

MÁRIO DAVID FRUNGILLO

Nacionalismo musical e brasilidade: uma revisão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP - como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Professora Doutora Dorotéia Machado Kerr

São Paulo
2014

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

	Frungillo, Mário David.
F945n	Nacionalismo musical e brasilidade: uma revisão / Mário David Frungillo. - São Paulo, 2014. 173 f. ; il. + anexo
	Orientador: Prof ^a Dr ^a Dorotéa Machado Kerr Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014.
	1. Música brasileira. 2. Nacionalismo na música - Brasileira. 3. Cultura – Brasil. I Kerr, Dorotéa Machado. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

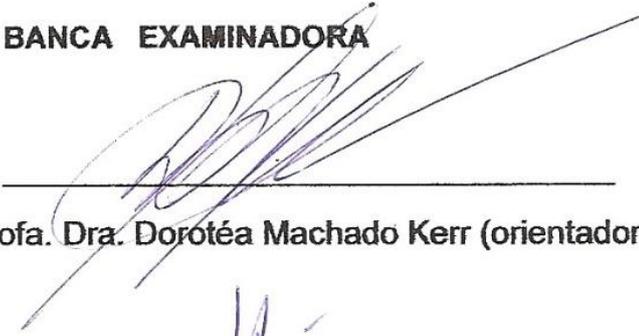
CDD 780.420981

MÁRIO DAVID FRUNGILLO

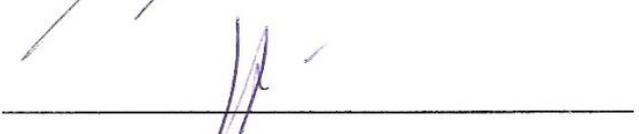
Nacionalismo musical e brasilidade: uma revisão

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. 2014.

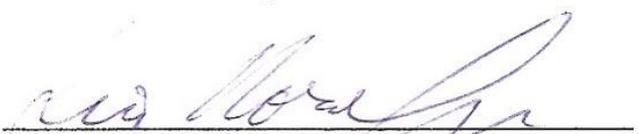
BANCA EXAMINADORA



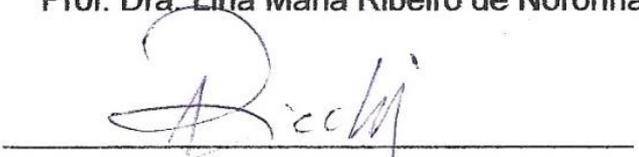
Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr (orientadora)



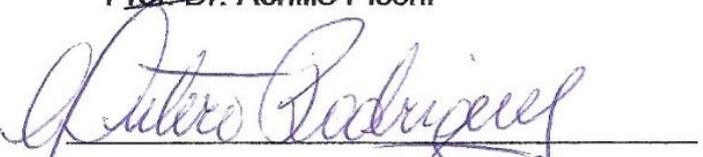
Prof. Dr. Henrique Autran Dourado



Prof. Dra. Lina Maria Ribeiro de Noronha



Prof. Dr. Achille Picchi



Prof. Dr. Lutero Rodrigues

São Paulo, 28 de março de 2014

DEDICATÓRIA

Pela responsabilidade que me deu ao aceitar a orientação;
pela paciência acadêmica e pessoal à espera dos resultados;
pela lealdade como colega no Instituto de Artes da Unesp,
esta tese é dedicada à Professora Doutora

Dorotéa Machado Kerr

AGRADECIMENTOS

Ao violonista e Dr. Paulo de Tarso Salles pelas sugestões no exame de qualificação, aos Doutores Henrique Autran Dourado, Lina Maria Ribeiro de Noronha, Achille Picchi, ao maestro e Dr. Lutero Rodrigues pelas sugestões na Banca de Avaliação,

e aos meus filhos

Letícia Frungillo

Marcelo Frungillo

Mariana Frungillo

pela paciência ao não contar comigo enquanto realizava a tese.

*E assim adormece esse homem
que nunca precisa dormir pra sonhar
porque não há sonho mais lindo
do que sua terra ... não há*

Dorival Caymmi (João Valentão)

Resumo

O objetivo principal deste trabalho foi investigar o nacionalismo musical no Brasil e que papel ele teve em relação a possíveis avanços ou retrocessos na história da música erudita brasileira no período do início do século XX até a década de 1960. A partir do levantamento de conceitos essenciais como cultura, identidade, nação e nacionalismo, focalizei os desdobramentos da **Semana de Arte Moderna**, de 1922 e da publicação do **Ensaio sobre a música brasileira**, de Mário de Andrade, em 1928, em que ele expõe um programa para a configuração da música erudita. Através de uma análise qualitativa dos textos e das manifestações significativas, procurei identificar as concepções e manifestações de brasilidade e nacionalismo, compreender suas conexões e reavaliar a periodização da música brasileira.

Palavras-chave: Música brasileira; Nacionalismo musical brasileiro; Cultura brasileira.

Abstract:

The main objective of this study was to investigate the musical nationalism in Brazil and what role he had in relation to possible progress or setbacks in the history of Brazilian music during the early twentieth century until the 1960s. From the survey of essential concepts as culture, identity, nation and nationalism, I focused the unfolding of the **Semana de Arte Moderna** (Week of Modern Art) in 1922 and the publication of the **Ensaio sobre a música brasileira** (Essay on Brazilian music), Mário de Andrade, in 1928, in which he exposes a program for the configuration of classical Brazilian music. Through a qualitative analysis of texts and significant events I sought to identify the conceptions and manifestations of nationalism and Brazilianness, understand their connections and reassess the periodization of Brazilian music.

Key-words: Brazilian music; Brazilian national music; Brazilian culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Álbum de peças para piano (capa).	p. 64
Figura 2	Peça A bahiana, de Henrique A. de Mesquita.	p. 65
Figura 3	Capa de Compêndio de Música de Francisco M. da Silva.	p. 67
Figura 4	Capa da partitura do Hino Nacional com a letra antiga.	p. 70
Figura 5	Capa da partitura do Hino Nacional [1911], sem letra.	p. 70
Figura 4a	Hino Nacional com a letra antiga.	p. 71
Figura 5a	Hino Nacional sem letra, com o nome de F. BEYER.	p. 72
Figura 6	Página do Jornal com a Carta Aberta de Guarnieri, 1950.	p. 101
Figura 7	Festival de Vanguarda – Revista Manchete, 1966.	p. 114
Figura 8	Sambinha Dodecafônico, Osvaldo Lacerda, 1968, 1ª página.	p. 138

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 IDENTIDADE, CULTURA, NAÇÃO e NACIONALISMO	
2.1 Identidade	13
2.2 Cultura	16
2.3 Identidade cultural, Identidade nacional	20
2.4 Nação e Estado	24
2.5 Nacionalismo	31
3 NACIONALISMO NO BRASIL	
3.1 Batismo e território	37
3.2 População	40
3.3 Ambiente sócio-político	42
3.4 Aspectos culturais	51
4 MÚSICA E NACIONALISMO NO BRASIL	
4.1 Alguns antecedentes	60
4.2 Modernismo e nacionalismo	74
4.3 Periodização	77
4.4 Alma brasileira.....	80
4.5 O imperfeito cozinheiro das almas	86
4.6 Música Viva	92
4.7 Música Nova	107
4.8 Ensino	115
4.9 Associações e eventos	119
4.10 Crítica	122
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS	139
ANEXOS	
ANEXO – A - Declaração Universal sobre diversidade cultural	150
ANEXO – B - Primeiras obras - historiografia brasileira	157
ANEXO – C - Letra do Hino Nacional antiga	158
ANEXO – D - Manifesto Música Viva	159
ANEXO – E - Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil	161
ANEXO – F - Programa de Concerto: alunos de C. Guarnieri, 1953	164
ANEXO – G - Programa de Concerto: alunos de C. Guarnieri, 1962	165
ANEXO – H - Manifesto Música Nova	166
ANEXO – I - Programa do Festival de Vanguarda, 1965	168
ANEXO – J - Estatutos da Sociedade Pró-Música Brasileira	169
ANEXO – K - Carta de Osvaldo Lacerda	174

INTRODUÇÃO

A evolução do fenômeno da globalização econômica, a partir da década de 1970, desencadeou movimentos e processos de relações políticas, sociais e culturais que provocaram efeitos na identidade do cidadão, transformando-se em tema central de vários pesquisadores. Dentre eles, Stuart Hall aponta que não ocorreram as previsões feitas, por liberais ou por marxistas, sobre a construção de valores e identidades universalistas e cosmopolitas, em que haveria desapego ao local e ao particular. O que ocorreu foi uma “crise de identidade” que deu origem a um reforço da identidade nacional, resultado da resistência aos efeitos da globalização (HALL, 2006, p. 97). O renascimento dos movimentos nacionais obrigou a novas perspectivas, destacando-se a importância das identidades culturais ou nacionais, mostrando sua relevância e as implicações na vida do cidadão e das nações.

No segundo semestre de 2007 tomei conhecimento de dois textos que se destacavam pelos tons ácidos das afirmações que refutavam as ideias nacionalistas no campo cultural.

