupado por essa obra, no decorrer da história. “[...] é indiscutível que o destino das obras musicais é fixado, através do tempo, por toda a coletividade musical: público e músicos aí incluídos” (SUPICIC, 1971, p. 61, tradução nossa). *Le Boeuf sur le Toit* passou por um processo de “estetização”. Perdeu seu lugar entre o público como “música de entretenimento”, mas permaneceu no repertório orquestral “tradicional”. Foi aceita pelo público da atualidade, que não percebe mais aí os ideais vanguardistas de Jean Cocteau ou do *Groupe des Six*, mas sim uma música que já foi assimilada pelo ouvinte conservador da sala de concertos e que faz uma audição com interesse, muitas vezes, até histórico na música do começo do século XX. A permanência dessa peça no repertório deve-se a mudanças em termos de recepção, de público, da demanda existente em relação à audição dessa obra. Concepção que trouxe transformações ao modo como essa música é ouvida, assimilada, consumida,

transformações que dizem respeito também a aspectos sociais e não apenas estéticos. É o papel social ativo que, segundo Supicic, o público tem em relação à criação, à difusão, à execução e à interpretação musicais.

[...] o favor permanente do qual uma obra se beneficia tem uma relação que se estabelece progressivamente entre a música e um outro plano da sociedade em vias de evolução. A música conteria então, potencialmente, diferentes centros de atração que agiriam sucessivamente, seguindo a marcha do tempo, e todos afetados por um mesmo potencial, já que ela aparenta ser apreciada igualmente em épocas e em lugares diferentes. Na verdade, ela é *igualmente* muito apreciada, mas por motivos diversos (MACHABEY, 1946, p. 45-46, tradução nossa).

Após o estrondoso sucesso inicial, o balé foi rerepresentado em Londres, no mesmo ano. Outra repercussão decorrente deste sucesso foi a abertura de um bar, que funcionou de 1922 a 1928, cujo nome era *Le Boeuf sur le Toit*, em alusão ao espetáculo. Esse bar tornou-se um símbolo da época e ponto de encontro de artistas e intelectuais. Criou-se até uma expressão, em francês, decorrente das execuções de jazz que se fazia nesse bar:

Músicos de jazz que tocavam em outras *boîtes* parisienses tinham o hábito de encontrar-se no *Le Boeuf sur le Toit* após o trabalho para dar uma canja. Até hoje, canjas na França trazem o apelido *Boeuf*, e dar uma canja é *faire le Boeuf* ou *taper le Boeuf* (THOMPSON, 2002a).

Em 1922, o grupo de teatro de revista *Ba-Ta-Clan* fez uma adaptação do *Le Boeuf sur le Toit*, incluindo-a em uma revista intitulada *Ah ouil!*, que em 1922 foi levada em uma turnê pela América do Sul. A esse respeito, Cocteau mostra a sua atitude dúbia em relação à apropriação da obra em um contexto mais popular. Em correspondência endereçada a Milhaud, ele fala da preocupação com o fato de “O Boi no Telhado” tornar-se uma peça de teatro de revista: “[...] não vejo sem embaraço desclassificar uma obra que deveria ir sempre ganhando mais classe, ou melhor, ganhando classe” (COCTEAU; MILHAUD, 1999, p. 63, tradução TRAVASSOS; CORRÊA DO LAGO, 2005). Segundo Travassos e Corrêa do Lago, isso mostra uma atitude ambígua de Cocteau, que aceitava – segundo os preceitos da nova música apregoados em seu manifesto – inspirar-se no *music-hall*, no jazz, nas artes circenses ou populares, mas não queria ver sua obra “rebaixada”, porque acreditava que ela pertencia realmente ao teatro “sério”. Há, aí, manifestado, um preconceito de classe. “Enquanto o *Boeuf* se mantivesse no circuito da alta cultura, estaria assegurada sua interpretação como produto do gênio visionário dos artistas

capazes de enxergar qualidades na arte circense e nos longínquos *airs sud-américains*” (TRAVASSOS; CORRÊA DO LAGO, 2005, p. 128).

Segundo Bourdieu (1974), no campo da produção simbólica, uma obra marca-se pelo lugar que ocupa em relação às outras obras, a toda uma hierarquia aí implicada, conforme as respostas recebidas da crítica, do público e dos outros produtores culturais. O que importava para Cocteau era a sua própria legitimação e distinção cultural enquanto produtor dentro desse mercado, no qual ele tinha um lugar de destaque, o que lhe proporcionava capital simbólico suficiente para que pudesse realizar com sucesso espetáculos como o da estreia do *Le Boeuf sur le Toit*. Mas ele buscava não apenas a legitimação, como também a distinção cultural. Por essa razão, Cocteau não queria ver seu trabalho ou o de Milhaud, que ele ajudara a projetar como compositor da peça, associado a eventos artísticos considerados inferiores nesse campo da produção simbólica. Cocteau colocava-se como um artista que se autolegitimava no campo da produção da “grande arte”, da arte erudita, ditando o que deveria ser valorizado ou não. Em relação à arte popular, ele prega a apropriação desta, mas adaptada à cultura erudita.

Ele acabou aceitando essa adaptação para o teatro de revista (talvez pelas razões financeiras tentadoras que ele cita em carta a Milhaud), mas justificando-se de forma a colocar de maneira clara a distinção entre o seu trabalho e o teatro de revista:

Cada vez que entreguei um de meus brinquedos nas mãos do público, ouvi: ‘É *music-hall*. Este erro ingênuo deve-se ao fato de o público, incapaz de perceber certas nuances, encontrar em *Parade*, no *Boeuf*, em *Mariés*, uma atmosfera divertida que ele julga incompatível com o sério e que só ousa admitir num palco de *music-hall* [...] (COCTEAU; MILHAUD, 1999, p. 194, tradução TRAVASSOS; CORRÊA DO LAGO, 2005).

Conforme o que escrevem Travassos e Corrêa do Lago, Cocteau demonstra seu preconceito, colocando-se em uma posição de superioridade, de alguém que aceita e sabe reconhecer o valor da arte popular, mas que está acima dela e a enxerga à distância, já que não é a arte pertencente ao seu grupo social. Aceita colocar o espetáculo nos palcos do teatro de revista e justifica-se, dizendo que dessa forma vai atingir um público mais popular, mais aberto e sem os pré-julgamentos dos que frequentam a sala de concerto. Ele próprio cita os vários tipos de público e suas reações: “O público esnobe prejulga e não tem força de voltar atrás. O público artista prejulga e volta atrás algumas vezes. Somente o

público popular não prejudica e deixa-se levar sem cálculo” (COCTEAU; MILHAUD, 1999, p. 194, tradução TRAVASSOS; CORRÊA DO LAGO, 2005).

Travassos e Corrêa do Lago nos contam ainda como Milhaud e Cocteau tiveram problemas com a turnê da companhia de teatro de revista quando esta passou pelo Brasil. Um jornal da época fazia menção a dois brasileiros que haviam assistido uma apresentação da revista *Ah oui!* (que incluiu *Le Boeuf sur le Toit*) em Paris e que ficaram indignados com tamanha ofensa ao Brasil:

[...] a citação de peças brasileiras na partitura de Milhaud sequer é mencionada pelos compatriotas, ofendidos pelo que acreditavam ser uma representação da sociedade brasileira que ridicularizava sua elite e salientava seu contingente negro. Mas a música estava em jogo, pois a orquestra tocara ‘maxixes brasileiros’ [...]. Ao final, um dos atores desdobrava um cartaz onde estava escrito ‘El Brasil’” (TRAVASSOS; CORRÊA DO LAGO, op. cit., p. 129).

Conforme carta de Cocteau a Milhaud, a apresentação do *Ba-Ta-Clan* no Brasil foi um escândalo e ele chegou inclusive a pedir-lhe que entrasse em contato com a embaixada para resolver o problema, já que achava uma temeridade terem apresentado *Le Boeuf sur le Toit* no Brasil. “Apresentar no Brasil era a última coisa a fazer, parece-me, exceto depois de mil preparativos.”(COCTEAU; MILHAUD, op. cit., p. 71). Cocteau justificou-se tentando desvincular a obra do Brasil, explicando que a peça era ambientada nos Estados Unidos e não em nosso país (podemos ver no programa da estréia que o título colocado por Cocteau foi *Le Boeuf sur le Toit ou The Nothing-Happens Bar*, porque ele realmente havia idealizado o espetáculo como se passasse em um ambiente estadunidense). Mas musicalmente não era possível essa justificativa. “Milhaud, por sua vez, parecia perceber que seu uso da música brasileira veiculava uma dupla mensagem: ‘Se os brasileiros vissem *L’Homme et son désir*, iam ficar furiosos’.” (TRAVASSOS; CORRÊA DO LAGO, op. cit., p.130).

É sabido que o que Milhaud faz em *Le Boeuf sur le Toit* é uma colagem de melodias populares brasileiras que ele ouviu quando esteve no Brasil, muitas das quais ele adquiriu a partitura impressa, já que eram peças editadas e destinadas a um importante público consumidor local. Falamos de uma época em que o piano era um instrumento doméstico muito difundido e uma maneira muito comum de se fazer ou ouvir música era tocar essas peças populares em casa. Corrêa do Lago (2002) compara essa produção de partituras para piano que existia em São Paulo e no Rio de Janeiro àquela que acontecia em Nova Iorque, entre 1880 e 1950, aproximadamente, chamada de *Tin Pan Alley*, em que partituras de peças

populares, curtas, acessíveis e de forte apelo melódico eram produzidas para o mercado consumidor local.

Segundo Márcia Camargos (2001, p. 47), Milhaud “encantou-se pela vitalidade da música popular, que ele percebeu de forma impactante ao desembarcar no Rio de Janeiro em pleno carnaval⁸³”. Nas palavras de Milhaud:

Meu contato com o folclore brasileiro foi brutal [...]. Os ritmos dessa música popular intrigavam-me e fascinavam-me. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração preguiçosa, uma leve parada que era para mim muito difícil de compreender. Eu comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas que passam de uma mão à outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude finalmente exprimir e analisar esse ‘quase nada’ tão tipicamente brasileiro (MILHAUD, 1998, p. 66-67 tradução nossa).

A identificação das peças utilizadas por Milhaud já está quase completa (apenas quatro músicas permanecem sem identificação) e pode ser vista no artigo de Corrêa do Lago (2008). Identificação que se fez necessária porque Milhaud apropriou-se dessa música popular brasileira, urbana, editada, com autores conhecidos, como se ela fosse música folclórica, portanto, sem identificação de autoria. Ou seja, ele “folcloriza” essa música popular pelo anonimato com que a trata, já que não menciona nenhum dos autores. Vale ressaltar aqui, conforme nos informa Corrêa do Lago (op. cit.), que essa música a que Milhaud recorre, apesar de urbana, com autores conhecidos e vinda principalmente do carnaval, não era desvinculada dos elementos da linguagem musical folclórica rural, presentes no Rio de Janeiro.

Ele trata esse material de uma forma eurocentrista, vendo, no “exotismo” dessa música, algo diferente, que poderia enriquecer a sua própria linguagem musical – assim como a politonalidade – do qual ele pode se apropriar e fazer uso, menosprezando os autores. Não entendamos aqui essa postura de Milhaud como algo pejorativo. Enquanto francês, sua postura diante da música brasileira só poderia ser eurocentrista. Ele não tinha alternativa, já que essa posição naquele momento aparecia como natural e inevitável. O recurso a elementos folclóricos ou de outras culturas era bastante comum na música européia da época. Milhaud incorporou esse material à sua própria linguagem musical, assimilando a “diferença”.

⁸³ Segundo Corrêa do Lago (2009, p. 17), Milhaud chegou ao Rio de Janeiro alguns dias antes do carnaval de 1917. A data de chegada que Milhaud (1998, p. 63) fornece em sua autobiografia é 1 de fevereiro de 1917.

O que ele enxergou como diferente na música brasileira foi o que o atraiu. Ele narrou, em vários de seus textos, o choque proporcionado pelo contato com a música popular pelas ruas do Rio de Janeiro:

[...] cheguei ao Rio em pleno Carnaval [...]. Lembro-me de um Negro completamente tomado pela música que dançava sozinho freneticamente [...]. Nos salões de baile, o público era mais elegante [...]. O público dança e canta com entusiasmo durante seis semanas; entre essas canções, há sempre uma que é a preferida e que, de fato, torna-se a “Canção do Carnaval”. Foi assim que em 1917, triturada por pequenas orquestras na entrada dos cinemas da Avenida, interpretada por músicos militares, orfeões municipais, repetida por pianos mecânicos, gramofones, massacrada nos pianos, assobiada, bem ou mal cantada em todas as casas: “Pelo Telefone” (*sic*), a Canção do Carnaval de 1917, estourou por todos os cantos e nos perseguiu durante todo o inverno. (MILHAUD, 1998, p. 66-67, tradução nossa).

Em um artigo de 1920, Milhaud fala sobre a importância dessa música brasileira, inclusive valorizando Nazareth e Tupinambá, os dois autores mais citados em *Le Boeuf sur le Toit*, além de incitar os compositores de nosso país à valorização do elemento nacional:

Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês como Tupynambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra destes dois mestres, fazem deles a glória e a jóia da arte brasileira. Nazareth e Tupinambá precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa Centauro) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul (Milhaud, 1982, p. 99, tradução nossa).

Milhaud teve, portanto, uma atitude ambígua. Ao mesmo tempo em que se apropriou da música popular brasileira, em seu discurso valorizava nossos temas e estimulava os compositores locais a assumirem uma postura nacionalista. Isso provocou reações por parte da intelectualidade brasileira.

Do grupo dos Seis, todos não se tornaram igualmente conhecidos apesar de todos talentosos. Darius Milhaud foi quem mais se salientou. A moda da música negra o impôs. Nosso país com suas modinhas que servem de fundo melódico em várias obras desse compositor também contribuiu para o sucesso. Um crítico musical antigo chegou a escrever: ‘o que salva o sr. Milhaud é a linha melódica’. Justamente o que não é dele (MILLIET, 1923, p. 52).

E ainda:

Milhaud, embora os louvasse publicamente [Nazareth e Tupinambá], deles se aproveitou com a maior sem-cerimônia. *L’Homme et son désir* é um habilíssimo desenvolvimento do *O boi morreu* e o *Le Boeuf sur le toit* um *potpourri* dos nossos sambas e maxixes (MILLIET, 1924, p. 215).