O primeiro deles é uma crítica feita ao livro **Vira e mexe, nacionalismo**, de Leyla Perrone-Moisés, Doutora da USP, lançado em abril de 2007. Publicado na revista *Veja* pelo crítico Jerônimo Teixeira, o texto tem como título ‘Lambe-lambes da nação’ e seu subtítulo diz: “O nacionalismo já foi obrigação dos autores brasileiros. Os talentosos souberam driblá-la” (TEIXEIRA, 2007).

O segundo texto é uma entrevista do Professor Dr. Florivaldo Menezes Filho, do Departamento de Música da UNESP, publicada originalmente no *site* Universo Online (UOL), em que ele afirma:

Por princípio, todo nacionalismo [musical] beira o caquético. Mas o nacionalismo brasileiro, além desse seu aspecto conservador, apresenta-se como anacrônico, condizente com a ditadura de Vargas. Entre nós, representou e, nas pobres almas penosas que persistem em coabitar certos corpos vivos, ainda representam, o que há de mais avesso ao novo (MENEZES, 2007).

Essas afirmações, publicadas na revista de maior circulação e no maior portal eletrônico do país, fazem uma qualificação negativa de um fenômeno que hoje, alternativa de resistência cultural, já foi condição essencial na formação da sociedade ocidental, do ponto de vista político. Fenômeno típico do período moderno, o nacionalismo foi fundamental para a consolidação dos países europeus, para a independência das nações africanas e ainda é razão para a afirmação de grupos étnicos e políticos em diversas regiões do mundo.

Do ponto de vista artístico, desde 1972, seja como aluno, músico profissional ou professor, estudei, convivi ou trabalhei ao lado de compositores como Francisco Mignone, Osvaldo Lacerda, Sérgio de Vasconcellos Corrêa, Nilson Lombardi, Marlos Nobre, Aylton Escobar, Willy Correa de Oliveira e Olivier Toni. A vida musical brasileira não esteve estagnada e não houve uma animosidade exacerbada entre os nacionalistas e os demais compositores que fosse além de críticas e declarações sobre estilo, técnica ou forma musical. A origem de críticas mais contundentes foi a **Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil**, de Camargo Guarnieri, em 1950. A troca de acusações em artigos de jornais e revistas durou até 1952, quando, segundo Contier, Hans-Joachim Koellreutter aproximou-se, “técnica e esteticamente, do guarnierismo” e, mais tarde, os próprios compositores disseram que o episódio foi um “falso problema” (CONTIER, 1996).

A simpatia política ou engajamento de esquerda da maioria dos integrantes do grupo de Koellreutter não impediu sua atuação no período do Estado Novo e na ditadura de Vargas, tendo fundado o Grupo Música Viva, divulgado sua música na rádio MEC e lançado o primeiro Manifesto em 1944. Da mesma forma, o movimento Música Nova, em 1963, com fundamentação no ideário político de esquerda, ‘chocou’ o

público do Teatro Municipal de São Paulo, em 1965, no Festival de Vanguarda, após o Golpe de 1964, mas seus participantes atuaram livremente, mesmo criticando com veemência a corrente musical nacionalista. Não houve outra Escola nacionalista após aquela formada por C. Guarnieri e os Festivais e Bienais de Música Nova e Contemporânea prosseguem até hoje.

Considerando esses fatos, seria o nacionalismo musical resultado de um grupo de artistas sem talento, beirando o “caquético” e “avesso” ao novo? Se não houve um renascimento da música nacionalista e seus principais representantes estão saindo inexoravelmente de cena, a desqualificação desse fenômeno está dirigida contra quais moinhos de vento? Qual o estatuto científico dessas afirmações? A educadora Maria da Penha Villalobos, ao analisar as teorias de Skinner, comentou que o resultado de algumas ideologias de direita parecem se originar da tentativa de encontrar “uma justificativa teórica para seus preconceitos, seus temores, seus malogros” (VILLALOBOS, 1979, p. 73). Essa concepção também pode ser aplicada a outras ideologias, quando a falta de argumentos indica um dogmatismo que deve ser descartado. Por essas razões, e com a pergunta se o movimento nacionalista significou um retrocesso na música brasileira, decidi elaborar a tese na busca da qualificação dos fenômenos da brasilidade e do nacionalismo.

Numa época em que as disponibilidades tecnológicas fazem com que a busca por informações transforme-se num leque de abertura interminável, percebi que a saturação de dados cria um labirinto, perdendo-se a consistência do objeto da pesquisa. Por essa razão, na busca de respostas, evitei a construção de causa e efeito, procurando conexões que se encaixem como peças de um quebra-cabeça. Limitei-me àquelas conexões que surgiram da análise qualitativa dos textos, considerando os autores significativos, os trabalhos mais atuais e, na medida do possível, privilegiando a análise documental dos discursos dos personagens envolvidos. Como a maioria desses personagens atuou em São Paulo, a partir da **Semana de 1922**, limitei-me a eles, devendo ser ressaltado que a história do nacionalismo musical no Brasil possui outras vertentes que não foram analisadas

como, por exemplo, as atuações dos compositores Guerra-Peixe e Radamés Gnattali no Rio de Janeiro.

Como a pesquisa deveria ser fundamentada a partir de conceitos que não são comuns à área musical, estruturei o trabalho em três partes. Na primeira, procurei expor as concepções essenciais da pesquisa, procurando articular os conceitos de identidade, enquanto fenômeno individual e social, com a ideia de nação, enquanto fenômeno político, social e cultural. Na exposição, mantive a ordem cronológica conforme as concepções foram sendo historicamente cristalizadas.

Na segunda parte, focalizei os referenciais brasileiros em que se expressam esses conceitos e como foram empregadas as ideias de nação e de nacionalismo. Mantive a linearidade histórica e, eventualmente, realizei saltos no tempo para favorecer a compreensão dos fenômenos pesquisados.

A terceira parte foi dedicada à investigação do nacionalismo musical a partir do programa exposto no **Ensaio sobre a música brasileira**, de Mário de Andrade, texto de origem e recorrente na maioria dos pesquisadores. Procurei uma aproximação ao tema considerando os fatos derivados desse programa e, por meio de uma análise dos discursos, encontrar possíveis relações que permitissem esclarecer as razões desse tipo de expressão musical ser qualificado como responsável por retrocesso na música brasileira. Em decorrência dessa análise, se delineou um objetivo secundário: a revisão da inserção do nacionalismo musical no tempo e no cenário brasileiro, exposta na Conclusão.

Procurei reunir o máximo de peças do quebra-cabeça a partir das relações encontradas, sabendo que ele não está completo, mas esperando ter contribuído com resultados significativos para aqueles que pretendem continuar a montar esse corpo de conhecimentos sobre a música brasileira.

IDENTIDADE, CULTURA E NAÇÃO

2.1 Identidade

Identidade, do latim tardio *Identitate*, significa ‘mesmo sentido’. Na esfera da Psicologia, a identidade “resulta da singularização do ‘Eu’ por oposição a ‘Outros’ e pela diferenciação interpessoal,” conforme afirma Claudia C. Carvalho.¹ A autora ressalta que esse não é um assunto exclusivo da ordem da natureza, como a simples percepção do próprio corpo, mas também é assunto da ordem da cultura, na medida em que considera o posicionamento relativo do ‘Eu’ e de ‘Outros’, tornando-se uma mistura de individual com social (CARVALHO, 1999, p. 727). Em decorrência dessas conexões com a realidade social, a abordagem sobre a identidade deverá estar relacionada com a evolução histórica e as vivências do indivíduo.

Fundamentando-se num estudo de Baumeister,² a autora identificou três períodos históricos que marcam diferentes concepções de identidade:

1. No período final da Idade Média, entre os séculos XI e XV, não há preocupação com o ‘conhecimento de si’. A identidade era entendida conforme o papel social, a linhagem e pelo gênero de “pertença,” havendo uma relação estável entre indivíduo e sociedade, amparada também pela influência religiosa do Cristianismo, pois o lugar que ele ocupa foi destinado por Deus;

2. Do início da Idade Moderna até o período romântico, o aumento do comércio, a expansão das classes sociais e a mudança de papéis sociais, fizeram com que o sujeito se destacasse, tendo a sua disposição diversas opções de como viver a sua vida, ao menos para os homens. É nesse período que, além do ‘Eu’ de domínio público, surgiu o ‘Eu’ de domínio privado. Houve uma relação mais individualizada entre pais e filhos, dando início à família moderna, assentada no

¹ Como a tese se fundamenta a partir dos conceitos e significados terminológicos, para garantir uma leitura correta, os termos ‘Eu’, ‘Outros’, ‘Ego’, ‘Id’ e derivados serão sempre grafados entre aspas simples e inicial maiúscula.

² BAUMEISTER, R. *How the self became a problem: A psychological review of historical research*. In: ***Journal of Personality and Social Psychology***, Vol 52 (1), jan 1987, 163-176.

amor maternal e que teve reflexos na educação. Durante o período Romântico o 'Eu' era visto como interior e escondido;

3. A partir da época Vitoriana, até a atualidade, o 'Eu', além de interior, era escondido até mesmo de seu 'possuidor', conforme Freud expôs em suas teorias, desenvolvendo-se uma "atitude cultural que enfatizou o autoconhecimento." Há uma mudança significativa na família, que teve sua função de unidade econômica substituída pela de "fonte de suporte afetivo e emocional."

Finalizando, a autora afirma que, após o último período, os vetores 'amor' e 'trabalho' tiveram um papel central na definição da identidade e da realização pessoal, tornando-se características da sociedade contemporânea. Nessa perspectiva, enquanto papel social com origem histórica na Idade Média, a identidade teve sua concepção ampliada, passando a incorporar a estrutura da personalidade do indivíduo.

Nos estudos sobre o 'Eu' (alem.= '*Ich*') e dos processos 'identificatórios', Freud os focalizou nas motivações inconscientes e no 'Id'. Para Jung esse foco se desloca para a identificação de conflitos no 'Ego'. Ele fundamentou a ideia do 'Self' em Nietzsche, que rejeitou o 'Eu' cartesiano no texto **Schopenhauer como educador** (1874). Desse modo, fez a teoria da libido se aproximar da ideia de 'vontade' exposta por Schopenhauer (BISHOP, 1995, p. 287).

Enquanto a teoria de Freud buscava as causas, a teoria de Jung buscava a finalidade. Jung aprimorou sua teoria ao considerar que o 'Self' (o 'si-mesmo', inconsciente) é o 'centro psíquico' e que o ponto culminante do processo é atingido quando ocorre a integração do 'Self' na consciência, ou seja, do 'Self' com seu 'oposto psíquico', o 'Eu' (o 'Ego', consciente). Do ponto de vista psicológico, Jung considerou a identidade um estado preexistente e 'original'.

O psicólogo Erik Erikson, ao pesquisar os estágios de desenvolvimento humano, identificou que as crises de identidade são crises do 'Ego', sendo essencial considerar o contexto histórico-cultural e usar essas informações como instrumento de análise por serem indicativos da formação da identidade "construída e mantida pela sociedade." Para Erikson, esse é o 'ego grupal'. Desse modo, a identidade revela-se dual, privada e pública. Mesmo

estabilizada na idade adulta, dessas articulações entre o 'Eu' e as condições socioculturais, resultam diferentes 'identidades' (ERIKSON, 1987, p. 32 e 54). A partir dessa concepção, é possível reconhecer diferentes aspectos da identidade do indivíduo e qualifica-las, por exemplo, como identidade religiosa, identidade política, identidade étnica ou identidade de classe.

É importante destacar que essas análises foram realizadas considerando-se a civilização construída a partir da Europa que, segundo Braudel, se confrontou com dois sistemas de valores: “de um lado o cristianismo e a herança judaica; de outro, o humanismo de herança greco-latina e seu racionalismo e individualismo” (BRAUDEL, 1989, p. 309 e 339). Para ele, esse dilema determinou uma das características da mentalidade humana ocidental e ajudou a definir a identidade e a continuidade dessa civilização com mais vigor na era moderna.

Na análise da sociedade moderna e dos impactos da revolução industrial, Émile Durkheim, Max Weber e Karl Marx foram os autores que escreveram obras fundadoras e essenciais. Entretanto, há uma diferença entre a teoria social de Durkheim e as de Weber e Marx. Durkheim tomou como base da ação humana a solidariedade, enquanto os demais sustentaram a ideia de que os grupos ou indivíduos se relacionam por meio de conflitos, inevitáveis, tendo a racionalidade como base da ação. Como Durkheim foi o autor que dedicou maior atenção aos aspectos da identidade, optei pela sua teoria.

No texto do *Cours de philosophie fait au Lycée de Sens en 1883-1884*,³ Durkheim expôs as concepções do 'Eu' e de identidade, baseado no fato de que todo fenômeno é conhecimento e o sujeito do conhecimento é o 'Self' (fr.= *moi*),⁴ que atua por meio das percepções e, diferentemente da teoria positivista, para ele o 'Self' é dado espontaneamente (DURKHEIM, 2002).

Estudando os fenômenos que promovem a coesão social, na busca de soluções para questões morais e religiosas, Durkheim desenvolveu uma proposta funcionalista, em que o foco é o papel social dos indivíduos. Ele identificou dois tipos de integração social, historicamente sucessivas: a primeira, que ele

³ O texto original nunca havia sido publicado e foi disponibilizado eletronicamente apenas em 2002.

⁴ Durkheim faz distinção entre os termos franceses '*je*' e '*moi*'. Este último, na tradução inglesa é '*Self*', um conceito da psicologia que não possui um equivalente claro em português. Por esse motivo usei o termo '*Self*'.

chamou de mecânica e a segunda de orgânica. A integração mecânica tem como fundamento crenças e sentimentos compartilhados e a integração orgânica resulta da especialização e da interdependência. Na integração mecânica, o compartilhamento das crenças que regulam as relações sociais é chamado de 'consciência comum', uma força externa que põe em cheque os desejos e interesses particulares. O desenvolvimento social e o surgimento da divisão do trabalho provocaram o enfraquecimento do senso comum de identificação com a sociedade e um aumento da restrição aos comportamentos.⁵ A divisão do trabalho criou um subproduto que ele denominou 'solidariedade orgânica'. Houve um aumento da interdependência e as pessoas tendem a se ver como parte do grupo, com menos opções pessoais. Até no caso mais dramático do sujeito que chega ao suicídio, um ato estritamente pessoal, Durkheim apontou que há fortes influências de fatores sociais, teoria que ele expôs na obra *Le suicide: étude de sociologie* (1897).

Articulando as concepções de Jung, Erikson e Durkheim, a identidade se caracteriza por ser um estado preexistente, tem característica dual por ser particular e grupal e, ao ter significados específicos em inter-relações com outros membros da sociedade, deixa de ser única e torna-se múltipla.

Usando uma terminologia musical, a partir dessa conexão, considero a identidade não-uníssona e não-harmônica porque, apesar de ser constituída por várias 'vozes', elas se comportam de forma independente, eventualmente até conflitantes. A identidade é similar a um fenômeno 'polifônico', como uma bandeira cortada em tiras horizontais balançando ao vento. As faixas balançam juntas, presas no mesmo mastro, mas não necessariamente fazendo os mesmos movimentos, como as 'linhas de identidade'. É a partir dessa estrutura que o indivíduo se reconhece e é reconhecido pelos outros como único.

2.2 Cultura

Para abordar o conceito de cultura, recorri aos Estudos Culturais, área de pesquisa desenvolvida na Inglaterra no início da década de 1960, cujos expoentes e responsáveis por novas perspectivas teóricas e metodológicas foram

⁵ O estudo específico foi realizado na obra *The division of labor in society*, de 1893.

Raymond Williams e Stuart Hall.⁶ Como ponto de partida, busquei os conceitos pertinentes na obra de Raymond Williams, **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade** (1983).

Com origem no latim *colere*, Williams afirma que o termo cultura é uma das “duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa.” Em parte, pelo desenvolvimento histórico em diversas línguas européias e também porque o termo é usado como referência em conceitos importantes de diversas disciplinas e em diversos sistemas de pensamento. Ele apontou três sentidos do termo cultura: 1) o primeiro deles relacionado com a idéia de habitar, instalar-se, com origem no latim *colonus* e derivado para o inglês *colony* (port.= colônia); 2) o segundo significando honrar com veneração, originado no latim *cultura* e derivado para o inglês *cult* (port.= culto) e 3) o terceiro com o sentido de lavoura, de cuidado com o crescimento natural, a partir do latim *cultura* e do francês antigo *couture* (WILLIAMS, 2007, p.117). Nos três sentidos, a palavra é um substantivo que faz referência a ‘cuidar de algo com pertencimento a ele’ e, por metaforização, entre os séculos XVIII e XIX, passou a significar o processo de crescimento humano. Nessa transformação, ele destaca que foram fundamentais os textos de G. F. Klemm, que utilizou o termo *Kultur*, na obra *Algemeine Kulturgeschichte der Menschheit*. (**História, cultura geral da humanidade**, 1843-52) e o texto de Johann Gottfried von Herder, que usou o termo *Cultur* na obra inacabada ***Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*** (Sobre a filosofia da história para a educação da humanidade, 1784-91). Nessa obra, a palavra alemã *Cultur* (port.= cultura) foi usada como alternativa ao termo ‘civilização’ em razão das críticas que o autor fez às tentativas de escrever histórias universais aplicando-se o mesmo termo “a todas as nações e a todos os períodos” (WILLIAMS, 2007, p.7). A idéia de cultura pode ser específica e variável entre os grupos sociais que compõem a nação e ele destaca que o sentido usado por Klemm foi seguido por Edward Burnett Tylor na obra ***Primitive Culture*** (1870), um dos textos de referência nas Ciências Sociais.