Foi após sua volta à Paris que Milhaud alinhou-se com as diretrizes nacionalistas francesas. Nesse período ele escreveu *Le Boeuf sur le Toit* e *Saudades do Brasil*, além de publicar o famoso artigo da *Revue Musicale* em que ele reclamava a valorização da música nacional entre os compositores brasileiros, artigo cujo trecho citado na página anterior faz menção a Tupinambá e a Nazareth⁸⁴. Mário de Andrade também fez menção a tal artigo no seu discurso de paraninfo, de 1923:

Ainda há pouco um músico francês contava aos leitores da *Révue Musicale* que o que de mais interesse ouvira entre nós fora a música de Tupinambá e Nazareth; e que embora houvesse no país alguns compositores de talento, ainda não tinham estes descoberto a música brasileira nem seguido pela orientação a que os ilustraria, isto é, o emprego de ritmos e motivos nacionais. É preciso raciocinar sobre a afirmativa audaciosa. Existe nela uma luz de razão (ANDRADE, 1923, p. 7).

A atitude de Milhaud vai ecoar no Brasil em um momento em que o nacionalismo manifestava-se como uma forma de “defesa da pesquisa e a apropriação pelos compositores eruditos de elementos das chamadas culturas ‘primitivas’, [...]” (CONTIER, 2004, p. 13). O procedimento de Milhaud em *Le Boeuf sur le Toit*, vai repercutir no nacionalismo brasileiro, quando o que os compositores locais fizeram, pode ser comparado ao que Milhaud antecipou: a incorporação da música popular brasileira à uma linguagem musical européia. A combinação feita por ele é dessa música com a técnica politonal, o que se configurou em um processo de renovação da linguagem tonal.

A maneira como Milhaud vê a música popular brasileira vem ao encontro do que diz Supicic (1971, p. 56, tradução nossa): “toda música primitiva, mesmo a música popular em geral, é uma expressão da experiência coletiva”. Quando Milhaud narra seu contato com a música nas ruas, no carnaval, ele fala de uma experiência musical coletiva, com um público ativo, oposto ao público passivo da sala de concertos. Mas ele não participa dessa audição “ativa”. A postura dele é distanciada, já que ele não pertence a esse grupo social considerado o público

⁸⁴ O artigo “*Brésil*”, de Darius Milhaud foi publicado originalmente na *Revue Musicale* em 1920. Em 1924, o mesmo artigo apareceu na revista Ariel, com o título “A música brasileira”, o que, obviamente, deu ao texto de Milhaud maior repercussão no Brasil. Mário de Andrade conhecia o texto original, o que pode ser constatado em consulta aos seus arquivos, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em que se encontra esse número da *Revue Musicale*, entre os volumes que perteceram a sua biblioteca pessoal.

originalmente “ouvinte” dessa música. Da mesma forma, a elite brasileira colocava-se à distância dessa cultura dita popular.

Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, com o surgimento dos cinemas, dos *dancings*, cafés, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exhibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes... E os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época: Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein, que descobriram um Novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical (CONTIER, 2004, p. 7).

Em *Le Boeuf sur le Toit*, Milhaud concretiza um deslocamento dessa música brasileira, incorporando-a à técnica politonal e transformando-a em música para orquestra. Mas o que Milhaud faz não é uma mera cópia. A colagem que ele constrói, deslocando melodias populares brasileiras de seu contexto original e usando-as como “citações” no seu trabalho, permite que Milhaud crie algo novo, trazendo novas significações. Na época em que ele escreveu esse balé, “a colagem e seus cognatos – montagem, construção, *assemblage* – estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais.” (PERLOFF, 1993, p. 99). Combinar a música brasileira à harmonia politonal, portanto, foi uma forma de renovar a linguagem tonal, utilizando-se de uma atitude comum às linguagens artísticas da época: a simultaneidade.

Uma modificação ocorreu também em relação à recepção dessa obra. Com o tempo, a “comunidade musical” (músicos e ouvintes) incumbiu-se de transformá-la: uma música que originalmente serviu de acompanhamento para uma pantomima, passou pelo teatro de revista e, por último, tornou-se uma peça instrumental “pura”, uma obra “séria”, do repertório orquestral convencional, música para um público tradicional, “ouvinte passivo” da música erudita feita para a sala de concertos. O significado dessa música transformou-se, assim como mudou o público que ela atinge, a maneira como ela é recebida e o espaço que ela ocupa dentro da sociedade.

Talvez a maneira como *Le Boeuf sur le Toit* é ouvida atualmente corresponda melhor ao que Milhaud esperava dessa obra em relação à recepção do público. Ele concebeu a peça como música de cinema, o que pode nos fazer pensar que ele não imaginou ouvir *Le Boeuf sur le Toit* em um concerto tradicional. Em contrapartida,

provavelmente ele também não esperava que sua composição assumisse um caráter cômico diante do público.

Desde o início da sua carreira, ele se colocava como um compositor sério, que almejava posicionar-se no cenário musical francês, o que ele conseguiu nos anos 30. Não escrevia peças de caráter irônico e em tom debochado, como Satie. Mas a associação com o *Groupe des Six*, se trouxe maior projeção no início do entreguerras, também serviu para que Milhaud fosse rotulado segundo a estética do music-hall e circense, na linha de Satie e Cocteau. Por tal associação, e pela estreia da obra como parte de um espetáculo concebido por Cocteau, o público e a crítica viram Milhaud como o compositor de *Le Boeuf sur le Toit*, uma peça debochada, cômica, nada séria. O que Milhaud pretendia, segundo o que escreveu em sua autobiografia, era apenas “fazer um divertimento leve e sem pretensões, relembando os ritmos brasileiros [que tanto o agradaram]; jamais fazer rir...” (MILHAUD, 1998, p. 89, tradução nossa). Ele dizia ter aversão ao cômico e preferia ser lembrado pelas tragédias, como *Les Choéphores*. Mas esse tipo de obra de caráter experimental e sonoridade dissonante não interessava aos chamados “neoclássicos” da década de 1920. O sucesso ficou reservado a *Le Boeuf sur le Toit*.

Se Milhaud era um “patriota, mas universalista” (FULCHER, 2005, p. 184, tradução nossa), pode-se entender a sua atitude em relação à apropriação da música brasileira assim como ele agiu com o jazz ou com as músicas de Portugal, da Itália, do México, da Provença, ou ainda com a música judaica. O que importava para ele era o conceito de “latinidade” que ele opunha ao que era considerado pertencente à cultura germânica.

[...] todas as características da minha música são francesas e mediterrâneas, ou mais exatamente latinas. A América do Sul, onde eu morei por dois anos, no Brasil, também teve uma forte influência na minha obra, mas é uma influência latina porque minha alma do sul da França sente-se confortável em qualquer ambiente latino (MILHAUD⁸⁵ apud KELLY, 2003, p. 34, tradução nossa).

Milhaud viveu entre a tradição e a inovação. Apropriar-se da música popular, assimilar a alteridade, foi uma forma de inovar, de enriquecer a tradição herdada com elementos que renovavam a sua linguagem musical. Mesmo depois de seu retorno à França, a abertura a outras músicas continuou sendo um traço

⁸⁵ Trecho da conferência “*The problems of Jewish music*”, não publicada e sem data.

característico de Milhaud. A partir da sua concepção de compositor francês, preocupado com a tradição, olhar a “outra música” em relação à cultura germânica significava apenas reconhecê-la e admirá-la, mas sem apropriar-se dela. As apropriações aconteceram apenas em relação ao que ele considerava pertencente à cultura latina, focado na melodia, passível de ser utilizado da linguagem tonal ampliada pelo recurso da politonalidade. Apesar de toda a citação de melodias brasileiras, *Le Boeuf sur le Toit* é música francesa.

5 DARIUS MILHAUD E VILLA-LOBOS

Milhaud voltou à França com uma ampla bagagem musical adquirida pela ampliação das suas experiências musicais nos quase dois anos de permanência no Brasil. O contato com os músicos brasileiros deixou marcas importantes nas suas peças e nos seus textos.

A aceitação a Milhaud, a sua atuação como compositor e intérprete no Brasil afrancesado da década de 1910 parece ter sido bastante fácil. Nota-se pela amplitude da sua participação na vida musical brasileira, especialmente no Rio de Janeiro, pela intensa atividade musical – a mais ativa em toda sua carreira – que manteve entre 1917 e 1918.

Uma questão que se impõe quando se aborda a presença de Milhaud no Brasil é a sua influência no cenário musical brasileiro.

Corrêa do Lago (2010, p. 243-245) discorre sobre a atuação de Milhaud no que diz respeito a uma possível colaboração quanto à atualização dos músicos brasileiros com relação à música francesa. Como o próprio Milhaud escreveu, ele absorveu melhor Debussy, conheceu peças de Satie, tomou conhecimento do que tinha sido *Parade*, tudo isso durante sua estada no Brasil. No entanto, sua influência direta sobre músicos brasileiros teve-se a Luciano Galet, que foi seu aluno, e a Oswald e Nininha Guerra, com quem Milhaud manteve estreito contato.

O outro aspecto que Corrêa do Lago (op. cit., p. 236-243) trata como uma possível interferência de Milhaud no cenário musical brasileiro é a questão do incentivo ao nacionalismo. Se a absorção da música popular brasileira se concretizou de maneira explícita nas suas peças somente após seu retorno à Paris, também o texto em que Milhaud criticou os compositores locais por não valorizarem a música nacional foi escrito quando ele já se encontrava na França. No mencionado artigo “Brésil”, de 1920, foi explícito o estímulo aos compositores brasileiros para que assumissem uma atitude de enaltecimento da música nacional, espelhando-se em autores como Nazareh e Tupinambá⁸⁶.

Segundo Corrêa do Lago, se Darius Milhaud utilizou alguns motivos melódicos ou rítmicos de origem brasileira nas peças que compôs quando residiu no Rio de

⁸⁶ Para a citação do trecho a que me refiro, ver página 116.

Janeiro, foi só depois de regressar a Paris que a assimilação da música brasileira se concretizou plenamente.

[...] quando organiza em abril de 1919 o concerto no *Vieux-Colombier* incluindo – na sequência de obras de Velasquez, Oswald, Nininha e dele próprio – uma seleção de “tangos, maxixes e cateretês”; esse concerto é seguido, no mesmo ano pela composição de *Le Boeuf sur le Toit*, no segundo semestre de 1920 pela composição das *Saudades do Brazil* e a publicação do artigo “*Brésil*” na *Revue Musicale* (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 242)

Em 1919, Milhaud voltou à França, aproximou-se de Cocteau, Satie e integrou o *Groupe des Six*. Logo em seguida, começou a escrever os textos sobre música: “é a época em que a ligação entre seus textos e sua carreira de compositor se mostra mais forte” (DRAKE, 1982, p. 9, tradução nossa).

Milhaud começou então atuar como um artista-intelectual, assumindo a estética vanguardista e as ideias nacionalistas vigentes. Se somente a partir de então Milhaud mostrou explicitamente sua posição por meio de seus textos, não é possível afirmar que ele tenha atuado como alguém que antecipa o nacionalismo musical brasileiro, estimulando os compositores locais a observarem a “verdadeira” música nacional enquanto estava no Brasil. O estímulo aos compositores brasileiros no sentido de assumirem uma postura nacionalista só apareceu em 1920, em Paris, quando “Milhaud havia se tornado o mais destacado representante do *Groupe des Six*, cujo programa eminentemente nacionalista (em prol de uma música francesa) ele parecia estar transpondo para o caso brasileiro [...]” (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 243).

Tratando-se dessa ligação de Milhaud com o Brasil e com a música brasileira, consequência da sua presença ativa no cenário musical carioca durante o período de fevereiro de 1917 a novembro de 1918, surge quase que naturalmente a idéia de que Milhaud e Villa-Lobos tiveram algum contato naquele momento. Também posteriormente, durante as viagens de Villa-Lobos à Paris, onde Milhaud era então um compositor de importante atuação. Sabe-se, por exemplo, que os dois compositores estiveram presentes em concerto um concerto de 1918 regido por Alberto Nepomuceno no Rio de Janeiro, no qual houve a estreia da *Primeira Sinfonia de Câmara*, de Milhaud e do *Primeiro Concerto para Violoncelo e Orquestra*, de Villa-Lobos, conforme informação fornecida por Corrêa do Lago (2009, p. 13). No mínimo, ambos tiveram a ocasião de ouvir essas obras em suas primeiras audições.

Na verdade, a conexão entre esses dois compositores aparece com bastante frequência em textos que abordam a música brasileira durante as décadas de 1910 e 1920⁸⁷. Os trabalhos sobre Villa-Lobos também muitas vezes mencionam Milhaud⁸⁸. Na literatura sobre Milhaud aqui pesquisada, o único autor brasileiro que se estende sobre essa questão é Manoel Corrêa do Lago, tanto no seu livro “O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil” (2010), quanto no seu trabalho de pós-doutoramento, “Darius Milhaud e o Brasil” (2009).

São bem evidentes as afinidades existentes entre as minhas pesquisas e as desse autor, o que me fez entrar em contato pessoal com ele e possibilitou algumas discussões bastante proveitosas sobre os nossos objetos de estudo.

Se pesquisar a obra de Milhaud conduz a Villa-Lobos quase que obrigatoriamente, por coincidência foram justamente os estudos sobre esse compositor brasileiro que me possibilitaram conhecer pessoalmente o professor Manoel Corrêa do Lago⁸⁹. Algo que me chamou a atenção em particular nas conversas com o professor Manoel Corrêa do Lago e nas leituras de seus textos foi o fato de ambos partirmos de pesquisas sobre Milhaud e acabarmos, quase que “naturalmente”, interessando-nos por Villa-Lobos. As razões me parecem bastante óbvias. Se Milhaud vem ao Rio de Janeiro na década de 1910, um possível encontro com Villa-Lobos provoca curiosidades e suposições, visto que ambos eram compositores que se projetariam em suas carreiras na década seguinte. E Villa-Lobos reveste-se sempre de grande importância para qualquer pesquisador brasileiro que se interesse pelos autores do começo do século XX porque ele permanece até hoje como sendo a figura de maior destaque e projeção, nacional e internacionalmente, quando se fala da música erudita brasileira.

Além disso, em um trabalho focado no Nacionalismo, Villa-Lobos é o grande compositor do cenário musical erudito que surge, em primeiro plano, na produção

⁸⁷ Como exemplo, podemos citar: Sevcenko (1992), Travassos (2000), Martins (1995) ou Machado (2007).

⁸⁸ Aqui podemos mencionar Salles (2009), Guérios (2003b) e Tarasti (1995).