Sobre as diferenças de sentido na idéia de cultura ele destaca que, enquanto produção material de um grupo social, ela encontra-se no campo de investigação da Antropologia Cultural e da Arqueologia; enquanto produção de

⁶ Os autores são citados como componentes da Escola de Birmingham, depois de Londres, a cidade inglesa com maior número de imigrantes, um dos motivos do nascimento dos Estudos Culturais.

sistemas simbólicos ou de significação, ela é investigada pela História e pelos Estudos Culturais.⁷ Para ampliar essa fundamentação, vou considerar algumas ideias da antropologia filosófica de Ernst Cassirer, expostas na obra ***Antropologia filosófica: introducción a una filosofía de la cultura***.⁸

Cassirer considera que o universo do homem é, ao mesmo tempo, físico e simbólico e *que* a linguagem, o mito, a arte e a religião, partes desse universo, são como fios que configuram uma rede. Para se adaptar ao ambiente físico ou, em termos filosóficos, se ‘instalar’ no mundo, o homem opera o pensamento simbólico, e é sob esse sistema de pensamento e da conduta resultante que, ao transformar a existência, ele constrói a cultura.

Partindo do pressuposto de que qualquer definição da natureza ou essência do homem “só poderá ser entendida como funcional, e não substancial,” Cassirer reduz o papel da razão por não ser adequada para abranger todas as formas simbólicas da vida humana em sua riqueza e diversidade. A realidade passa a ser construída pelo espírito simbólico, não mais pela razão. A partir dessa concepção, o homem é definido como ‘animal simbólico’ e discutir a cultura enquanto manifestação do espírito humano significa discutir suas atividades simbólicas (CASSIRER, 1968, p.27).⁹

Para Cassirer, a filosofia não só analisa formas particulares de cultura, mas busca uma visão sintética universal que as inclua, e assim explica:

Pero la síntesis filosófica significa algo diferente. No buscamos una unidad de efectos sino una unidad de acción, no una unidad de productos sino una unidad del proceso creador. Si el término humanidad tiene alguna significación quiere decir que, a pesar de todas las diferencias y oposiciones que existen entre sus varias formas, cooperan en un fin común (CASSIRER, 1968, p.63).

⁷ Neste caso, deve-se ter em conta que a antropologia não se refere à ideia da ciência positiva, que junto com a arqueologia, a paleontologia e a etnologia abordam concretamente materiais encontrados, mas refere-se a uma disciplina que faz uma reflexão sobre o ser humano e sua natureza. É o que ele chama de ‘filosofia do homem’.

⁸ A obra publicada originalmente como ***An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*** (1944) foi publicada em português como ***Antropologia filosófica***.

⁹ A citação de Cassirer refere-se à obra ***Filosofia das formas simbólicas*** (1923), em que mostra as diferenças entre as ideias de ‘símbolo’ (*Symbol*) e ‘sinal’ (*Zeichen*). Os sinais dizem respeito ao mundo físico do ser, são elementos operadores, e os símbolos são designadores, não podem ser reduzidos a sinais, têm valor funcional (GARCIA, 2010, p.79).

Essa concepção ressalta a pluralidade, a diversidade e a incomensurabilidade das formas simbólicas entre si, destacando que a arte, a religião e a linguagem não podem ser quantificadas e reduzidas a um denominador racional comum, como uma fórmula sintática universal. Conforme entendeu Garcia, não é possível, por exemplo, traduzir uma experiência religiosa ou uma contemplação estética porque cada uma delas não é uma teoria, mas uma atividade (GARCIA, 2010, p. 164). Cassirer propôs a substituição da crítica da razão pela crítica da cultura, que é plural e descentralizada, em função da diversidade das atividades praticadas e dos fenômenos envolvidos, numa abordagem antropológica sem juízos prévios de valor. Para Garcia, essa abordagem “não tem precedentes na história da filosofia” e, com a crescente importância dos Estudos Culturais, revela como ele estava à frente de seu tempo (GARCIA, 2010, p.185).

Pela relevância dada à cultura, a concepção de Cassirer é a mais adequada para ser aplicada numa análise da pós-modernidade, e uma concepção semelhante, mas pouco divulgada, também é encontrada na Declaração Universal sobre Diversidade Cultural da UNESCO, aprovada na Conferência Geral em 2001. Ela coincide com a concepção de pluralidade de Cassirer quando, em seu Artigo Primeiro, dispõe que:

1º _ La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras.

Ao estabelecer que a diversidade cultural tem o mesmo *status* da diversidade biológica e considera-la patrimônio da humanidade, a Declaração reveste essa concepção de um valor inédito na história, repudiando que as diferenças sejam motivos de preconceitos e atitudes discriminatórias. Pelo seu significado, acrescentei a esta pesquisa como anexo, e sempre que for citada uma análise cultural estará subentendido que o enfoque não será único, mas múltiplo, sem o que a apreensão da realidade estará comprometida.¹⁰

¹⁰ Ver **ANEXO A** - Declaração Universal sobre diversidade cultural, UNESCO.

2.3 Identidade cultural, identidade nacional

O **Dicionário de Direitos Humanos**, da Escola Superior do Ministério Público do Brasil, define identidade cultural como “um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos,” destacando que envolve, dentre outros, o compartilhamento de patrimônios comuns como a língua, a religião, as artes, o trabalho, os esportes e as festas (OLIVEIRA, 2008).

Investigando esse fenômeno a partir das contribuições de Stuart Hall sobre a influência da globalização na formação das identidades culturais, verifiquei que a característica essencial foi a incorporação da ideia de deslocamento ou ‘descentramento’ das identidades do sujeito, expostas na obra **Identidade cultural na pós-modernidade**.

Com relação à identidade, Hall distingue três formas históricas: 1) o ‘sujeito’ do Iluminismo, baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão e consciência; 2) o ‘sujeito’ sociológico, cuja identidade é formada na interação entre o ‘Eu’ e a sociedade; 3) o ‘sujeito’ pós-moderno, que não é definido biologicamente, mas historicamente (HALL, 2006, p.10). É a partir do terceiro momento que o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, sem que estejam unificadas em torno do ‘Eu’.

Esse ‘sujeito’ pós-moderno, a partir da segunda metade do século XX, sofreu ‘deslocamentos’, o que provocou ‘descentramentos’ do ‘sujeito’ cartesiano em cinco momentos, resumidos da seguinte forma:

1) o primeiro ‘descentramento’ ocorreu com a releitura do marxismo feita por teóricos como Louis Althusser; em que se desfaz a ideia de uma essência universal e singular, pois existiria uma dependência íntima entre o sujeito e suas condições em relação ao local, à vida social, por exemplo;

2) o segundo se deu com a descoberta do inconsciente por Freud e a ideia de que a identidade se forma em processos psíquicos e simbólicos desse

inconsciente,¹¹ o que eliminou o conceito do sujeito “cognoscente e racional, provido de uma identidade fixa e unificada,” o ‘penso, logo existo’ do sujeito cartesiano (HALL, 2006, p.36). Partidário dessa concepção, Jacques Lacan enfatiza a formação progressiva do ‘Eu’ pelo olhar do ‘outro’, produzindo relações com os sistemas simbólicos fora dele. Reforçando as ideias do item anterior, a identidade é inata, estando sempre em formação, possui aspectos contraditórios e apenas por meio do imaginário ela pode ser entendida como unidade;

3) o terceiro ‘descentramento’ está associado ao linguista Ferdinand de Saussure e a concepção de que a língua é um sistema social e não individual, preexiste ao indivíduo. Nessa concepção, não somos “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos. O falante individual não fixa o significado de uma forma final, o que inclui sua identidade;

4) o quarto ‘descentramento’ é explicado nos trabalhos de Michel Foucault e sua tese sobre ‘poder disciplinar’, segundo a qual, a partir do século XIX, instituições coletivas e de grande escala policiam e disciplinam as populações, como os quartéis, escolas e hospitais, buscando “produzir um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil.”

5) O quinto ‘descentramento’ resultou do impacto do feminismo, tanto como movimento social quanto uma crítica teórica, o que politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação reforçados nas dualidades homens/mulheres, mães/pais e filhos/filhas.

Esses ‘descentramentos’ deslocaram e fragmentaram o sujeito e uma nova centralização só é possível a partir da reconstrução da identidade. É nesse momento que a identidade cultural se torna referência para a reconstrução e o que dá forma a essa identidade é a cultura nacional que o sujeito vivenciou.

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização, generalizou uma língua vernácula como meio de comunicação dominante, criou uma cultura homogênea e manteve as instituições. A cultura nacional também é composta por símbolos e representações, resultado de discursos

¹¹ Segundo Jacqueline Moreira, há quatro grandes marcos na obra de Freud sobre a ‘teoria do Eu’: na obra **O eu e o id, uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos**, de 1923. (MOREIRA, 2009)

que produzem sentidos sobre a nação, “sentidos estes feitos de memórias que conectam o presente com o passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2006, p.49-51). Considerando que a maioria das nações é constituída por culturas diversificadas, com diferentes classes sociais, grupos étnicos e de gênero e que as pessoas se sentem parte da “família da nação,” elas são múltiplas. Entretanto, em decorrência de mecanismos discursivos, são identificadas como uma unidade. O discurso da cultura nacional ‘costura’ as diferenças numa única identidade e, em razão dessa configuração, Hall classifica a nação como um ‘híbrido cultural’.