⁸⁹ Em novembro de 2009, participei do “I Simpósio Internacional Villa-Lobos”, realizado em São Paulo, apresentando uma comunicação sobre o compositor e a sua atividade orfeônica. Esse simpósio marcou os cinquenta anos do seu falecimento. Durante o evento, o professor Manoel Corrêa do Lago também esteve presente, proferindo uma palestra sobre a sua pesquisa na preparação da reedição do “Guia Prático”, obra fundamental na produção pedagógico-musical villalobiana.

identificada como nacional. E ele continua sendo um símbolo da identidade nacional na produção artística brasileira até os dias atuais.⁹⁰.

Se nas leituras sobre Milhaud e o Brasil, Villa-Lobos sempre aparece de alguma maneira, surge também uma inevitável questão: qual a ligação que se pode estabelecer entre esses dois compositores que dividiram durante algum tempo o mesmo cenário artístico-musical, tanto no Rio de Janeiro como em Paris?

Responder a essa questão faz parte dos objetivos buscados quando se estuda a conexão entre Milhaud e o Brasil.

5.1 O contato entre Milhaud e Villa-Lobos

Que Milhaud e Villa-Lobos se conheceram no Rio de Janeiro no período 1917-1918 é um fato sabido e que pode ser comprovado pelos próprios textos deixados por cada um deles.

No relato autobiográfico em *Música Viva*, Villa-Lobos data de 1918 o seu contato com Darius Milhaud, ressaltando o papel deste no seu contato com a música de Debussy; enquanto Milhaud (1943), na apostila de Mills College, relata: “Eu também encontrei um jovem violoncelista que tocava num cinema para ganhar a sua vida; eu fui à sua casa e ele lá me mostrou as suas primeiras composições: este homem era Heitor Villa-Lobos. Eu o reencontrei mais tarde em Paris” (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 220).

Segundo Corrêa do Lago, a escassez de menções a Villa-Lobos nos textos e nas entrevistas deixados por Milhaud refletem a pouca importância que ele deu ao Villa-Lobos que conheceu no Rio de Janeiro, um compositor que escrevia sob uma

⁹⁰ Prova disto foi a aprovação, em abril de 2010, pela Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania CCJ) do projeto de lei 4758/09, que propôs incluir Villa-Lobos no “Livro dos Heróis da Pátria”. O autor do projeto, o deputado Dr. Talmir, justifica-se dizendo ser Villa-Lobos alguém que projetou o Brasil no cenário artístico internacional e que trouxe à tona a cultura “genuinamente nacional”, como “o folclore e o indigenismo musical brasileiro” (MIRANDA, 2010). A reportagem, publicada pela Agência Câmara de Notícias, segue com uma brevíssima biografia de Villa-Lobos, mencionando, dentre outras coisas, como “na década de 40 foi a vez da América do Norte se render ao trabalho de compositor” (MIRANDA, 2010). Traz também uma explicação sobre o que é o “Livro dos Heróis da Pátria”:

O Livro dos Heróis da Pátria é um memorial em páginas de aço com o nome de brasileiros que, em vida, “contribuíram para a grandeza, o orgulho e a glória” do Brasil. Ele está localizado no Panteão da Pátria, monumento em homenagem a liberdade e a democracia, localizado na Praça dos Três Poderes em Brasília. Tiradentes, Zumbi dos Palmares, Plácido de Castro e Santos-Dumont são alguns dos nomes inscritos no Livro dos Heróis. (Ibid.)

nítida influência da música francesa, ao estilo de Debussy, e ainda sem a projeção que lhe caberia posteriormente.

O trecho de Milhaud das apostilas do *Mills College*⁹¹, mencionado na citação imediatamente anterior de Corrêa do Lago, datada de 1943, demonstra que Milhaud só deu atenção a Villa-Lobos posteriormente a sua projeção no cenário musical parisiense. Na verdade, Corrêa do Lago entende que Milhaud passou a demonstrar maior interesse por Villa-Lobos nos seus textos apenas após o impacto causado nos EUA pela apresentação da *Ária da Bachianas Brasileiras n. 5*⁹².

Alguns autores falam de uma suposta influência de um compositor sobre o outro. Mas essas inferências só podem acontecer como meras suposições porque não existe nenhuma comprovação documental que indique um contato mais efetivo entre os dois.

Paulo de Tarso Salles (2009) menciona a possibilidade de Villa-Lobos ter usado o recurso da politonalidade, em determinadas peças compostas antes da sua ida à Paris, como resultado de uma suposta conversa que ele **poderia ter mantido** com Milhaud no Rio de Janeiro.

Podemos citar o trecho em que Salles menciona a superposição de acordes explorando a politonalidade como um recurso que aparece em Villa-Lobos a partir de 1917, o que o faz supor que essa técnica “**pode ter sido sugerida** a Villa-Lobos em alguma conversa com Milhaud” (Ibidem, p. 39, grifo nosso). Ou mais adiante, ainda falando sobre a politonalidade: “[...] se esse elemento pode ser imputado a alguma influência recebida por Villa-Lobos, **talvez** ela tenha vindo de algum comentário feito por Milhaud em sua passagem pelo Brasil” (Ibidem, p. 170, grifo nosso).

A politonalidade, técnica característica da escrita de Milhaud durante o entreguerras, não foi trazida ao Brasil por ele. Quando Milhaud veio ao Rio de Janeiro, Alberto Nepomuceno, por exemplo, já havia escrito suas *Variations*, op. 29⁹³, para piano, peça na qual a técnica politonal foi utilizada⁹⁴.

⁹¹ No período da Segunda Guerra Mundial, Milhaud exilou-se nos EUA. Trabalhou por um longo período como professor no *Mills College*, na Califórnia. Existem apostilas escritas por Milhaud, e nunca publicadas, no acervo desta instituição.

⁹² Em 1939, a *Bachianas Brasileiras n. 5* foi apresentada em Nova York (NEGWER, 2009, p. 241).

⁹³ Nepomuceno escreveu tais *Variations* entre 1902 e 1912. Sobre a obra pianística de Nepomuceno, ver o artigo de Mônica Vermes (1983).

⁹⁴ Ver Noronha, 1998a, p. 57.

Outro exemplo de tentativa de estabelecimento de conexões entre Milhaud e Villa-Lobos pode ser visto na comparação, feita por Tarasti (1995, p. 324-334), do *Noneto*, de Villa-Lobos, com *L'Homme et son Désir*. Apesar de afirmar que ambas são obras “irmãs”, pelas similaridades que encontra entre as duas, o autor lista mais diferenças do que semelhanças, com o objetivo de destacar a originalidade do estilo composicional de Villa-Lobos. Tarasti menciona Milhaud como tendo sido um dos primeiros europeus, juntamente com Rubinstein, a “descobrir” Villa-Lobos. Os elementos citados pelo autor como pontos de contato entre as duas peças são, na verdade, bastante genéricos e comuns ao estilo da época: a exploração timbrística do coro, o destaque à percussão, o uso de melodias e ritmos de caráter nacional. Tais elementos não nos permitem afirmar como evidente a influência de um sobre o outro, nem entender as semelhanças entre as peças como fruto do contato entre os dois compositores.

Considerando-se tais aspectos, as possíveis influências de Milhaud sobre Villa-Lobos, portanto, não passam de suposições: possíveis, mas não comprovadas por algum contato maior entre os dois.

Milhaud chegou a conhecer Villa-Lobos no Brasil, o que fez até com que alguns estudiosos atribuíssem a “modernidade” das obras do brasileiro ao contato com o francês; mas em sua biografia, *Notes sans musique*⁹⁵, há referências apenas superficiais à figura de Villa-Lobos, que parece não ter sido próximo dele (GUÉRIOS, 2003b, p. 156).

5.2 Villa-Lobos influenciou Milhaud?

Da mesma forma, essa falta de dados que indique uma maior proximidade entre os dois compositores também serve para que se questione quando se discorre sobre uma possível influência de Villa-Lobos sobre Milhaud. Aqui, pode-se tomar como exemplo um trecho do livro *The composer as intellectual*:

Pela sua amizade com Heitor Villa-Lobos no Brasil, Milhaud familiarizou-se com a música brasileira de carnaval, e também foi influenciado por *Amazonas* de Villa-Lobos, que de maneira similar [ao balé *L'Homme et son désir*] evoca “o primitivo” pelo uso de instrumentos de percussão (FULCHER, 2005, p. 179, tradução nossa).

⁹⁵ A autobiografia de Milhaud foi publicada pela primeira vez em 1949 com o título *Notes sans musique*. Esse texto foi revisto, ampliado e reeditado com o título *Ma vie heureuse*, em 1973.

Essa afirmação sobre a influência do balé *Amazonas* sobre a peça de Milhaud, escrita durante sua estada no Rio de Janeiro, é questionável. Como visto no trecho citado, do livro de Paulo Renato Guérios (2003b), ou nos trabalhos de Corrêa do Lago, o que existe são apenas indicações de um contato bastante superficial entre os dois compositores e até uma falta de interesse da parte de Darius Milhaud pelas peças do Villa-Lobos que ele conheceu no Brasil. No caso específico de *Amazonas* ter influenciado Milhaud na composição de *L'homme et son désir*, a fragilidade dessa afirmação se evidencia quando se considera inclusive a possibilidade da data fornecida por Villa-Lobos como ano de composição desta obra – 1917, época em que Milhaud encontrava-se no Rio de Janeiro –, poder não corresponder à realidade. Paulo de Tarso Salles, que analisa e explora com particular atenção o balé *Amazonas*, em seu livro *Villa-Lobos: processos composicionais*, discorre a respeito do longo intervalo existente entre a data de composição da obra, 1917, e a data de sua estréia, em Paris, em 1929. A hipótese levantada por Salles, por meio das análises dos recursos composicionais aí utilizados, é que, como o estilo aí encontrado remete à escrita stravinskiana de 1912-1913⁹⁶, pode-se supor que existe erro na informação da data de sua composição e que essa obra tenha sido escrita, ou ao menos reescrita, após a ida de Villa-Lobos à Paris.

Tanto *Uirapuru* quanto *Amazonas* apresentam características de transição entre o Villa-Lobos formado pelo academismo franco-wagneriano dominante

⁹⁶ O primeiro contato de Villa-Lobos com as obras de 1912-1923 de Stravinsky é um assunto abordado por diversos autores e permite amplas discussões. Sobre “A Sagração da Primavera”, Corrêa do Lago cita Béhague para dizer que efetivamente Villa-Lobos só a conheceu em 1923. Villa-Lobos teria comentado sobre a impressão que lhe causou ouvir pela primeira vez essa peça: “segundo relato de Manuel Bandeira [...], o compositor lhe havia declarado ter sido ‘a maior emoção musical de minha vida’” (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 83).

Corrêa do Lago menciona que tanto Claudel quanto Rubinstein referem-se em seus textos ao fato de terem presenciado a execução ao piano, em versão a quatro mãos, na casa dos Veloso-Guerra, d’“A Sagração da Primavera”. Mas não existe nenhuma menção a respeito da presença de Villa-Lobos durante essa execução, que se deu em 1918. A apresentação pública desta obra no Brasil ocorreu apenas após a Segunda Guerra Mundial (Ibidem, p. 24). É fato que, se Milhaud teve um intenso convívio com os Veloso-Guerra durante sua permanência no Rio de Janeiro, Villa-Lobos, apesar de conhecê-los, não mantinha um contato tão íntimo ou regular com esses músicos.

O fato de que, em 1918-20, o ‘Círculo Veloso-Guerra’ estivesse informado da música de Stravinski e extremamente a par da música de Debussy, Ravel, Satie – e particularmente das grandes ousadias de linguagem que Milhaud estava adotando em suas obras compostas no Rio – não implica necessariamente uma absorção equivalente dessas informações por parte de Villa-Lobos, o qual, aliás, não parece ter sido parte do *inner circle* Veloso-Guerra/ Milhaud (Ibidem, p. 85).

no Brasil no início do século XX e o **modernismo stravinskiano/varèsiano que o compositor brasileiro efetivamente conheceu em Paris** (SALLES, 2009, p. 25, o grifo é nosso).

Salles questiona ainda o motivo que levaria Villa-Lobos a apresentar essa peça apenas em 1929 se ela já estivesse pronta desde 1917, visto que, até pelo próprio nome, a obra denota uma temática que interessaria ao público francês da década de 1920 pelo caráter “exótico” aí embutido. Se Villa-Lobos vai à Paris pela primeira vez em 1923, não teria nenhuma razão para deixá-la guardada por tanto tempo.

Ainda que se considere a data de 1917 para a composição dessa peça, outro aspecto que se pode considerar quanto à falta de embasamento existente para que se afirme a influência de *Amazonas*⁹⁷ sobre a obra de Milhaud é o fato desse balé não apresentar nenhuma referência direta à música popular ou folclórica brasileira, nem no aspecto rítmico, nem no melódico. Não era o estilo que então chamaria a atenção de Milhaud. O ritmo sincopado e o “exotismo” melódico da música popular era o que atraía o interesse de Milhaud naquele momento. Por isso ele valorizava autores como Nazareth e Tupinambá e demonstrava desinteresse pelo Villa-Lobos do período 1917-1918. Sobre a visão de um estrangeiro em relação de à música brasileira, tratada como uma fonte de exotismos, Mário de Andrade discorre em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* – livro considerado a referência máxima quanto às diretrizes estabelecidas para a escola nacionalista brasileira –, em uma clara alusão ao artigo “*Brésil*”, publicado por Milhaud em 1920⁹⁸:

Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado. Se escutam um batuque brabo muito que bem, estão gozando, porém se é modinha sem síncopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, isso é música italiana! Falam de cara enjoada. E os que são sabidos se metem criticando e aconselhando, o que é perigo vasto (ANDRADE, 1962, p. 15).

Ou em outro trecho da mesma obra: “um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é *bem* nosso e consegue o aplauso estrangeiro” (Ibidem, p. 14).

⁹⁷ Para uma análise dessa peça e dos elementos rítmicos e melódicos aí explorados, ver Salles, op. cit.

⁹⁸ Sobre o artigo de Milhaud, ver páginas 116-117.

5.3 O “*retour à Bach*”

As semelhanças e as diferenças entre Milhaud e Villa-Lobos no que diz respeito ao estilo e à técnica composicional são bastante exploradas no livro *Heitor Villa-Lobos*, de Eero Tarasti (1995), em que o autor recorre à análise de várias peças. Tarasti dedica inclusive um capítulo à comparação entre *L’homme et son désir*, de Milhaud, e o *Noneto*, de Villa-Lobos, levantando as semelhanças e as diferenças entre elas.