As novas conexões e integrações criadas pelo processo de globalização provocaram deslocamentos também nas comunidades e organizações. Como consequência, há três possibilidades: 1) pode haver uma desintegração das identidades nacionais, com tendência à homogeneização de hábitos e comportamentos; 2) pode ocorrer um reforço das identidades pela resistência à globalização ou 3) as identidades nacionais entram em declínio e novas formas tomam seu lugar, gerando identidades híbridas (grifos nossos). Dentre estas, Hall destaca que a segunda hipótese, a resistência à globalização no final do século XX, fez com que surgisse interesse pelos estudos sobre o nacionalismo. Quando se esperava uma tendência à homogeneização cultural, o que se viu foram resistências das comunidades que fortaleceram o sentimento nacional. Apesar das previsões de que o apego ao local e ao particular daria lugar a valores universalistas e cosmopolitas, isso não ocorreu. A globalização não produziu o triunfo do ‘global’, nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do ‘local.’ O que ocorreu foram deslocamentos variados e contraditórios das identidades (HALL, 2006, p.97).

Ramificando essa ideia, o historiador Miroslav Hroch fez outra distinção sobre as identidades:

No século XVIII, o patriotismo iluminista baseava-se na identificação com o país, então definido, fundamentalmente, em termos territoriais ou de região. Uma identidade nacional ou um movimento nacional marginalizaram e, eventualmente, suprimiram essa identidade regional (HROCH, 2007a, p.24-5).

Ao falar sobre as diferenças das identidades, Hroch destacou que a identidade nacional “se fundamenta na existência de uma cultura distintiva,” e que a cultura regional faz parte da cultura nacional. Do ponto de vista das especificidades culturais, elas não são exclusivas, mas se complementam.

Para o autor, a origem da identidade nacional deve ser buscada na Idade Média, a partir da delimitação dos grupos étnicos ‘primordiais’. Ele considera que a identidade nacional não nasceu porque um grupo se achava definido por fronteiras e tinha o reconhecimento exterior. O fator decisivo foi a identificação do indivíduo com o macro-grupo, em um processo psicológico determinado social, política e culturalmente. (HROCH, 1998, p.2). Nesse aspecto, os psicólogos sociais coincidem na consideração de uma constante antropológica: a necessidade do indivíduo em identificar-se com uma magnitude superior.

Hroch também se aproxima das ideias da psicanálise ao admitir que a língua e a religião não são suficientes para caracterizar a identidade nacional. Por comparação com outro grupo, o grupo original percebe que há características e comportamentos distintos. Assim, as raízes da identidade nacional não são construídas com bases na vontade, como propõem alguns pesquisadores. Também não se pode inventar ou configurar uma identidade nacional, como querem os intelectuais ‘modernistas’. Ele afirma que a identidade “é produto de um imperativo de conduta interna,” inata e não premeditada, não sendo, portanto, uma categoria histórica casual. Ao considerá-la uma predisposição inata ele se aproxima da concepção de Jung, citada anteriormente.

Em outra perspectiva, Manuel Castells, ao examinar os processos que envolvem mudanças nas relações sociais, destacou que, na ‘era da Informação,’ a sociedade está configurada em rede. A identidade plural dos sujeitos, muitas vezes contraditórias, possibilita a transformação da globalização num ambiente de revolução tecnológica, de transformação do capitalismo, de derrocada do estatismo e de avanço das expressões de identidade coletiva que desafiam a globalização e o cosmopolitismo (CASTELLS, 1999, p. 13). Ao examinar a identidade coletiva, ele a concebe como “fenômeno múltiplo,” cuja fonte de significados tem origem no indivíduo e que os papéis sociais são definidos pelas normas da sociedade. Apesar de, eventualmente, haver coincidência entre identidade e papéis sociais, as

identidades podem ser construídas a partir de instituições dominantes, mas só assumem essa condição quando, e se, os atores sociais a internalizam, momento em que se configura o significado. Nesse sentido, deve-se entender que as identidades organizam os significados enquanto os papéis sociais organizam as funções.

A partir dessas exposições, vou considerar a identidade nacional como resultado de circunstâncias e compromissos nas esferas social e cultural, de origem inata, como afirmou Hroch, mas submetidas às relações de poder, onde ocorrem os movimentos sociais que provocam a tomada de consciência e possibilitam a reconstrução da personalidade, como destacou Castells.

2.4 Nação e Estado

Dentre as definições encontradas para o termo nação, as que se repetem no senso comum e em inúmeros textos podem assim ser resumidas:

- 1 um grupo de pessoas organizadas sob um governo;
- 2 um país;
- 3 o governo de um estado soberano;
- 4 pessoas que compartilham costumes, origens, história e, frequentemente, língua;
- 5 um grupo ou tribo de nativos.

Etimologicamente, o termo ‘nação’ deriva do latim *nātiō*, de *nātus* (nascido), participio passado de *nāscī*, (nascer). É encontrado no francês e inglês medievais como *nascion* e parece ter se fixado, a partir do século XVIII, como *nation* (em francês, inglês e alemão, com pronúncias distintas), *nazione* (em italiano) e como nação em português.

Segundo Zernatto, na obra do romano Cícero (43 A.C.), ***De Natura Deorum***, o termo *nātiō* (*natio*) era usado para designar a deusa do nascimento. Em outro texto do mesmo autor, ***De oratore***, ele refere-se aos judeus e sírios como “pessoas nascidas para servir” (*nationes natae servituti*). No latim vulgar, o termo *nātiōnes* era usado para designar um grupo de pessoas nascidas no mesmo espaço geográfico, maior que uma família e menor do que um clã ou um povo.

Dessa forma, o termo *nātiōnes* era empregado para designar estrangeiros ou grupos de pessoas que se estabeleciam em torno das cidades do Império Romano, mas que mantinham a língua e os costumes. Os romanos não se referiam a si mesmos como *nātiō*, mas como *populus*, termo que consta das iniciais que marcam as construções e moedas do Império Romano, SPQR, abreviatura de *Senātus Populus Que Rōmānus*, significando Senado e Povo Romanos (a palavra ‘Que’ tem a função da conjunção ‘e’ em português (ZERNATTO, 1944, p. 351-352).

Segundo o *Dictionnaire d’etymologie*, do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL),¹² por volta do ano 1175, no livro *Chronique Ducs Normandie* há uma definição do antigo termo francês *nacion* como “conjunto de seres humanos caracterizados por uma comunidade de origem, de língua, de cultura” (tradução nossa), o que indica a persistência do significado romano.¹³ No mesmo século, segundo Zernatto, estudantes da Universidade de Bolonha se agrupavam não pela similaridade de origem, mas por interesses comuns, como uma ‘comunidade de opinião’, se autodenominando *nation*, mas ele lembra que a Universidade, nesse período, era um estabelecimento da Igreja.¹⁴ Após os Cismas e a realização dos Concílios, os grupos da Igreja assumiram a forma de “repúblicas eclesiásticas,” como grupos de opinião, derivados daqueles dos estudantes e que representavam poderes seculares de príncipes e potentados, recebendo o nome de *nātiōnes*. O termo é encontrado no Concílio de Lyon (1274) e no Concílio de Constance (1414), onde a chamada ‘nação alemã’, por exemplo, era composta, além de alemães, por bispos e padres húngaros, bohemios e escandinavos. Ele também exemplifica com uma citação de Montesquieu sobre os fundamentos do Estado:

¹² O CNRTL pertence ao *Centre National de la Recherche Scientifique*, tutelado pelo governo francês e vinculado à Universidade de Nancy. Site disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/>>.

¹³ “*Une ensemble d’êtres humains caractérisé par une communauté d’origine, de langue, de culture.*”

¹⁴ Alguns autores apontam a origem do Estado moderno no período medieval como reflexo do corpo hierarquizado de funcionários criado pelo Direito Eclesiástico, como Antônio Padoa-Schioppa, na obra *Legislation and Justice: Origins of the Modern State in Europe*, Joseph R. Strayer em *On the Medieval Origins of the Modern State* e Max Weber, em *Economia e Sociedade*.

*Sous les deux premieres races on assemble souvent la nation, cet a dire, les seigneurs et les evêques; il n'était point des communes [...].*¹⁵

Sob as duas primeiras dinastias com frequencia se instala a nação, ou seja, os senhores e os bispos: sem considerar a gente comum; [...] (tradução nossa).