As conexões estéticas também são mencionadas por Tarasti. Ambos são compositores ligados ao Neoclassicismo e que lançam mão da idéia do “*retour à Bach*”. É claro que esse Bach resgatado tanto por Milhaud como por Villa-Lobos não é visto como um compositor germânico, mas como o portador de um estilo “universal”, um autor visto como referência máxima para qualquer compositor, para qualquer música por eles considerada de “qualidade”. Cada um deles “inventou”, “selecionou” o Bach que lhe interessava, conectando-se a uma “tradição musical” e assim se justificando e inserindo-se na história da música, ligando-se ao passado musical.

Milhaud colocou Bach como a referência para a origem da politonalidade, técnica cuja exploração marcou o seu estilo composicional desde a década de 1910. Para tal, referiu-se a um dueto de Bach interpretando-o como uma superposição das tonalidades de lá menor e ré menor⁹⁹. Deu assim uma explicação possível para a técnica politonal, sua marca registrada, ligando-a à tradição da música tonal na figura de J. S. Bach. Ela já estaria presente na música tonal de forma latente desde o século XVIII.

Eu havia observado, e isso foi um sinal para mim, que em um pequeno dueto de Bach escrito em cânone à quinta, tinha-se realmente a impressão de duas tonalidades seguindo-se, superpondo-se, opondo-se, mas a textura harmônica permanecia perceptivelmente tonal (MILHAUD, 1998, p. 59, tradução nossa).

Já Villa-Lobos, além de compor a série das *Bachianas Brasileiras*, explorou peças de Bach também no seu trabalho orfeônico. Ele mitificou a figura de Bach colocando-o como alguém que está na origem de toda música que tem alguma

⁹⁹ O trecho do dueto a que Milhaud se refere, com as tonalidades identificadas conforme a sua concepção, pode ser encontrado no artigo “*Polytonalité et atonalité*”, publicado por Milhaud em 1923 na *Revue Musicale*, e reproduzido em *Notes sur la Musique* (MILHAUD, 1982, p. 174).

relevância, segundo os seus critérios. A música de Bach seria de tal forma “universal” que faria parte de uma espécie de “inconsciente coletivo musical”. Villa-Lobos afirmou ter encontrado traços do contraponto bachiano até mesmo na música folclórica brasileira (TARASTI, 1995, p. 170). Refere-se a Bach também para justificar o fato de recorrer a melodias folclóricas quando explica que esse recurso é similar ao que Bach fez quando aproveitou o material melódico dos corais protestantes em suas peças. Para Villa-Lobos, tanto o folclore nacional quanto o coral protestante remetiam a uma cultura entendida como popular, autêntica, nacional.

Na década de 1920, Milhaud começa a escrever seus textos críticos. Foi também aí que ele se projetou como compositor relevante no cenário artístico parisiense, atuando dentro do círculo que incluía Satie, Cocteau e os outros compositores do *Groupe des Six*. Segundo Drake (1982), foi nessa época que seus escritos e suas composições começaram a se tornar conectados esteticamente. Ele então se firmou como um artista-intelectual dentro do contexto nacionalista do entreguerras.

5.4 Villa-Lobos em Paris: tornando-se um compositor nacional

É nesse período que Villa-Lobos vai à Paris e passa a ter contato com a vanguarda artística parisiense. Guérios (2003a) narra o contato inicial de Villa-Lobos com esse círculo. Destaca em especial o atrito que ele teve com Jean Cocteau, logo após a sua chegada, como sendo um episódio que mostra o que significou, na carreira de Villa-Lobos, essa ida à Paris. Esse embate teve um peso simbólico porque aconteceu entre um artista estrangeiro, de um país periférico, tentando achar seu lugar no grande centro de produção artística e cultural da década de 1920 e o outro, artista já estabelecido como figura de prestígio e destaque na vanguarda parisiense. “Mais que uma questão puramente estética, estava sendo colocada em jogo toda uma série de conteúdos culturais, legitimidades, representações e hierarquias” (Ibidem, p. 82). A cena mencionada, conforme narrada por Guérios, se passou no estúdio de Tarsila do Amaral. Na ocasião, estavam também presentes Sérgio Milliet, Souza Lima, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars e Satie. Após ouvir Villa-Lobos executar uma peça ao piano, Cocteau criticou-o pelo seu estilo debussysta, que era justamente o que fazia com que ele fosse considerado moderno

enquanto estava no Brasil, e o que o ajudou a se projetar no cenário nacional, a ponto de ser convidado a participar da Semana de Arte Moderna, em 1922. No Brasil, ele era o compositor que “ousava compor de acordo com as revolucionárias idéias de Debussy” (GUÉRIOS, 2003a, p. 90).

Mas por que a crítica de Cocteau a Villa-Lobos? Porque Debussy era, naquele momento, uma das figuras execradas por Cocteau e compor no estilo que remetesse a ele era o que deveria ser evitado. O poeta já havia publicado *Le Coq et l'Arlequin*, obra de 1918, na qual ele divulgava suas diretrizes estéticas a favor da tradição nacional e da música “verdadeiramente francesa”, contra as “vaguezas” do estilo de Debussy. Execrava a música germânica e proclamava a valorização do *music hall*, da música popular, do estilo circense, da clareza e da simplicidade.

Cocteau¹⁰⁰ exaltava o estilo de Satie e dava diretrizes estéticas ao *Groupe des Six*, cujos compositores ocupavam um lugar de destaque na cena vanguardista da década de 1920. Portanto, para ele, música ao estilo debussysta significava música ultrapassada, à qual era necessário se opor para se afirmar enquanto moderno.

Diante desse quadro, pode-se entender a conexão de Villa-Lobos, a partir de 1923, com a estética musical da vanguarda francesa, à qual pertencia Darius Milhaud. Delineou-se na década de 1920 uma aproximação estética entre Villa-Lobos e Milhaud pelo fato de ambos compartilharem do mesmo círculo vanguardista e serem influenciados pelos mesmos ideais apregoados por Cocteau, com consequências bastante evidentes e conhecidas na mudança de estilo pela qual o brasileiro passou. O que influencia Villa-Lobos deixa de ser Debussy e passa a ser Stravinsky. Segundo Guérios (Ibidem), foi a partir desse episódio que Villa-Lobos mudou sua postura enquanto compositor e passou a buscar um estilo em que a música de caráter nacional se evidenciasse. Ou seja, é em Paris que o Villa-Lobos símbolo da música brasileira de caráter nacional se constrói. “Assim, Villa-Lobos começou a retratar em suas composições toda uma série de representações a respeito de sua nação” (Ibidem, p. 98). Basta que se lembre de que é da década de 1920 a série dos *Choros*, peças que são tidas como as que estabeleceram a verve nacionalista que se tornou então característica da produção villalobiana.

Guérios (op. cit., p, 98) menciona ainda que, em 1924, por ocasião da sua volta de Paris ao Rio de Janeiro, Villa-Lobos começou a se interessar e a pesquisar a

¹⁰⁰ A atuação de Cocteau junto ao *Groupe* foi abordada mais amplamente no terceiro capítulo.

música indígena, chegando até a consultar o acervo do Museu Nacional para ouvir gravações lá existentes.

A “brasilidade” era vista como um exotismo na França, o que interessava àquela vanguarda. Daí o sucesso dos artistas brasileiros em Paris que passaram a valorizar o uso de elementos caracteristicamente nacionais em suas obras.

A transformação pela qual Villa-Lobos passou foi um reflexo do seu respeito e aceitação ao que lhe foi mostrado pelas novas diretrizes estéticas da vanguarda francesa. “Villa-Lobos acatou a definição de Brasil e o papel de compositor brasileiro que lhe foi atribuído na Europa” (GUÉRIOS, 2003a, p. 100). Ou seja, a música de caráter nacional de Villa-Lobos é uma resposta ao que os franceses esperavam que viesse de um compositor brasileiro.

O fato de Villa-Lobos ter começado a compor músicas brasileiras a partir de 1923 deveu-se não à descoberta de que ele teria uma essência brasileira, mas sim a um processo de transformação que foi colocado em marcha por uma série de mecanismos sociais de atribuição de valor (Ibidem, p. 99).

A mudança que a influência da vanguarda francesa provocou em Villa-Lobos fez com que ele se rendesse ao pensamento estético desse grupo, ao qual Milhaud também pertencia, e buscasse se afirmar, a partir de então, como um compositor de características verdadeiramente nacionais. Era um nacionalismo resultante das novas diretrizes estéticas francesas. Continuou existindo a mesma atitude que já existia no período anterior, de assimilação da cultura francesa, tida como modelar. Antes, Villa-Lobos era valorizado como um compositor que escrevia ao estilo de Debussy. A partir de 1923 ele assumiu a atitude nacionalista pregada por aquele círculo vanguardístico. O papel hegemônico da cultura francesa se mostrou simbolicamente na discussão entre Cocteau e Villa-Lobos. Para Cocteau, nada mudou. Para Villa-Lobos, novas diretrizes surgiram.

5.5 O Nacionalismo como elemento de conexão entre Milhaud e Villa-Lobos

A “dominação simbólica” se evidenciou, no campo da produção cultural, com a vanguarda francesa atuando na escolha do que deve ser valorizado pelos artistas brasileiros, o que nesse caso incluía a música de caráter nacional. O que se deu com Villa-Lobos foi um olhar para a cultura local, para a música folclórica, para os elementos considerados genuinamente brasileiros, como resultado da assimilação

da estética francesa moderna, representada naquele momento pela figura de Jean Cocteau.

Milhaud, após sua vinda ao Brasil, já tinha expressado essa concepção de valorização do caráter nacional quando criticou os compositores brasileiros por não aproveitarem a riqueza da música local. Quando mencionou a música brasileira, Milhaud referiu-se à música popular, porque entre os compositores eruditos ele reconheceu apenas imitadores do estilo musical europeu, o que não o interessou.

É lamentável que todas as peças de compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos srs. Nepomuceno e Oswald até as sonatas impressionistas do sr. Guerra ou as obras orquestrais do sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), 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 mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico em ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado em uma obra musical, esse elemento nativo é deformado porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou do sr. Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou através das de Debussy, se ele tem trinta anos (Milhaud, 1982, p. 98-99, tradução nossa).

O Villa-Lobos mencionado por Milhaud em uma das suas apostilas escritas no *Mills College* é o compositor “nacionalista”. Em uma delas,

[...] o compositor brasileiro é objeto de comentários muito mais extensos que os que se encontram nos textos publicados de Milhaud, o qual enumera diversas obras, tais como *Amazonas*, o *Uirapuru*, o *Descobrimento do Brasil*, *Rudepoema* e os *Choros* [...]. Demonstra igualmente conhecimento e **admiração pelo trabalho educacional** de Villa-Lobos, e dos progressos alcançados **pela prática do canto orfeônico nas escolas públicas** (CORRÊA DO LAGO, 2009, p. 20, o grifo é nosso).

O que Corrêa do Lago destaca nesse trecho, como sendo destacado por Milhaud dentro da produção de Villa-Lobos, denota claramente uma ênfase dada ao viés nacionalista deste compositor, decorrente do seu engajamento junto à política cultural oficial francesa na década de 1930. Todas as obras mencionadas são representativas desse estilo. E a admiração pelo trabalho com o canto orfeônico, representante máximo da atuação nacionalista de Villa-Lobos, só reforça essa atitude.

Para a política cultural francesa do entreguerras, era importante o papel da arte e da educação na valorização, descoberta e manutenção de uma cultura de identificação nacional. A música aparece nesse contexto com um lugar de destaque no campo da produção simbólica.

É essa ligação entre os dois compositores que transparece quando se faz uma leitura dentro do contexto do nacionalismo exacerbado em que ambos viveram, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930. Ambos tinham uma concepção universalista sobre o que eles consideravam a “verdadeira música”, daí a referência a Bach como um parâmetro “universal”. Ao mesmo tempo, ambos tinham uma postura nacionalista e até mesmo um patriotismo bastante evidente¹⁰¹.

A busca por uma música de caráter nacional e do seu próprio espaço de atuação no campo da produção musical foram comuns aos dois compositores na década de 1920. A influência que ambos sofreram da política educacional da Alemanha do período da República de Weimar transparece no trabalho que cada um deles desenvolveu ao longo da década seguinte, em que apareceram como compositores de carreiras estabelecidas e atuação junto a ações culturais governamentais.

As mudanças na política cultural francesa na década de 1930 permitiram a Milhaud, enquanto artista-intelectual, uma participação ativa na política cultural oficial, sobretudo durante o período da Frente Popular (1936-1937), época em que existiu a preocupação em levar a cultura francesa erudita às massas. Segundo Fulcher (2005, p. 206-207) havia, nesse período, a concepção de grandes espetáculos, com o intuito de atingir um público bastante numeroso. A educação e a arte eram vistas como aspectos centrais na afirmação da identidade nacional francesa. Neste período, uma das medidas governamentais, tomada com o intuito de popularizar a cultura francesa, foi a criação de novos grupos culturais e musicais. Incluía-se aí a proliferação das sociedades de canto orfeônico, grupos amadores tradicionalmente formados por operários, existentes na França desde o século XIX. Em 1937, foi fundada inclusive uma gravadora, chamada *Le Chant Du Monde*, cujo intuito era difundir entre as classes operárias a música popular, a erudita e “obras de inspiração folclórica” (Ibidem, p. 213, tradução nossa).

Conforme Fulcher (op. cit., p. 219), Milhaud foi um dos colaboradores da *Fédération Musicale Populaire*, um ramo da *Maison de Culture* e importante mecanismo de ação cultural governamental. Esse fato exemplifica como a postura

¹⁰¹ Villa-Lobos refere-se à música como a mais alta expressão do sentimento nacional, mas ao mesmo tempo como a arte que tem a capacidade de expressar valores universais (TARASTI, 1995, p. 156).

Milhaud afirma que “a arte não tem pátria”, e no entanto também diz que “cada país traz consigo todo um passado que pesa sobre os artistas, e as grandes oposições de raça encontram-se em todos os músicos” (MILHAUD, 1982, p. 194-195, tradução nossa).

adotada pelos compositores do *Groupe des Six* na década de 1920 passou a ser usada pelos mecanismos oficiais de ação cultural na década seguinte e esses artistas-intelectuais tiveram então atuações de destaque na “cultura vanguardista nacional” (FULCHER, 2005, p. 224, tradução nossa).

Na década de 1930, enquanto artista que assumiu um lugar significativo no campo da produção simbólica, atuando junto à política cultural oficial, Milhaud também se envolveu com trabalhos educacionais e buscou o uso de músicas de caráter popular ou folclórico, assim como de melodias de origem provençal (Ibidem, p. 230).

O que nos interessa em particular é exatamente a conexão entre Villa-Lobos e Milhaud que se pode estabelecer pelas questões centradas na valorização do elemento nacional, na atuação de ambos enquanto artistas atuantes no campo da produção simbólica dentro de um contexto de exacerbado nacionalismo, como o que existiu no período do entreguerras.

Como mencionado no terceiro capítulo, na França, houve um nacionalismo renovado pela vanguarda ligada a Jean Cocteau. Seu livro, *Le Coq et l'Arlequin*, foi uma espécie de manifesto em prol da música francesa “verdadeiramente” nacional. Analogamente, no Brasil, tivemos Mário de Andrade e seus textos, que incitavam os compositores a buscarem o caráter nacional. Seu discurso como paraninfo dos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo é um exemplo dessa exaltação nacionalista:

Pregai, propagai sem temer vosso desfalecimento essa nacionalização de nossa música! [...] Não nos envergonhemos dos ímpetus quentes, selvagens mesmo, de nossa música folclórica. Se lhes ajudarmos o voo, ela se revelará grande e fecunda em dias de amanhã (ANDRADE, 1923, p. 7).

Os ecos do nacionalismo europeu podiam ser vistos no Brasil desde o século XIX, mas foi também no entreguerras que aqui ele se exacerbou. Se o nacionalismo foi a principal proposta musical no Brasil da década de 1920, encontramos na figura de Mário de Andrade o principal teórico propagador das diretrizes nacionalistas. O nacionalismo musical brasileiro apresentava-se conectado ao modernismo e seus ideais foram expressos por Mário de Andrade com clareza no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, uma espécie de manifesto nacionalista. Como podemos ver, há uma certa semelhança entre os casos francês e brasileiro, entre a vanguarda ligada a Cocteau e seu nacionalismo expresso em *Le Coq et l'Arlequin* em relação ao

modernismo nacionalista brasileiro e o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade.

Até mesmo em relação ao uso da música brasileira, da incorporação de uma “outra” música conectada a uma linguagem moderna, pode-se estabelecer uma analogia entre o que Villa-Lobos e Milhaud fazem:

Não seriam os cânticos de candomblé [...] exóticos para um músico formado nos conservatórios de São Paulo ou do Rio de Janeiro? [...] Não seria exótico o canto dos índios Pareci, gravado por Roquette-Pinto e usado por Villa-Lobos no *Choros* n. 3? Por certo que sim, e a atração que essas sonoridades exerciam sobre os homens cultos era semelhante àquela que fez Milhaud encantar-se pelos maxixes cariocas (TRAVASSOS, 2000, p. 39).

O caso brasileiro encontra-se exposto por Elizabeth Travassos em *Modernismo e Música Brasileira*: “[...] com Mário de Andrade assumindo o lugar de pensador e crítico da música no Brasil, o movimento derivou em modernismo nacionalista, que se firmou como a estética hegemônica até meados dos anos 1940 (Ibidem, p. 33).

É, portanto, tomando como referência o aspecto da atuação de ambos como compositores que se ocuparam das questões de identidade nacional, firmando-se no cenário artístico no período entreguerras – época em que se ligaram à política cultural governamental, e foram norteados pelas diretrizes nacionalistas –, que trato em seguida do programa orfeônico brasileiro e o que ele representou no campo da produção simbólica, na construção de uma identidade nacional durante o governo de Getúlio Vargas.

5.6 Villa-Lobos: o canto orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional

A escolha do trabalho orfeônico de Villa-Lobos para delinear o seu papel como artista-intelectual, que coloca seu “capital simbólico” em função de uma ação governamental e permite sua projeção e atuação no campo da “produção simbólica” dentro de uma ideologia nacionalista, foi feita em função deste ser o momento em que a atividade musical deste compositor mostrou de forma mais evidente a sua faceta nacionalista. Colaborou também o fato do Governo Vargas ser considerado um marco na história brasileira no que diz respeito à exacerbação do sentimento nacional.

O projeto orfeônico brasileiro representa um episódio extremamente significativo na carreira do compositor Heitor Villa-Lobos e na história da educação musical do Brasil.

As primeiras manifestações de ensino orfeônico no país aconteceram no estado de São Paulo no decorrer das décadas de 1910 e 1920, momento em que se ministrava o canto orfeônico nos mesmos parâmetros da prática europeia.

Villa-Lobos só começou suas experiências com o canto orfeônico no Brasil em 1930, durante as viagens que fez pelo Estado de São Paulo com o intuito de divulgar a música de caráter nacionalista¹⁰². Ele, além disso, conheceu o trabalho orfeônico piracicabano. Ainda segundo Alessandra Lisboa (2005, p. 74), devido ao fato de Villa-Lobos não mencionar o trabalho orfeônico anterior ao seu em nenhum momento, e também pela omissão dessa atividade paulista das décadas de 1910 e 1920 por diversos autores que estudam o projeto orfeônico villalobiano, criou-se a imagem de Villa-Lobos como pioneiro e implementador do canto orfeônico no Brasil.

5.6.1 Os primeiros tempos do canto orfeônico na França

O modelo deste canto orfeônico paulista inicial era o francês, implantado no início do século XIX nas escolas francesas, calcado no ensino da leitura e da escrita e no uso de marchas e hinos como repertório básico inicial. Esta atividade se institucionalizou na França a partir da década de 1830, com a escola primária abrindo as portas à prática orfeônica. Sua difusão foi acentuada durante a segunda metade do século XIX. Esse aumento da atividade orfeônica na França coincidiu com a fase em que se viu um processo de incremento do ensino primário promovido pelo Estado, no intuito de integrar os habitantes das zonas rurais. Era a política calcada na “pedagogia civilizatória induzindo o progresso nas regiões culturalmente atrasadas da zona rural” (ORTIZ, 1992, p. 56).

Na França do século XIX, quando se iniciou e se difundiu amplamente a prática orfeônica, vivia-se um momento em que, segundo Renato Ortiz, a valorização da civilização urbana contrapunha-se à barbárie da vida rural e essa oposição apresentava-se como um entrave à construção de uma unidade nacional.

¹⁰² “Durante seu percurso pelo Estado, Villa-Lobos pela primeira vez se utilizou do orfeonismo para difundir seus ideais” (REIS, 2009, p. 22).

“O contraste entre civilização e barbárie revela pois o processo de formação da nacionalidade” (ORTIZ, 1992, p. 36). Era preciso criar uma unidade enquanto nação que englobasse todos os habitantes, do ambiente urbano ao do rural. A disseminação do ensino primário e a difusão da prática orfeônica, servindo também como um instrumento de contenção social, promoveram uma atuação do Estado “integrando as partes desconexas da sociedade no todo nacional” (Ibidem, p. 40). Contribuindo com essa diretriz, o governo do Segundo Império francês (1852-1870) endossava as ideias de divulgação da arte. Os grupos orfeônicos eram então vistos como uma boa possibilidade de difusão de cultura. “O Orfeão era baseado em uma concepção peculiar da França de meados do século XIX, a idéia de que a música pode ‘apaziguar’ e ‘harmonizar’ as dissensões entre classes” (FULCHER, 1979, p. 56, tradução nossa).

5.6.2 Villa-Lobos e o contato com o canto orfeônico na Europa

Enquanto esse canto orfeônico francês do século XIX serviu de referência às primeiras experiências orfeônicas paulistas das décadas de 1910 e 1920, o modelo que inspirou Villa-Lobos foi também o que ele conheceu nas escolas da Alemanha na década de 1920. Com uma forte tradição no que diz respeito ao canto coral, tradição esta que remonta aos tempos da Reforma protestante, a Alemanha serviu de inspiração até mesmo aos franceses do século XIX, iniciadores do canto orfeônico. Foi o modelo de educação alemão, em que a prática do canto coral encontrava-se fortemente enraizada, que serviu de parâmetro para a estruturação da educação primária na França, que se dá na mesma época da institucionalização da prática orfeônica. No século XIX, os agrupamentos corais alemães “adquiriram paulatinamente um caráter cada vez mais monumental, cívico, religioso e ritualístico” (GIGLIOLI, 2003, p. 60). Villa-Lobos presenciou, em cidades alemãs, apresentações corais realizadas com concentrações de grande número de cantores¹⁰³ e que denotavam um evidente caráter nacionalista.

A importância dada à experiência alemã pode ter sido reforçada pelas ideias compartilhadas no seu contato com os artistas da vanguarda francesa na década de 20. Conforme mencionamos anteriormente, o período em que Villa-Lobos esteve na

¹⁰³ Contier (1988, p. 251) menciona concentrações corais alemãs com 20.000 pessoas.

França, durante os anos 20, foi um momento decisivo na sua formação como compositor. A convivência com outros artistas e intelectuais franceses e brasileiros, em Paris, possibilitou a Villa-Lobos a construção da sua própria linguagem musical, a partir deste momento, marcada pelo uso intencional de elementos musicais caracteristicamente brasileiros.

Villa-Lobos vai conhecer a Alemanha durante a República de Weimar, período em que os projetos musicais e educacionais alemães incluem de forma significativa o canto coral. Durante este período de crescente nacionalismo, a Alemanha vivia um florescimento musical importante. Leo Kerstenberg¹⁰⁴ colocou em prática seus projetos educacionais baseados nos ideais da *Gebrausmusik*¹⁰⁵. Desenvolveu-se um novo conceito de música, fundamentado na funcionalidade, que valorizava a composição musical com propósitos claramente definidos, muitas vezes para uso no cinema ou no rádio, para intérpretes amadores, para crianças, com finalidades sociais ou pedagógicas.

Na década de 1920, vários franceses da vanguarda parisiense também tiveram contato com as experiências germânicas e foram por elas influenciados, especialmente os compositores do *Groupe des Six*. Segundo Fulcher (2005, p. 232), Darius Milhaud também viajou à Alemanha nos anos 20 e lá provavelmente conheceu projetos musicais voltados à educação dos jovens. Na década de 30, Milhaud envolveu-se com projetos que diziam respeito à educação musical e à ampliação do acesso à música pelos jovens franceses, chegando a dirigir o grupo “*Loisirs Musicaux de la Jeunesse*”¹⁰⁶. Nessa época, várias medidas estavam sendo adotadas no sentido de ampliar a educação musical nas escolas francesas. Muitas delas foram inspiradas no programa educacional alemão.

Milhaud e seus colegas (...) viram a diferença entre os novos ideais culturais da República de Weimar, com sua promoção da cultura de vanguarda, e aqueles da França conservadora do pós-guerra. Acreditando que a inovação cultural ajudaria a construir a nova ordem social, governo e organizações privadas na Alemanha patrocinavam grupos musicais (...). E a

¹⁰⁴ Responsável pela atividade musical no Ministério da Ciência, da Cultura e da Educação.

¹⁰⁵ Música utilitária ou funcional.

¹⁰⁶ Grupo fundado em 1937, ligado ao governo da Frente Popular, que visava à educação musical de jovens. Milhaud teve uma participação ativa neste grupo, chegando a ser seu presidente honorário. Segundo Fulcher (2005, p. 232), esta atuação de Milhaud pode ter sido decorrente do contato que ele teve com o sistema educacional alemão durante a República de Weimar.

educação musical alemã, ao contrário da francesa, estava muito avançada (FULCHER, 2005, p. 182, tradução nossa).

A experiência orfeônica francesa inicial e o projeto orfeônico villalobiano, assim como a prática pedagógica alemã do período entreguerras, têm em comum o fato de ocorrerem todas em momentos em que, nesses países, por diferentes razões, apresentava-se a necessidade de se criar um sentido de “unidade enquanto nação”¹⁰⁷. No intuito de delinear construções identitárias em torno de uma ideia de nacionalidade, buscou-se a fixação de valores representativos para a “invenção de uma identidade nacional”¹⁰⁸.

5.6.3 O projeto orfeônico nacional

Para tratarmos particularmente do contexto brasileiro no momento em que o projeto educacional de Villa-Lobos aparece, podemos citar Alessandra Lisboa:

O estímulo ao progresso e à estabilidade econômica por meio da nacionalização da economia; a valorização das riquezas naturais do país e das capacidades do povo brasileiro; e o papel do Estado como instituição suprema que garantiria a segurança e o bem estar dos cidadãos e que guiaria a nação coesa rumo a um ideal coletivo de progresso, caracterizaram a ideologia nacionalista que então tomou corpo no Brasil. [...] Não se pode esquecer a fundamental contribuição que o sistema público educacional exerceu nessa difusão ideológica, com a propagação dos valores morais à sociedade e ideais de patriotismo entre os alunos. Nesse aspecto também se insere o papel civilizador exercido pelo canto orfeônico villalobiano nas escolas públicas (LISBOA, 2005, p. 78-79).

Após a Revolução de 30, Villa-Lobos foi convidado pelo interventor paulista João Alberto de Lins e Barros a discutir seu plano de educação musical. Com o seu apoio, Villa-Lobos pôde continuar com suas apresentações pelo interior de São Paulo.

Em 1932 tornou-se obrigatório o ensino do Canto Orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro. Para tal, foi necessária a criação de um centro de formação de

¹⁰⁷ Smith fala sobre o nacionalismo como “um movimento ideológico para alcançar e manter a autonomia, a unidade e a identidade de um povo” (SMITH, 2006, p. 20).

¹⁰⁸ Eric Hobsbawm (1997) coloca as questões pertinentes ao nacionalismo como conectadas à ideia das “tradições inventadas”. Segundo este autor, uma tradição inventada implica em uma apropriação ideológica do passado, criando conexões através de repetições e dando a ideia de algo que se perpetua. É uma forma de dar continuidade histórica, referindo-se ao passado diante de uma situação nova, de alguma transformação, de maneira a impor determinadas normas ou valores e assim legitimá-las.

professores que os capacitasse a ministrar a nova disciplina. Criou-se então a *SEMA*, Superintendência da Educação Musical e Artística, como parte da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal. Sob o comando de Villa-Lobos, a *SEMA* tinha em três pontos centrais as diretrizes pedagógicas da prática orfeônica: a disciplina, o civismo e a educação artística.