Encontram-se outras variações, por exemplo, designando grupos de pássaros ou de macacos, em textos de Edmund Spencer e de Montesquieu, respectivamente. O mesmo dicionário aponta o termo sendo usado para definir ‘*espèce animale*’, nas Fábulas de La Fontaine (Fábulas IV, n. 6, 1668), um grupo de poetas e até para designar o sexo feminino, como fez Goethe pela voz de Marie, personagem da tragédia **Clavigo** (1774), quando ela declara: “Nós, garotas, somos uma nação maravilhosa” (tradução nossa).¹⁶

No levantamento bibliográfico, foi possível verificar que, após as obras significativas de Ernst Renan (***Qu'est-ce qu'une nation?***, em 1882) e de Otto Bauer (***A social democracia e a questão das nacionalidades***, em 1907), os estudos sobre nação e nacionalismo voltaram a interessar os teóricos a partir da década de 1960. Nessa nova onda de estudos, os autores que mais se destacaram foram Elie Kedouri, Miroslav Hroch, John Breuilly, Benedict Anderson Ernst Gellner, Eric Hobsbaw, Anthony Smith e Adrian Hastings.¹⁷

Para M. Hroch, as pesquisas devem considerar que o termo ‘nação’ tem um significado na língua inglesa e outro nas línguas alemãs e eslavas. Em inglês, o termo nação (ing.= *nation*) é conotativo de Estado, relacionado à perspectiva de poder político, uma categoria diferente do termo etnia (ing.= *ethnicity*). Para os movimentos nacionalistas modernos da Europa pós-comunista, o termo está associado à “etnia, linguagem e comunidade de cultura” (HROCH, 2007a, p.12). Para alemães, tchecos, croatas e comunidades vizinhas, a nação é sucessora de um grupo étnico e a ideia de etnia (alem.= *Ethnizität*) está contida na ideia de nação (alem.= *Nation*). Essa diferença é fundamental na análise dos textos.

¹⁵ ***L'esprit des loix***, Livre 28 cap. 9 (MONTESQUIEU, 1995, p. 343).

¹⁶ A frase do Ato IV de **Clavigo** é: “*Wir Mädchen sind doch eine wunderliche Nation.*” (Marie).

¹⁷ É necessário destacar que existem outros autores significativos, que não foram pesquisadores acadêmicos, como Stalin (***O marxismo e a questão nacional***, 1912) e Lenin (***Teses sobre a questão nacional***, 1913)

Vinculado em sua essência à ideia de nação, o termo Estado, tem origem no latim *status*, significando estar firme diante de uma situação associada à esfera política (DALLARI, 1998, p. 122). O termo é encontrado como *stato* (italiano), *état* (francês) e *Staat* (alemão). Para Aristóteles, na obra **A Política**, o Estado, corpo constitutivo da nação, tem o objetivo primordial de assegurar a felicidade e a virtude dos cidadãos, como descrito na República ideal de Platão (ARISTÓTELES, 2000). No período da Idade Média, segundo Moura, os Estados eram concebidos como uma imagem de preparação para a vida na Cidade Celeste, ideia decorrente das concepções de Santo Agostinho na obra **Cidade de Deus** (MOURA, 2003, p. 35-43). Na França, desde o século XIV, o termo *état* era usado para designar a aristocracia, composta por três grupos: os bispos e prelados, representando a Igreja, os lordes, representando a nobreza e o chamado ‘terceiro estado’, representando os cidadãos. Em 1484, os chamados ‘estados gerais’ (*états généraux*) reuniram-se pela primeira vez e foram divididos em seis grupos, denominados *nations*.

Esse vínculo foi consolidado a partir da Revolução Francesa, mas em datas anteriores encontrei dois textos em que o termo Nação é associado à ideia de Estado. O primeiro deles foi no ***Discours sur l’origine e les fondements de l’inégalité parmi les homes*** (Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre homens, 1755), de J. J. Rousseau, onde ele afirma que “O sentido desse termo [nação] deve ser estendido ao governo da grande família, que é o Estado” (p. XII-XIII, tradução nossa).¹⁸ O segundo, encontrei na obra de H. Mirabeau, ***Essai sur le despotisme*** (Ensaio sobre o despotismo, 1777), em que ele usa os termos indistintamente, chamando o monarca despótico como “assalariado do estado” e os reis como “chefes da nação” (MIRABEAU, 1792, p. 104 e 270).

Após a Revolução Francesa, a ideia de Estado é encontrada vinculada à ideia de racionalidade mediada pela concepção de liberdade, introduzida por Kant, conforme expõe Capitani¹⁹ ou vinculada à ideia de função controladora, como defendida por Engels, quando na obra ***El origen de la familia, la propiedad privada y del Estado***, afirmou que “o Estado nasceu da necessidade de frear os antagonismos de classe” (ENGELS, 1884, Cap. IX, p. 144).

¹⁸ O texto original é o seguinte: *Le sens de ce terme [nation] a été dans la suite étendu au gouvernement de la grande famille, qui est l’État.*

¹⁹ Capitani afirmou que, para Kant, a expressão ‘liberdades externas’ refere-se à liberdade jurídica. Cf. CAPITANI, Renato. **A finalidade do Estado em Kant**. 2008, p. 32.

Encontrei também a vinculação da ideia de nação com a de civilização numa expressão de 1776, na Declaração de Independência dos Estados Unidos, ao chamar de bárbara ou incivilizada a política imperial inglesa:

*He is at this time transporting large Armies of foreign Mercenaries to compleat the works of death, desolation and tyranny, already begun with circumstances of Cruelty & perfidy scarcely paralleled in the most barbarous ages, and totally unworthy the Head of a civilized nation.*²⁰

Ele [o Rei da Inglaterra] está, nesse momento, transportando grandes Exércitos de Mercenários estrangeiros para completar as obras da morte, desolação e tirania, que teve início com Crueldade e Perfídia raramente igualadas nos tempos mais bárbaros e totalmente indignos do Chefe de uma nação civilizada. (tradução nossa)

Em razão desses fatos, é prudente evitar a afirmação de que só a partir da Revolução Francesa passa a existir a concepção de Estado-Nação. O que se verifica é que, a partir da Revolução, concepções preexistentes de filósofos e intelectuais passam a ser postas em prática, tendo uma existência objetiva.

Também não é possível falar de nação sem considerar a concepção de povo, que adquiriu contornos mais definidos a partir de dois textos da Revolução Francesa. O primeiro é a **Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão** (1789), em que se acha a expressão '*peuple français*', segundo Zernatto, introduzida por influência de Mirabeau, que considerava o termo apropriado por se referir às pessoas que viviam do trabalho com as próprias mãos, sem direitos ou privilégios. O segundo texto é o **Adresse au peuple français ou à la nation** (Carta ao povo francês ou à nação, 1795), feito pela Convenção Nacional (ZERNATTO, 1944, p. 357).

Etimologicamente, o termo 'povo' tem origem no latim *populus* e tinha um sentido "derrogatório, destrutivo." O termo *populatio* significava pilhagem; *populator* significava 'o despojador' e *populatus* a 'espoliação'. Os verbos *populo* e *popular* significavam 'devastar', 'arruinar'. Por essa razão, para os romanos, as massas precisavam ser governadas, sendo importante que os 'cidadãos' se distinguissem do 'povo'. Até meados do século XIX, por exemplo, não era apropriado

²⁰ Cf. REFERÊNCIAS, **Declaração de independência**, E.U.A., 1776.

chamar de *people* (ing.) ou *peuple* (fr.) aqueles que cultivavam as artes ou as letras (ZERNATTO, 1944, p. 353).

Durante o século XIX, a vinculação das idéias de povo e nação teve duas vertentes: uma fundada em aspectos subjetivos, a francesa, destacando-se Ernst Renan e Fustel de Coulanges e outra, com aspectos objetivos, a alemã, destacando-se Herder e Fichte. Tomando Renan como exemplo francês, na conferência ***Qu'est-ce qu'une Nation?*** ele identifica o pertencimento nacional como “o desejo de viver junto, a vontade de continuar a fazer valer a herança recebida” e afirma que a existência de uma nação “é um plebiscito diário,” associando essa ideia a princípios espirituais e chamando a nação de alma do povo (RENAN, 1832, p.10-11). Na vertente alemã, o filósofo Herder propôs uma nação “fundada sobre a terra e uma língua comum” e Fichte, no **Discurso à nação alemã** (1807), além da valorização do povo, ressaltou a importância da língua.

No período moderno, Benedict Anderson definiu a nação como “uma comunidade política imaginada, inerentemente limitada e soberana.” Essa comunidade imaginada é construída a partir de discursos fundados numa mistura de interesses das elites políticas e econômicas. Mesmo que os membros da nação não conheçam a maioria de seus compatriotas, “a mente de cada um vive a imagem de sua comunhão” (ANDERSON, 2008, p.23). Nessa concepção, os cidadãos se identificam com um local e uma cultura, em um tipo de ‘identificação horizontal’ em que todos pertencem da mesma forma à nação, sem considerar as desigualdades ou explorações existentes. Essa ideia de comunidade imaginada é semelhante em Ernst Gellner, que afirma ser a nação uma “construção histórica arbitrária,” a partir de *constructos* da mente e imaginação humana (GELLNER, 1983, p. 47).

Com a mesma perspectiva de Gellner, Eric Hobsbawm considera o nacionalismo o processo que “cria e possibilita a ideia de nação e não o contrário.” Para o autor, tomando forma após a Revolução Francesa, as nações disseminaram-se na Europa pelas ações e movimentos da comunidade, mas por ser um *constructo*, escondem as comunidades reais que são as classes. Como as nações são resultado de um processo, também tendem a se extinguir ou podem ser extintas por força de outros processos (HOBSBAWM, 1990, p. 35). Entretanto, a tendência

de extinção natural ou à força, apontada pelo autor, não está se confirmando. Como mostrou Hall, tem ocorrido o oposto, um fortalecimento dos laços identitários.

Para Adrian Hastings²¹ a nação se consolidou, em muitas regiões da Europa, a partir do século XVI e, no caso da Inglaterra, a partir do ano 1066, data da invasão normanda. A fundamentação da nação ocorre a partir da valorização da etnia, das particularidades culturais de cada povo e do cristianismo, a quem atribui a responsabilidade na formação das identidades nacionais, ressaltando que a formação de nações fora do ocidente ocorreu “por imitação” (HASTINGS, 2000, p. 48). Para ele, a religião cristã foi condição essencial na formação das identidades nacionais, seja pela canonização das origens ou por auxiliar na disseminação da língua através de textos, principalmente a partir do protestantismo.

Nessa exposição foi possível verificar que a vinculação da ideia de Nação com a ideia de povo é indissociável desde a Revolução Francesa e que a identidade nacional ampliou seu alcance e significado no período contemporâneo, o que reforçou a configuração das nações.

Quanto à concepção da nação, destacam-se duas correntes de estudos, com algumas variações quanto às perspectivas. Uma delas, chamada de ‘modernista’, considera a nação um fenômeno da pós-industrialização, um *constructo* da vontade política de setores dominantes da sociedade, uma ‘comunidade política imaginada’, conforme Benedict Anderson. Essa concepção é abraçada por E. Kedourie, Ernst Gellner e Eric Hobsbawn. Outra corrente, de viés etnossimbolista, considera a nação uma ‘configuração natural’, originada nos laços afetivos da comunidade, amparada em fenômenos subjetivos que configuram a cultura, como os mitos e histórias reinterpretados pelas gerações. Nessa corrente, estão A. Hastings, com uma variante religiosa, e Anthony Smith. O teórico tcheco M. Hroch, próximo dessa perspectiva, diverge dos demais autores porque, apesar de reconhecer a formação da nação a partir da Idade Média, onde se encontra a origem das ‘categorias’ ou comunidades étnicas, considera que as nações se configuraram a partir do século XIX não como um *constructo*, mas como resultado de um processo. Essa concepção é a mais adequada com a perspectiva cultural e com a valorização dos aspectos identitários que norteiam esta pesquisa.

²¹ Adrian Hastings foi missionário católico na África e professor de Teologia.

Deve ser considerado que a investigação dos fenômenos históricos deve respeitar, na medida do possível, a ideia de *longue durée*, nascida na *École des Annales*, em que a pesquisa não deve focalizar apenas a singularidade do evento, a micro história, aquela feita, por exemplo, pelos jornalistas, mas investigada em um período de tempo maior, no qual o evento está inserido.²²

Do ponto de vista institucional, são marcos modernos a criação da Liga das Nações, em 1919, decorrência do Tratado de Versailles após a Primeira Guerra e a Organização das Nações Unidas (ONU), em 1945, após a Segunda Guerra. A criação dessas organizações teve como fundamento o controle dos países membros para garantir uma coexistência pacífica. Apesar de inúmeros exemplos em que a ONU não tem se mostrado eficaz no cumprimento desses objetivos, ela gerou, em 1948, um documento histórico para a civilização: a Declaração Universal dos Direitos do Homem.

2.5 Nacionalismo

Para tratar do nacionalismo, retomo o pensamento de Raymond Williams exposto na obra **Palavras-chave**. O vocábulo *nationalist* (nacionalista), originado do inglês *nation* e derivado do latim *nationem*, significa estirpe ou raça, é encontrado na língua inglesa desde o final do século XIII. A passagem do sentido de grupo racial para grupo politicamente organizado, segundo ele, ocorreu a partir do século XVII, com o uso do substantivo 'nação' fazendo referência a todo o povo de um país e com o uso do adjetivo 'nacional' referindo-se ao sentido político. Os termos 'nacionalista' e 'nacionalismo' surgem, respectivamente, no início do século XVIII e início do século XIX, sendo o nacionalismo definido como “um movimento político dos países submetidos à força, que incluíam diversas ‘raças’ e línguas (como a Índia)” ou a regiões submetidas à força, onde a distinção era uma língua, religião ou uma “suposta origem racial” (WILLIAMS, 2007, p.286). A partir dessa concepção se torna compreensível a luta das Irlandas, do Norte e do Sul, com línguas e costumes similares, origem no mesmo pedaço de terra, mas separados pela escolha religiosa, ou o pacifismo do Canadá, com duas línguas, costumes

²² Em inglês é usada a expressão *long term*, podendo ser entendida como 'ongo prazo'.

distintos e por vezes opostos, franceses e ingleses, coexistindo sob a mesma bandeira ou o caso da luta catalã pela independência, mas inserida na Espanha.

O autor ressalta que há referências complexas no uso dos termos, podendo haver um mascaramento no sentido quando se faz a distinção entre 'sentimento nacional', significando uma atitude 'boa', e 'sentimento nacionalista', significando desejo de "afirmação do interesse nacional" por parte de um grupo da comunidade. A complexidade de entendimento aumenta quando a idéia de nacionalismo passa a significar "uma busca egoísta dos interesses de uma nação contra os de outras" em comparação com a idéia de internacionalismo. Ele alerta que o termo internacionalismo diz respeito às relações entre estados-nação, não sendo um termo oposto a 'nacionalismo', significando "cooperação entre as nações," contra políticas egoístas e competitivas.²³

Para Smith o nacionalismo é uma forma de "arqueologia política," na medida em que funda a nação por meio do redescobrimto de um passado étnico que ele chama de etnohistória (SMITH, 1995, p.14). Nesse sentido, o processo do nacionalismo deve buscar um passado que justifique uma origem comum por meio de histórias e vestígios temporais, semelhante ao que ocorre nas camadas geológicas da terra.

O alerta citado anteriormente em relação ao termo nação também é feito ao termo nacionalismo. Na língua inglesa significa a luta por um Estado, enquanto nos contextos linguísticos da Europa Central e Oriental tem um sentido instável, geralmente com conotação negativa, reforçada pela terminologia oficial da teoria leninista que considera a ideia de nacionalismo burguês corrompido.

Hroch, que identificou o início do processo nas 'categorias' ou 'comunidades' étnicas da Idade Média, considera que esse fenômeno é um processo, não um 'constructo' da idade moderna, vinculado à imaginação e/ou à vontade de seus idealizadores (HROCH, 2007a, p.17-21). Ele afirma que "não gosta" do termo nacionalismo, preferindo usar a expressão 'movimentos nacionais'. Da mesma forma que Hobsbawm, ao tratar do sentimento de lealdade do indivíduo com a Nação, ele prefere usar o termo patriotismo em vez de nacionalismo. Como esse

²³ Tanto Williams quanto Stuart Hall são teóricos de formação marxista, com tendência a admitir o 'internacionalismo' como a proposta mais compatível com os interesses da humanidade.

termo também é recorrente na bibliografia farei um contraponto para esclarecer alguns significados.

Etimologicamente, 'pátria' (port.) tem origem no grego *pátrā*, que significa 'solo, terra', tendo derivado para o latim como *pater* e *patris*, adjetivos dos substantivos *terra* ou *terrae*, cujo uso conjunto, 'terra pátria', significa 'terra do pai' (pl. '*terra patris*'). O termo é encontrado como 'pátria' em espanhol e italiano, *patrie* em francês e tem o seu correspondente em inglês e alemão como *Land* e *Vaterland* (*Vater=pai, land=terra*). O nome oficial empregado pela ONU de muitos países europeus mantém, até os dias de hoje, a terminação *land*, como *Switzerland*, *Netherlands*, *Poland*, *Finland*, *England* e *Ireland*, mas, curiosamente, a Alemanha, um dos países pivôs das duas Grandes Guerras, é denominada *Germany*, enquanto internamente seu nome oficial é *Deutschland*

O ***Dictionnaire d'Etymologie*** do CNRTL cita que a ideia de pátria era praticamente inexistente durante a monarquia e que a autonomia do termo ocorre após a Revolução Francesa, como decorrência da canção símbolo, a marcha ***Chant de guerre aux armées des frontières sur l'air de Sarguines***,²⁴ declarada canto Nacional em 14 de julho de 1795 com o nome de **A Marselhesa**, em que a primeira frase traz o termo pátria (*Allons enfants de la Patrie, le jour de gloire est arrivé.*) Ela é a primeira canção patriótica legitimada por um Estado, forma de estabelecer um símbolo vinculados à Nação. Hinos mais antigos como os da Holanda, ***Het Wilhelmus*** (1572), composta por Adrianus Valerius e do Reino Unido, ***God save the Queen*** (1745), de autoria desconhecida, têm letras que enaltecem a realeza, o rei Guilherme e a Rainha, respectivamente.²⁵ No Hino francês, o texto faz referências enaltecidas ao povo e à pátria.

Retomando a concepção de nacionalismo, em razão da complexidade do termo em muitos países, Hroch salienta que seu uso pode fazer de um membro da SS um nacionalista tanto quanto um participante da resistência (HROCH, 2007a, p.14). Dante Moreira Leite fez o mesmo tipo de observação, afirmando não ser possível uma teoria unitária do nacionalismo em razão "das

²⁴ A marcha foi composta por Rouget de Lisle em 1792, comemorando a vitória contra os austríacos.