Foi instituído em 1942 o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Pretendia-se possibilitar a expansão deste ensino por todo o território nacional. Desta forma, o projeto orfeônico brasileiro, que teve origem em São Paulo e ganhou força no Rio de Janeiro, conquistou o território nacional. Heitor Villa-Lobos, à frente desse projeto, realizou diversas concentrações orfeônicas em que reunia multidões de alunos para celebrar e difundir os valores cívico-patrióticos, executando hinos e músicas de cunho nacionalista. A organização dessas grandes concentrações foi estimulada até o fim do Estado Novo, em 1945.

As propostas orfeônicas de Villa-Lobos se mostraram úteis aos ideais do governo getulista. Desde o início desse seu trabalho orfeônico, os propósitos nacionalistas já estavam fortemente presentes como cerne de sua pedagogia musical. O *Guia Prático*, idealizado por Villa-Lobos como material de referência à prática do canto orfeônico, trazia o interesse focado nas canções infantis, no folclore, em hinos e canções de cunho patriótico, além da música erudita. Na verdade, como Villa-Lobos não concluiu esse projeto, o que temos é apenas uma coleção de 137 peças vocais baseadas em melodias infantis.¹⁰⁹ “A proposta do *Guia Prático* se insere no espírito da ‘música funcional’ (*Gebrauchsmusik*), tão difundida na década de 1930, e da qual foram expoentes compositores Paul Hindemith, Darius Milhaud, Zoltan Kodaly, Carl Orff e o próprio Bela Bartok” (CORRÊA DO LAGO; BARBOZA, 2009, p. 18).

O *Canto Orfeônico*, dois volumes publicados em 1940, o primeiro, e em 1951, o segundo, foi concebido por Villa-Lobos também como material de suporte à prática orfeônica nas escolas. Este trabalho incluía, além de canções infantis, marchas escolares e canções patrióticas ou militares (como “Saudação a Getúlio Vargas”, “Deodoro”, “Duque de Caxias”), sendo várias dessas peças composições do próprio Villa-Lobos.

¹⁰⁹ O *Guia Prático* foi reeditado em 2009, com revisão e comentários, pela Academia Brasileira de Música em conjunto com a FUNARTE.

5.6.4 O folclore e a música popular

Heitor Villa-Lobos defendia o forte controle por parte do Estado em relação às atividades ligadas à educação e à cultura. Este controle visava à ideia de valorização da “verdadeira cultura nacional”, que o levou à busca do elemento folclórico e ao propósito de defender a música brasileira “genuína” e de “valor”, ameaçada pela “baixa qualidade” da música estrangeira que invadia o país. A referência à música popular como algo de caráter comercial, o que embutia uma conotação pejorativa, era explícita. A música popular era vista como uma ameaça à música erudita nacionalista, como algo que representava a confusão e a desordem de uma cultura urbana crescente. Em oposição a essa “barbárie”, o folclore era considerado como fundamento da formação da música brasileira. Era um ponto central usado por Villa-Lobos em defesa da música nacionalista. Ele via no uso do folclore uma maneira de levar a cultura que realmente tinha valor às massas, uma forma de elevar o nível cultural do povo. Para ele, “a música folclórica é a expressão orgânica de uma nação” (TARASTI, 1995, p. 156, tradução nossa).

A valorização do elemento nacional incrementou os estudos de folclore, como uma maneira de apropriação¹¹⁰ da cultura popular – associada ao ambiente rural – pela cultura hegemônica¹¹¹, no intuito de construir uma identidade “capaz de representar o espírito nacional, em detrimento do universo urbano degradado, corrompido, visto como ameaça a esta unidade” (GARCIA, 2009, p. 100-101). Isso acontece como algo que se faz necessário em um momento de mudanças políticas, sociais e econômicas trazidas pela onda de imigração européia, pelo crescimento da industrialização e pelo aumento da migração do campo em direção à cidade,

resultando numa configuração social mais complexa do espaço urbano, o que exigiu uma nova organização política, sustentada em novos laços de solidariedade. Carecia-se de uma reconfiguração do simbólico nacional capaz de integrar estes novos atores sociais à nação (Ibidem, p. 100).

¹¹⁰ O conceito de “apropriação” é fundamental nos atuais estudos sobre história social e sobre cultura popular. Implica em assimilar algo que originalmente é estranho à cultura que efetua esse procedimento. Em relação ao objeto do qual se apropria resulta em “transformações, reduções, agregados próprios de todo processo de tradução” (ZUBIETA, 2004, p. 53.).

¹¹¹ O conceito de hegemonia cultural implica em uma relação de dominação entre classes. “Gramsci utiliza o conceito de hegemonia como um processo em que uma classe consegue que seus interesses sejam reconhecidos como seus também pelas classes subalternas, inclusive se estes vão contra os seus próprios interesses” (Ibidem, p. 38).

A visão de folclore dos estudiosos e músicos brasileiros do período em questão era calcada nas idéias românticas dos folcloristas europeus do século XIX, que extraíam da cultura popular elementos escolhidos para compor o “universo simbólico da nação” (GARCIA, 2009, p. 101). Esta concepção do folclore como a “autêntica” música brasileira, algo ligado à origem rural, livre da influência “maléfica” da cultura popular urbana massificada mostra um recorte, uma seleção do material – pelo que é eleito e pelo que é excluído – que deixa transparecer o ponto de vista da cultura hegemônica.

[...] ao se promover a integração das manifestações culturais dos *de baixo* ao universo simbólico da nação, procedeu-se não só a uma seleção – incluindo ou excluindo no plano simbólico, determinados grupos e ideologias do poder – como também uma re-apropriação destes elementos, atribuindo-lhes novos significados e descartando outros (GARCIA, loc. cit.).

A ideia de valorização da música brasileira “autêntica” foi amplamente defendida por Mário de Andrade. Ele pregava a busca dos elementos musicais populares de “qualidade”, sem influência estrangeira, sem os exotismos da música africana ou indígena. Uma música que fosse o resultado da mistura de diferentes culturas, produzida por essa nova “cultura mestiça” que se encontrava no Brasil. Era preciso distinguir “a cantiga rural – singela e anônima -, da cantiga urbana, falsamente instruída” (TRAVASSOS, 2000, p. 51). Mário de Andrade fazia assim a sua própria seleção, escolhendo e excluindo do material musical popular elementos que os compositores nacionalistas usariam então como referência folclórica, considerada genuinamente popular e brasileira. É como se fosse possível falar de uma cultura popular “pura”, isolada de qualquer influência. Segundo Stuart Hall (2003, p. 248), “não existe uma cultura popular íntegra e autônoma situada fora das relações de poder e de dominação cultural”.

Assim como há impossibilidade de uma cultura popular existir em um completo isolamento, Stuart Hall coloca também a questão da impossibilidade de uma cultura dominante simplesmente ser imposta às pessoas comuns de uma maneira massacrante. Nem uma coisa e nem outra. Deve-se considerar a cultura popular levando-se em conta a sua relação com a cultura dominante. Há sempre um intercâmbio, uma troca. Além disso, as definições não são estáticas: o que pertence à esfera da cultura popular hoje, pode passar por um processo de apropriação pela cultura tida como dominante. O contrário também pode acontecer: a apropriação de

elementos da cultura dominante pela cultura popular. Por isso não se pode falar dessa “pureza” cultural. Esse suposto isolamento da cultura popular, portanto, é irreal.

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural (HALL, 2003, p. 239).

Na própria modinha, Mário de Andrade mostrou que se evidenciava a mistura de elementos tidos como eruditos e populares, mesmo naquelas presentes na tradição oral. Em músicas de pastoris, reisados e outras danças associadas à cultura popular do nordeste brasileiro, Mário de Andrade destacou a heterogeneidade das peças: ele identificou trechos de música erudita junto com outros de música popular urbana, assim como de árias, mescladas à música de origem rural.

Mário de Andrade (1963), em seu texto “Distanciamentos e aproximações”, destacou a importância do papel social do artista, que se mostra construtivo e eficiente quando se aproxima da cultura popular. Para Mário de Andrade, foi louvável o trabalho de Villa-Lobos nesse sentido, pois ele criou conexões entre a arte erudita e as massas por meio dos grupos orfeônicos. Ainda segundo esse autor, o nacionalismo musical possibilitava uma “aproximação social”. Dentro das diretrizes do nacionalismo pregadas por Mário de Andrade, para os compositores brasileiros, buscar a música popular era mais do que seguir diretrizes estéticas. Era possibilitar a diminuição do distanciamento entre a música erudita e o grande público, era valorizar a ideia de coletividade em detrimento de questões individuais.

A lição mais profundamente humana que podemos colher da obra de um Villa-Lobos (e não é atoa [sic] que o grande artista dedicou grande parte da sua atividade à formação de massas corais...), [...] não é o nacionalismo patriótico, mas uma sadia e harmônica fusão entre a arte erudita e o povo (ANDRADE, op. cit., p. 364).

A concepção de folclore então vigente no início do século XX fazia constantes referências ao universo infantil. O próprio Villa-Lobos utilizou melodias infantis, não só no canto orfeônico como em diversas obras, assim como outros compositores brasileiros fizeram. Também vinha dos folcloristas europeus essa ideia de associar o material folclórico ao “natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância”

(CERTEAU; JULIA, 1989, p. 57). Essa ingenuidade e essa espontaneidade eram o que se via no povo, tido como “infantilizado”, que, portanto, deveria ser educado e disciplinado pela prática do canto orfeônico. A combinação entre música folclórica e música erudita, a relação entre infância e povo e a conexão de tudo isso com as suas práticas pedagógico-musicais, transparecem nas palavras do próprio Villa-Lobos:

O folclore é hoje considerado uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a cultura de um povo. Porque nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares uma influência tão poderosa quanto a música – como também nenhuma outra arte extrai do povo maior soma de elementos de que necessita como matéria-prima (VILLA-LOBOS apud WISNIK, 2004, p. 188).

Nestor Garcia Canclini descreve o uso do folclore em governos populistas, como o de Getúlio Vargas, como uma maneira do Estado assimilar a cultura popular, modernizando o folclore e criando uma representação do popular pelo próprio Estado, que quer se mostrar como um sistema que inclui todos e assim manter a ordem e se auto-legitimar.

Essa encenação do popular foi uma mescla de participação e simulacro. [...] a efetiva valorização das classes populares, a defesa dos direitos trabalhistas, a difusão de sua cultura e arte, caminham lado a lado com encenações imaginárias de sua representação (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 264-265).

5.6.5 A questão da identidade nacional

Segundo Anthony D. Smith, a criação da ideia de identidade nacional de uma nação passa pela concepção de território. E para a elaboração dessa ideia de território como elemento de identificação de uma coletividade, torna-se necessário conceder um caráter histórico e uma aura de sacralização para esses lugares tidos como históricos. Isso propicia um apego a esses locais especiais, fazendo com que as pessoas coloquem aí significados e emoções associados à ideia de pertencerem a uma comunidade eleita para esse lugar especial. É preciso criar um motivo de apego popular a esse espaço, dando a ele uma significação histórica que atinja toda a comunidade, criando traços de união entre todos que habitam o mesmo território. Para os nacionalistas brasileiros é no interior que se coloca esse ideal, com o tema - recorrente entre os folcloristas do período varguista - da “marcha para o oeste”,

numa valorização da região centro-oeste, tida como o verdadeiro “berço da civilização brasileira que estaria renascendo com o Estado Novo” (CONTIER, 1988, p. 274). Villa-Lobos chegou a escrever uma peça com o título “Marcha para o Oeste”.

É seguindo esta ideia que Cassiano Ricardo publicou na *Revista Cultura Política*, em 1941, o artigo “O Estado Novo e seu espírito bandeirante”, no qual fez apologia à figura do bandeirante, mitificando-o, mostrando-o como uma figura nobre, um trabalhador – em analogia com o operário do período getulista -, o verdadeiro brasileiro, povoando o interior do país e possibilitando “o nascimento da uma autêntica democracia” (CONTIER, 1988, p. 276), na qual se identificariam as origens do governo do Estado Novo, valorizado pela sua singularidade em relação a outros regimes políticos da época, e considerado como uma “democracia totalitária” (Ibidem, p. 281). Este artigo traz a “imagem da Nação que caminha pelas próprias forças em busca de sua concretização” (RICARDO apud CONTIER, op. cit., p. 276). Esta é uma estratégia de criação de um conjunto de lembranças, mitos, valores e símbolos como elementos compartilhados por uma comunidade, com o objetivo de formar os simbolismos de identificação de uma nação com fundamentos sociais e políticos. Afinal o que identifica um povo enquanto nação é a ideia de “uma população humana denominada que ocupa um território histórico e que compartilha mitos, lembranças, uma coletividade, uma cultura pública, uma só economia e direitos jurídicos e obrigações comuns” (SMITH, 1998, p. 62).

A personagem do bandeirante trazida por Cassiano Ricardo mostra uma figura heróica do passado que deve servir de inspiração aos vivos, como alguém que soube vencer as adversidades, que se sacrificou pela coletividade e que é um exemplo de sabedoria e de espírito solidário. Esta reinterpretação do passado, segundo as situações do momento, serve de êmulo aos vivos. Recordar “os mortos heróicos pode inspirar os vivos a serem dignos de seus antepassados e criarem um futuro tão glorioso quanto o passado na sua própria terra” (Ibidem, p. 74). Esta ideia está no cerne da criação “de uma identidade nacional, tanto no plano coletivo como no individual, porque se nutre e se dá forma à ‘identidade de uma nação’ como comunidade-cultura de história e destino, e ao mesmo tempo a ‘identificação com uma nação’ por parte de cada indivíduo” (Ibidem, p. 74), conectando-o com o passado. Tem-se uma orientação moral para os vivos e para os que ainda nem nasceram.

O discurso de paraninfo, pronunciado por Mário de Andrade em 1923, mostra claramente como ele estava de acordo com essas mesmas diretrizes, pregando uma arte verdadeiramente nacional, valorizando as figuras heroicas e prevendo um futuro de glórias, calcado na questão da definição da identidade nacional:

Uma arte brasileira será também como nosso caráter e nossa natureza. A bravura fanfarra dos bandeirantes há de confessar-se em orientações artísticas arrojadas, cheias de ímpeto e coragem. [...] o calor úmido de nossas rechãs, a lembrança do sangue escravo e da saudade portuguesa, ritmarão sensualmente a nossa música de melancólica e dolente melodia. E junto a estes efeitos conseguidos, a lembrança da latinidade, que persistirá como profecia de alta glória ao movimento encetado na eloquência e no fragor, virá cobrir de claridade e de harmonia (ANDRADE, 1923, p. 3).

Villa-Lobos também se auto-justifica, criando a ideia de continuidade histórica, conectando-se ele próprio ao passado “glorioso” do Brasil quando faz menção à figura de José de Anchieta como o primeiro educador-disciplinador da história do país. Referindo-se ao índio como ingênuo e primitivo, cita o trabalho de catequização com o uso do canto coletivo realizado por Anchieta, como um trabalho precursor do seu próprio projeto educativo-disciplinador baseado no canto orfeônico.

As grandes concentrações orfeônicas aconteciam por ocasião das festividades cívicas, eventos em que esse ideal de nação era algo que se evidenciava. O próprio Villa-Lobos dizia que com seu projeto orfeônico tinha “solucionado dois problemas-chaves (sic): 1º.) utilização da música como um ‘fator de civismo e disciplina’ e 2º.) a concretização de um projeto que havia contribuído para a formação da ‘consciência nacional’ no povo brasileiro” (CONTIER, 2007, p. 6).

É o conceito de coletividade, associado ao ambiente rural, em oposição ao individualismo do contexto urbano, que interessa ao projeto de canto orfeônico que visa a atingir a grande massa. A atividade orfeônica de Villa-Lobos, respaldada pela política getulista, objetivava alcançar as massas, “um novo tipo de público consumidor – as camadas médias e o proletariado” (Ibidem, p. 8). Era por meio das grandes concentrações orfeônicas que Villa-Lobos buscava a concretização dos seus ideais de nacionalidade, de “nação coesa”, ideais transformados em harmonia sonora, onde se mostravam “todas as classes sociais irmanadas num único corpo social” (Ibidem, p. 6). Assim Villa-Lobos conseguia atingir toda uma coletividade, tocando todos emocionalmente, dando sentido a essa simbologia de identificação

nacional, o que era muito importante para que se afirmasse o conceito de nação e de identidade.

Essas grandes concentrações orfeônicas promovidas por Villa-Lobos serviam como verdadeiras “teatralizações do patrimônio”¹¹². Esse patrimônio, segundo Garcia Canclini, passa a existir como força política, na medida em que é identificado como fundamento do que é nacional e em que é dramatizado.

Com as grandes concentrações orfeônicas, tinha-se a identificação dos valores nacionais e, ao mesmo tempo, o posicionamento de uma cultura particular e única em relação ao mundo. O próprio Villa-Lobos era um compositor importante em âmbito nacional, mas também um músico de reconhecimento no exterior pela sua obra, o representante de uma cultura marcadamente brasileira e valorizada internacionalmente.

A atuação de Villa-Lobos colaborou para o fortalecimento da ideologia nacionalista do governo de Getúlio Vargas, sobretudo no sentido de construção de uma identidade nacional – conceito básico das ideologias nacionalistas -, ajudando a formar uma simbologia renovada e identificada com aquela geração. Seu projeto orfeônico também colaborou no sentido de criar uma noção de continuidade histórica entre os brasileiros, em um momento em que o conceito de identidade nacional se fazia muito necessário “porque nenhuma organização política pode sobreviver sem algum tipo de identificação cultural coletiva e nenhum Estado moderno pode permanecer sem uma identidade nacional popular” (SMITH, 1998, p. 77).

Entendermos, sob o ponto de vista não só musical, mas também dentro de um contexto histórico e político, o trabalho de Villa-Lobos no seu projeto educacional embasado no canto orfeônico, ajuda-nos a compreendermos também o seu papel como compositor, inserido no contexto das vanguardas artísticas nacionais e internacionais, e como artista-intelectual, que tem o poder de exercer influência sobre a coletividade do país, respaldado pelo governo getulista, devido em grande parte ao seu lugar como o principal compositor brasileiro da época. A reputação e o renome de Villa-Lobos renderam-lhe um “capital simbólico” bastante expressivo. A

¹¹² Manifestações equivalentes podem ser encontradas nos grandes espetáculos promovidos pela política cultural oficial francesa na década de 1930, como mencionado na página 59.

partir da sua aceitação, da sua inserção pelos “sistemas de consagração”¹¹³ parisienses, Villa-Lobos teve definido o seu lugar no campo da produção simbólica. Estabelecendo-se como compositor brasileiro de reconhecimento internacional, ele se legitima também dentro do campo da produção simbólica no Brasil. Isso deu a ele condição para uma atuação como intelectual¹¹⁴ no âmbito da política educacional do Estado Novo.

Recorrendo às canções folclóricas nas práticas orfeônicas, Villa-Lobos modifica, renova, ritualiza a “tradição”, atuando de forma efetiva no sentido de “reinventá-la” durante esse período nacionalista. Muitas dessas músicas da coletânea orfeônica eram peças novas, compostas pelo próprio Villa-Lobos. Outras, que usam a referência direta ao folclore, seja no canto orfeônico ou em outras obras, mostram uma renovação desse material “tradicional” dentro das concepções villalobianas, adaptando-o às necessidades da época e às suas diretrizes estéticas.

Villa-Lobos tem um lugar único dentro da produção musical brasileira como um representante da escola nacionalista, um compositor cujas obras destacadas tem sido sempre aquelas em que a “brasileidade” se evidencia. Hoje, como ele é considerado o maior compositor brasileiro. Temos o “Museu Villa-Lobos” no Rio de Janeiro e a sua própria obra (ou aquilo que é selecionado da sua vasta produção) é tomada como representante de “uma música genuinamente nacional e de valor”. É o grande compositor do cenário musical erudito que surge, em primeiro plano, na produção identificada como nacional. Continua sendo um símbolo da identidade nacional na produção artística brasileira até os dias atuais.

¹¹³ Para Bourdieu (1974, p. 119), “o campo de produção erudita e o campo das instâncias de conservação e consagração, constitui certamente um dos princípios fundamentais de estruturação do campo de produção e circulação dos bens simbólicos”.

¹¹⁴ No sentido colocado por Jane F. Fulcher (2005, p. 4-5), citado na página 20.

CONCLUSÃO

Este trabalho propôs-se a contribuir com a revisão sobre a obra daquele que foi considerado o principal compositor do *Groupe de Six*, que vem ganhando espaço nos estudos musicológicos mais recentes.

Se existe convergência entre o período tomado como o auge da produção composicional de Milhaud e o ápice do nacionalismo europeu, fez-se necessário começar a pesquisa com o estudo das questões pertinentes ao nacionalismo, sua origem na história da música, seu aspecto teórico e o contexto francês. Diante do embricamento entre as questões político-ideológicas e a atividade cultural na França durante a Terceira República, elucidar de que maneira a conexão entre o nacionalismo e a atividade musical se delineou, foi fundamental para o melhor entendimento da atuação de Darius Milhaud. Como compositor e intelectual, ele respondeu às exigências que se impuseram aos músicos da época, posicionando-se no cenário da música francesa de maneira a participar das reconstruções identitárias necessárias naquele momento de exacerbado nacionalismo. Compositor preso às tradições, preocupado com os estudos históricos e a retomada do passado musical da França, colaborou ativamente nas reconfigurações do mito do clássico e da tradição, parâmetros associados ao que era considerado “verdadeiramente francês”.

O delineamento do nacionalismo na França afetou Milhaud desde a sua formação, como um dos alunos da primeira geração do *Conservatoire* a estudar sob as diretrizes pedagógicas implementadas por Fauré após a repercussão do trabalho de D’Indy com a *Schola Cantorum*, que enfatizavam os estudos históricos e o resgate da “tradição” musical. Como um compositor identificado com o neoclassicismo, a referência à música do passado definiu o seu caminho composicional, sempre apoiado na tradição para inovar.

A situação política trazida pela Primeira Guerra Mundial e um provável sentimento patriótico possibilitaram a vinda de Milhaud ao Brasil, participando da missão diplomática para a qual Claudel havia sido enviado. O nacionalismo interferiu no que diz respeito às apropriações que Milhaud fez da música brasileira. Com essa atitude, Milhaud assimilou a alteridade daquela que se mostrava uma “outra música” mas ao mesmo tempo como uma extensão do que ele chamava de “cultura latina”, e portanto lhe pertencia de alguma forma, diferente da cultura germânica, que ele via como oposta.

Entendo como fundamental para o delineamento da sua atuação como um dos mais importantes compositores franceses das décadas de 1920 e 1930 o período de experimentações vivido nos quase dois anos de permanência no Brasil. Extremamente enriquecedora foi a convivência que Milhaud teve no cenário musical brasileiro, centrado no Rio de Janeiro, e a intensa atividade como instrumentista e compositor que ele pôde ter naquela ocasião. A estada no Brasil foi muito enriquecedora e de importância central para Milhaud por lhe permitir um período de importantes contatos, ampla aceitação ao seu trabalho e liberdade de experimentações. No entanto, sua contribuição direta com relação à produção local durante aquele período pode ser considerada irrelevante. Analogamente a Villa-Lobos, visto como um compositor que delineia de forma decisiva a sua carreira no período em que esteve na França, Milhaud – que voltou ao seu país levando a imensa bagagem musical adquirida aqui – construiu-se como o grande compositor do neoclassicismo francês do entreguerras, durante a sua estada no Brasil.

Em um período da história no qual o nacionalismo teve um papel dominante, afetando decisivamente a produção musical, vejo a conexão entre Milhaud e Villa-Lobos – principal compositor brasileiro do mesmo período – construída, mais do que por possíveis influências estilísticas recíprocas que possam ter surgido de um suposto contato entre os dois no Rio de Janeiro da década de 1910, pelo compartilhamento do mesmo contexto estético-político-ideológico trazido pelo exacerbado nacionalismo do pós-Primeira Guerra Mundial. Tal cenário exigia dos compositores uma resposta, um posicionamento, que se deu pela atuação de cada um dentro do campo da produção simbólica da música erudita. Ambos responderam utilizando-se do nacionalismo para se posicionarem e atuarem ativamente enquanto compositores-intelectuais.

Portanto, não apenas com relação a Villa-Lobos mas à música brasileira, se Milhaud exerceu alguma influência, esta diz respeito à postura nacionalista. Apenas destaco que sua atuação nesse sentido não aconteceu nos anos 1917-1918 mas sim quando ele havia voltado à França e se aproximado das ideias estéticas da vanguarda francesa. Somente após seu retorno à França, Milhaud pôde ter um ponto de vista retrospectivo em relação à música brasileira, vendo-a a partir das perspectivas nacionalistas da vanguarda da década de 1920. Foi então que ele promoveu concertos com músicas brasileiras, escreveu artigo incitando o nacionalismo no Brasil, compôs as duas obras de explícita influência brasileira (*Le*

Boeuf sur le Toit e *Saudades do Brasil*), peças que lhe proporcionaram imenso sucesso e reconhecimento, colocando-o definitivamente como o mais destacado compositor do *Groupe des Six*.

Foi, portanto, o nacionalismo francês do entreguerras o fator decisivo na assimilação da música brasileira por Milhaud e na interferência que ele teve no cenário musical do nosso país.

Procurei aproveitar-me, nesse trabalho, do meu lugar de pesquisadora brasileira, assumindo o meu ponto de vista “periférico” (visto que quase a totalidade dos trabalhos sobre Milhaud foi produzida fora do Brasil) para observar o francês Darius Milhaud e a sua conexão com o Brasil. Esse posicionamento me permite inferências apenas possíveis a alguém que o analisa sob a ótica da música brasileira, na qual Milhaud é sempre lembrado enquanto uma referência de compositor que se apropriou da nossa cultura como um europeu, que viu nela características “exóticas” e marcou sua obra e seu sucesso pela a conexão que teve com o Brasil e a nossa música.

Assim, remeto-me ao início do texto, em que as palavras de Eric Hobsbawm serviram de abertura e diretriz ao que pretendi aqui realizar, estudando o francês Darius Milhaud e a sua ligação com o Brasil:

[...] se eu fosse um jovem historiador latino-americano, daí eu poderia ser tentado a investigar o impacto do meu continente sobre o resto do mundo. [...] E, evidentemente, eu pesquisaria a riqueza musical do continente, fosse eu um latino-americano.¹¹⁵

É sob tal ponto de vista que espero continuar observando a rica conexão de Darius Milhaud com o Brasil.

¹¹⁵ Em entrevista concedida à Laura Greenhalgh (2011), publicada no jornal *O Estado de São Paulo*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Introduction à la sociologie de la musique*. Genebra: Contrechamps, 1994.

APRAHAMIAN, Lucik. *Darius Milhaud's "Cantate pour l'inauguration du Musée de l'Homme", op. 164: an examination of performance practices and contemporary solutions*. 2010. Tese (doutorado em *Musical Arts*). University of Arizona, 2010.

AURIC, Georges. Préface de Georges Auric, 1978. In: COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris, Stock, 2009, p. 7-40.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Momento brasileiro: reflexões sobre o Nacionalismo, a educação musical e o Canto Orfeônico em Villa-Lobos. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, Madrid, vol. 5, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/reciem/v5n2.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2011.

ANDERSON, Gordon A. et al. Paris. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg7>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos. São Paulo, *Correio Paulistano*, 9 mar. 1923. In: Recortes III, p. 38/9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (transcrição: Flávia Camargo Toni).

ARNOLD, Denis; SMITH, Richard Langham. France. *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2658>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

BARONGENO, Luciana. O lamento do cantador. *Revista Ouvirouer*. Uberlândia, n. 2, p. 141-148, 2006.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge, 2005.

BÉHAGUE, Gerard. Villa-Lobos, Heitor. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29373>>. Acesso em: 24 out. 2011.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. As sociedades musicais francesas do início do século XX: ideal nacionalista ou independência artística? *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 102-112, dez. 2010.

BORN, Georgina. *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.

BOULEZ, Pierre. *Apointamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Le pouvoir symbolique. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. EHESS, ano 32, n. 3, p. 405-411, maio-junho, 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27580460>>. Acesso em: 21 ago. 2011.

_____. *Sociologia y cultura*. México: Grijalbo, 1984.

_____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papyrus, 1996

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2008.

CAMARGOS, Marcia. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2011.

_____. *Villa Kyrial: crônica da "Belle Époque" paulistana*. São Paulo: SENAC, 2001.

CAMPBELL, Edward. *Boulez, music and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, v. 2.

CARON, Sylvain; DE MÉDICIS, François; DUCHESNEAU, Michel. Introduction. In: CARON, Sylvain; DE MÉDICIS, François; DUCHESNEAU, Michel (org.). *Musique et modernité em France (1900-1945)*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 7-16.

CÉPOY, Jacques. Léon Daudet. *Action Française*. Disponível em: <http://www.actionfrancaise.net/histoire-biographies-leon_daudet.htm>. Acesso em: 23 jun. 2012.

CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Lisboa: Difel, 1989, p. 49-75.

CHERNAVSKY, Analía. *Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla*. 2009. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris: Stock, 2009.

CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Novo – música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

_____. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de História e Estudos Culturais*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-21, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2011.

CORRÊA DO LAGO, Manoel. Brazilian Sources in Milhaud's "Le Boeuf sur le Toit": A Discussion and a Musical Analysis. *Latin American Music Review*. University of Texas, v. 23, n. 1, p. 1-59, spring-summer, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780424>>. Acesso em: 24 out. 2008.

_____. Música Brasileira e Construção Formal no “Le Boeuf sur le Toit”, de Darius Milhaud. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ, 2008, p. 137-156

_____. *Darius Milhaud e o Brasil : o olhar do viajante, através dos seus textos (1917-1949)*. Monografia (Pós-doutoramento). IEB, USP, São Paulo, 2009.

_____. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha; BARBOZA, Sérgio. Introdução: um guia para o *Guia Prático*. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático para a educação artística e musical: estudo folclórico-musical*. Separata. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/ FUNARTE, 2009, p. 17-52.

DAHLHAUS, Carl. Music – or musics? In: STRUNK, Oliver. *Source readings in music history*. New York: Norton, 1998, p. 1509-1514.

DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans. *Que é a música?* Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

DRAKE, Jeremy. Introduction. In: MILHAUD, Darius. *Notes sur la Musique: essais et chroniques*. (Ed Jeremy Drake), Flammarion, Paris, 1982, p. 9-50.

_____. Milhaud, Darius. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18674>>. Acesso em: 16 out. 2011.

DUCHESNEAU, Michel. La Société Nationale de Musique de 1871 à 1909. *Intemporel: Bulletin de la Société Nationale de Musique*. n. 13, jan-mar 1995. Disponível em: <<http://catalogue.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR13DUCHTXT.html>>. Acesso em: 5 jul. 2012.

_____. *Histoire de La Société Nationale de Musique*. 1998. Disponível em: <<http://catalogue.ircam.fr/HOTES/SNM/SNMhist.html>>. Acesso em: 5 mai. 2012.

DUFOUR, Eric. *Qu'est-ce que la musique?* Paris: J. Vrin, 2005.

DUFOURCQ, Norbert. *Petite histoire de la musique*. Paris: Larousse, 1960.

ELLIS, Katharine. Rameau in late nineteenth-century Dijon: memorial, festival, fiasco. In: KELLY, Barbara L. (org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939*. Rochester: University of Rochester Press, 2008, p.197-214.

FORSTER, Michael. Johann Gottfried von Herder. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), 2007. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/herder/>>. Acesso em: 30 out. 2011.

FRANCISCHINI, Alexandre. Autonomia e funcionalidade: algumas considerações deste binômio em música. In: XIX ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2009, Curitiba. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, Curitiba: UFPR-DeArtes, 2009, p. 141-144.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

_____. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971.

FULCHER, Jane F. The Orpheon Societies: 'music for the workers' in Second-Empire France. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Croácia, v. 10, n. 1, p. 47-56, 1979. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/836599>>. Acesso em: 6 jan. 2010.

_____. Musical style, meaning, and politics in France on the eve of the Second World War. *The Journal of Musicology*. University of California Press, v. 13, n. 4, p. 425-453, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763894>>. Acesso em: 6 jan. 2010.

_____. *French cultural politics and music: from the Dreyfus affair to the First World War*. New York: Oxford University Press, 1999a.

_____. The composer as intellectual: ideological inscriptions in French interwar Neoclassicism. *The Journal of Musicology*. University of California Press, v. 17, n. 2,

p. 197-230, 1999b. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763888>>. Acesso em: 7 dez. 2009.

_____. *The composer as intellectual: music and ideology in France 1914-1940*. New York: Oxford University Press: 2005.

GARCIA, Tânia da Costa. Reconfigurações identitárias, meios de comunicação de massa e cultura jovem na América Latina na segunda metade do século XX. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; GARCIA, Tânia da Costa (org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa: cultura e políticas nas Américas*. Assis, 2009, v. 1, p. 99-111. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dh/leha/cms/UserFiles/File/CSP1.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2011.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

GIGLIOLI, Renato de Sousa Porto. “Civilizando” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930). 2003. 279 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GREENHALGH, Laura. Trocando mitos por história. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 14-15, 11 set. 2011.

GRIFFITHS, Paul. Six, Les. *The Oxford Companion to Music*. (Ed. Alison Latham). *Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6228>>. Acesso em: 30 out. 2011.

_____. Neo-classicism. *The Oxford Companion to Music*. (Ed. Alison Latham). *Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4701>>. Acesso em: 14 jul. 2012.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 81-108, abr. 2003a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2011.

_____. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003b.

HAINÉ, Malou. Jean Cocteau, impresario musical à La croisée des arts. In: CARON, Sylvain; DE MÉDICIS, François; DUCHESNEAU, Michel (org.). *Musique et modernité em France (1900-1945)*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 69-134.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, 2002.

HARBEC, Jacinthe. Temporalité, spatialité et modernité dans le ballet “L’Homme et son désir” de Claudel et Milhaud. In: CARON, Sylvain; DE MÉDICIS, François; DUCHESNEAU, Michel (org.). *Musique et modernité em France (1900-1945)*. Montreal: Les Presses de l’Université de Montréal, 2006, p. 193-219.

HART, Brian. The Symphony and National Identity in Early Twentieth-Century France. . In: KELLY, Barbara L.(org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939*. Rochester: University of Rochester Press, 2008, p.131-148.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

_____. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HUEBNER, Steven. D’Indy’s Beethoven. In: KELLY, Barbara L.(org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939*. Rochester: University of Rochester Press, 2008, p. 95-111.

HUTCHINSON, John; SMITH, Anthony D. (ed.). *Nationalism*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

IKEDA, Alberto T. Música, política e ideologia: algumas considerações. *V Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, 18 a 21 de jan., 2001.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale: rapports internes et externes du langage*. Paris: Éditions de Minuit, 1973.

KALIMAN, Ricardo J. *Alhajita es tu canto: El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunic-arte Editorial, 2004.

KELLY, Barbara L. *Tradition and style in the works of Darius Milhaud: 1912-1939*. Aldershot: Ashgate, 2003

_____. Introduction: The Roles of Music and Culture in National Identity Formation. In: KELLY, Barbara L. (org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939*. Rochester: University of Rochester Press, 2008, p. 1-14.

KELKEL, Manfred (org.). *Honegger-Milhaud: musique et esthétique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1994.

LATHAN, Alison (ed.) Images. *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3385>>. Acesso em 19 jul. 2012.

LAVOIE, Marie-Noëlle. La réception de “La Création du monde”: um mélange des genres. In: CARON, Sylvain; DE MÉDICIS, François; DUCHESNEAU, Michel (org.). *Musique et modernité em France (1900-1945)*. Montreal: Les Presses de l’Université de Montréal, 2006, p. 171-192.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. 2005. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

MACHABEY, Armand. *Traité de la critique musicale*. Paris: Richard-Masse, 1946.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald*. São Paulo. Edusp, 1995.

MAWER, Deborah. *Darius Milhaud: modality and structure in music of the 20s*. Aldershot: Ashgate, 1997.

MÉDICIS, François de. La polytonalité selon Darius Milhaud: ‘Plus subtile dans la douceur, plus violente dans la force...’ In: FISCHER, Michel; PISTONE, Danièle (org.), *Polytonalité/Polymodalité. Histoire et actualité*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, série “Conférences et Séminaires”, n° 21, 2005, p. 91-115.

MESSING, Scott. Polemic as history: the case of neoclassicism. *The Journal of Musicology*. University of California Presse, v. 9, n. 4, p. 481-497, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763872>>. Acesso em: 14 jul: 2012.

MILHAUD, Darius. “Le Bœuf sur le Toit”: samba carnavalesque. *Littérature*, n. 2, p. 21-23, abril, 1919.

_____. Polytonalité et atonalité. *La Revue Musicale*. Paris, v. 1, n. 1, p. 60-61, nov. 1920.

_____. *Notes sur la Musique: essais et chroniques*. (Ed. Jeremy Drake), Flammarion: Paris, 1982.

_____. *Ma vie heureuse*. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 1998.

MILHAUD, Madeleine e Darius; HOPPENOT, Hélène e Henri. *Conversation: correspondance 1918-1974*. Paris: Gallimard, 2005.

MILLIET, Sérgio. Carta de Paris. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 2, p. 52-54, nov. 1923.

_____. Carta de Paris. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 6, p. 214-216, mar. 1924.

MIRANDA, Tiago. Câmara aprova inclusão de Villa-Lobos entre os heróis da Pátria. *Agência Câmara de Notícias*. 9 abr 2010. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/146645-CAMARA-APROVA-INCLUSAO-DE-VILLA-LOBOS-ENTRE-OS-HEROIS-DA-PATRIA.html>>. Acesso em: 24 out. 2011.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NICOLAU NETTO, Michel. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 2009.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. Darius Milhaud e o Brasil. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do I SIMPOM*, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, p. 598-607.

_____. O canto orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional. In: Simpósio Internacional Villa-Lobos, 2009, São Paulo. *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*, São Paulo: USP, 2009, p. 1-6.

_____. “Le Boeuf sur le Toit”: o contato de Darius Milhaud com a música brasileira. In: XIX ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2009, Curitiba. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, Curitiba: UFPR-DeArtes, 2009, p. 230-234.

_____. *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1998a.

_____. Aspectos da simultaneidade musical: politonalidade e música brasileira. *Revista Arte Brasil*, São Paulo, n. 1. Ano 1, p. 73-74, agosto, 1998b.

_____. A Politonalidade na obra de Darius Milhaud. *ARTEUNESP*, São Paulo, n. 9, p. 171-179, 1993.

_____. *A Politonalidade na obra de Darius Milhaud*. Monografia (Iniciação Científica), Instituto de Artes – UNESP/ FAPESP, São Paulo, 1988.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas – cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993.

PERRET, Carine. L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel: l'esprit plus que la lettre, *Revue de Musicologie*. Société Française de Musicologie, t. 89e, n. 2e, p. 311-347, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4494864>>. Acesso em: 7 dez. 2009.

PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*. Bauru: EDUSC, 2001.

RASÍN, Vera. "Les Six" and Jean Cocteau. *Music & Letters*. Oxford University Press, v. 38, n. 2, p. 164-169, abril/ 1957. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/729312>>. Acesso em: 27 out. 2008.

REIS, Leonardo Leon dos. *Escola sem música: a queda do Canto Orfeônico*. 2009. 52 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – FAMOSP, São Paulo, 2009.

ROSS, James. Messidor: Republican Patriotism and the French Revolutionary Tradition in Third Republic Opera. In: KELLY, Barbara L.(org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939*. Rochester: University of Rochester Press, 2008, p. 112-130.

ROSTAND, Claude. *Darius Milhaud: em pauta*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SACHS, Curt. *The wellsprings of music*. Haia: Martinus Nijhoff, 1962.

SAINT-SAËNS, Camille. La Société Nationale de Musique. *Intemporel: Bulletin de la Société Nationale de Musique*. n. 21, jan-mar 1997. Disponível em: <<http://catalogue.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR21SAENS.html>>. Acesso em: 5 jul. 2012.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: UNICAMP, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. Los Angeles: University of California Press, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHMID, Marion. À bas Wagner! The French Press Campaign against Wagner during World War I. In: KELLY, Barbara L. (org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939*. Rochester: University of Rochester Press, 2008. p. 77-91.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

_____. *Nacionalismo: teoria, ideologia, história*. Lisboa: Teorema, 2006.

_____. Comemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades nacionales. *Revista Mexicana de Sociología*. México, v. 60, n. 1, p. 61-78, 1998. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3541256>>. Acesso em: 5 set. 2009.

STRASSER, Michael. The Société Nationale and its adversaries: The Musical Politics of l'Invasion Germanique in the 1870's. *19th-Century Music*, v. 24, n. 3, p. 225-251, spring, 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2001.24.3.225>>. Acesso em: 1 jul. 2012.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

SUPICIC, Ivo. *Musique et société*. Zagreb: Institut de Musicologie/ Academie de Musique, 1971.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Publishers, 1995.

TARUSKIN, Richard. Nationalism. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846>>. Acesso em: 26 set. 2011.

_____. Back to whom? Neoclassicism as ideology. *19th-Century Music*, University of California Press, v. 16, n. 3, p. 286-302, spring, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/746396>>. Acesso em: 14 jul. 2012.

TEMPERLEY, Nicholas. Nationalism. *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4676>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

TOMÁS, Lia. A tipologia da escuta de Theodor Adorno. In: XV ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, Rio de Janeiro, 2006, p. 1372-1379.

THOMPSON, Daniella. Como o “Boi” ganhou seu nome e outras lendas parisienses. In: THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas*. 2002a. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.5.htm>. Acesso em: 30 out. 2011.

_____. A morte do policial e o tanguinho. In: THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas*. 2002b. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.15-16.htm>. Acesso em: 30 out. 2011.

_____. Au temps du “Boeuf sur le Toit”: 2. o primeiro espetáculo de “Le Boeuf sur le Toit”. In: THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas*. 2003. Disponível em:

<http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.Au_Temps_du_Boeuf2.htm>. Acesso em: 30 out. 2011.

TOMÁS, Lia. Uma reflexão sobre a estética musical e a filosofia da música. *Revista Ouvirouver*, Uberlândia, v. 1, n. 5, p. 168-173, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

_____. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth; CORRÊA DO LAGO, Manoel. Darius Milhaud e os 'compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês'. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 109-142, 2005. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/prosa43b.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2011.

VASSBERG, David E. Villa-Lobos: music as a tool of Nationalism. *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin, v. 6, n. 2, p. 55-65, 1969. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3512733>>. Acesso em: 23 out. 2011.

VERMES, Mônica. A produção para piano a duas mãos de Alberto Nepomuceno: características gerais e propostas de um novo catálogo. *Revista Música*, São Paulo, v. 7, n.1/2, p. 123-148, São Paulo: ECA/ USP, maio - nov. 1983.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. 1º. volume, São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.

_____. *Guia prático para a educação artística e musical: estudo folclórico-musical*. 1º. volume, 1º. caderno, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/FUNARTE, 2009.

WHITTALL, Arnold. Neo-classicism. *Grove Music Online. Oxford music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723>>. Acesso em: 14 jul. 2012.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983.

_____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José M. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 129-191.

ZUBIETA, Ana Maria. *Cultura popular y cultura de massa: conceptos recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2004.