²⁵ O Hino Nacional do Japão, considerado o mais antigo do mundo (entre 794 e 1185 D.C.), com melodia do período Meiji, também enaltece a realeza, como o holandês e o inglês. O nome ***Kimi Ga Yo*** significa 'Que teu reino dure eternamente'.

formas e origens diversas.” Ele exemplifica que, na Alemanha o nacionalismo foi pouco político, que na França foi político liberal, durante o nazismo foi político autoritário e que nas nações sul-americanas foi “um processo de afirmação nacional contra o imperialismo” (LEITE, 2002, p.28). A proposta de Hroch para eliminar essas ambiguidades teórico-terminológicas, diminuindo o caráter negativo do termo, é substituí-lo pela expressão ‘consciência nacional’ ou ‘movimento nacional’.

Do ponto de vista político, o termo nacionalismo foi estigmatizado, principalmente após a Primeira Guerra, como indicador de sentimento exclusivista em comparação com a ideia de internacionalismo, foco das ideologias de esquerda e que despertou simpatias pelas promessas de compreensão, respeito e solidariedade. Essa distinção será relevante quando forem abordadas as manifestações de alguns músicos em relação ao nacionalismo musical.

Em todas as perspectivas investigadas, o nacionalismo é entendido como um processo, seja na construção da nação a partir de ideais comunitários, seja na construção e defesa do Estado. A definição mais abrangente e objetiva que encontrei foi a de Katherine Verdery:

[...] o nacionalismo é a utilização do símbolo ‘nação’ pelo discurso e a atividade política, bem como o sentimento que leva as pessoas a reagirem ao uso desse símbolo. Ele é um discurso homogeneizador, diferenciador ou classificatório: dirige seu apelo a pessoas que supostamente tem coisas em comum, em contraste com pessoas que se acredita não terem ligação mútua. Nos nacionalismos modernos, entre as coisas mais importantes a ter em comum, figuram certas formas de cultura e tradição, além de uma história específica (VERDERY, 2000, p.240).

Ao investigar o nacionalismo por uma perspectiva artística-cultural, verifica-se que ele foi essencial no período Romântico, originado em contraponto ao classicismo e às ideias universalistas, disparadas a partir do movimento ***Sturm und Drang*** alemão. Se o termo ‘clássico’ foi usado para indicar um período em que os valores sustentados por autores e filósofos Ilustrados eram considerados universais, estando condicionados pela razão, pela objetividade e pelo respeito às regras, o período romântico elegeu os valores particulares, condicionados pelas emoções, pela subjetividade e pela liberdade de criar sem obedecer regras.

O movimento alemão desenvolveu-se quando o latim ficou restrito aos rituais da Igreja e o francês tornou-se língua dominante na Europa. Além desse fato, os costumes e a cultura da monarquia francesa foram disseminados pelo continente, tornando-se dominantes e servindo de modelo para outras aristocracias. Segundo Moreira Leite, a Alemanha, precisando provar uma unidade que não existia, procurou “mitos nas fontes populares da literatura e da poesia” (LEITE, 2002, p.32 e 41). Nesse sentido, o movimento romântico, ao criar e determinar as características históricas do povo e da nação, ao mesmo tempo promoveu a valorização da diversidade cultural.

Por esses motivos, o conhecimento da história e dos costumes dos antepassados tornou-se essencial, como propôs o inglês William John Thoms, em 1846, ao criar o termo *folk-lore* (sabedoria do povo). Enquanto corpo de conhecimentos relacionados à comunidade, ele ‘revela’ sua origem, determina a tradição e sustenta a construção da identidade do grupo, possibilitando a configuração das identidades individuais.

A partir dessas conexões é possível verificar que os valores que reforçaram a individualidade a partir do romantismo diziam respeito aos antepassados, à ancestralidade do grupo e suas ligações com o território. A importância do sujeito, como condutor e parte do processo, ampliou seu significado na comunidade e permitiu a criação de um forte vínculo entre ele e a nação. Dessa forma, as concepções sobre a terra em que se vive (*Land*), sobre a paisagem (país), sobre os pais (pátria) tornaram-se condições que envolveram o nascimento e deram sentido à nação. O nacionalismo, como ideologia e paixão, foi consequência desse processo de transformação do homem, e as propostas de uma ‘inter-nacionalidade’ derivaram da ideia de nacionalidade enquanto um processo de relação, não como oposição. A persistência do nacionalismo há mais de um século, apesar de fortes movimentos contrários, fortaleceu valores como a tradição e a cultura e foi a força motriz na construção e manutenção da identidade dos sujeitos.

Apesar das diferentes concepções, os autores pesquisados convergem nas ideias de que a existência da nação exige uma população circunscrita em um território definido, o compartilhamento de pelo menos uma língua

e uma organização social fundada em objetivos comuns. Essa configuração faz com que o grupo se identifique como autônomo e diferenciado de outros e, a partir da transmissão dos costumes e normas da comunidade, ocorre a consolidação e o fortalecimento das identidades cultural, social, e nacional.

A partir dessas concepções, vou procurar identificar as relações delas com as manifestações do nacionalismo no Brasil para fundamentar as investigações específicas sobre o nacionalismo musical.

3 NACIONALISMO NO BRASIL

Neste item da investigação, optei por uma navegação cronológica que permitisse condensar a evolução dos fatos e processos que determinaram as configurações do território, da população, do ambiente sócio-político e da produção cultural brasileira. Longe de pretender reescrever a história, destaquei alguns episódios essenciais na construção das concepções de nação e nacionalismo que servirão de suporte para a análise do nacionalismo musical.

Considerando como primeiro documento de nossa história a ‘Carta de Achamento’ do Brasil, escrita por Pero Vaz de Caminha a D. Manuel, rei de Portugal, alguns fatos ajudam a compreensão de textos citados no trabalho.

3.1 Batismo e Território

Conforme a ‘Carta de Achamento’ do Brasil, Caminha fez o batismo oficial com a seguinte descrição:

“A horas de véspera, houvermos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos: ao monte alto o capitão pôs nome – o Monte Pascoal e à terra – a Terra da Vera Cruz”.

Ao final, ele escreveu: “Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500.”

Segundo Pero de Magalhães Gandavo,²⁶ na obra **História da Província de Santa Cruz** (1576), considerada por alguns autores a primeira História do Brasil, no capítulo inicial denominado *‘De como se descobriu esta província, e a razam porque se deve chamar Sancta Cruz, e nam Brasil’* (sic), ele explicou que *“o páo da tinta [que] começou de vir a estes Reinos. Ao qual chamaram Brasil por ser*

²⁶ Gandavo, funcionário da Torre do Tombo, fazia transcrições de livros e documentos e foi nomeado Provedor-mor na Bahia no governo de Mem de Sá, em 1565.

vermelho e ter semelhança de brasa, e daqui ficou a terra com este nome do Brasil.” Na sequência dessa imagem literária de ‘vermelho’ e de ‘brasa’, diz que a mudança de nome foi provocada pelo demônio para que se esquecessem da Santa Cruz, chegando a modificar a data do descobrimento para três de maio, quando se comemorava o Dia da Santa Cruz na Igreja Católica, como se lê no texto original:

[Cabral] mandou alçar huã Cruz no mais alto lugar de huã arvore, [...] dando a terra este nome de Santa Cruz: cuja festa celebrava naquelle mesmo dia a Santa madre Igreja (que era aos três de Mayo) (GANDAVO, 1858, p. 111).

Para a historiadora Laura de Mello Souza a afirmação de Gandavo de que o nome ‘Brasil’ era ‘obra do demônio’ não foi preocupação dos religiosos, pois os jesuítas Manoel da Nóbrega e José de Anchieta e o franciscano Fernão Cardim adotaram o termo Brasil em suas cartas (SOUZA, 2001, p. 71-74).²⁷

Com relação ao nome, Capistrano de Abreu descartou a ideia de derivação do termo ‘brasa’ e cita um mapa de Pizigano (*sic*),²⁸ de 1367, com três ilhas no Atlântico chamadas *Bracir* e um livro de Konrad Kretschmer com os termos *Brazi, Braxil, Bersill, Bresilge* (ABREU, 1900, p.48). Conforme Carvalho, os indígenas chamavam a terra de ‘Pindorama’ (Terra das Palmeiras) e a árvore pau-brasil (*Ceasalpinia Echinata*) de ‘ibirapitanga’ (pau-vermelho), parecida com à árvore importada da Ásia desde o século XII, chamada ‘Brazil’ (*Caesalpinia Sappan*). Ele cita registros do nome Brasil na Itália no século XI, na Espanha desde o século XII, de ‘Ilha Brazil’ no **Atlas** de Catalan em 1375, do termo ‘brésil’ usado por Marco Pólo e uma frase no Roteiro da Viagem de Vasco da Gama, que menciona a existência de “muito bom brasyll, o qual faz muito fino vermelho” (CARVALHO, 2007, p.15-16). Souza aponta o nome *Papagalli terra* (Terra dos Papagaios) dado pelos italianos em 1501, e que em 1504 aparece no mapa de Fano como *Terra de Gonsalvo Coigo vocatur Santa Croxe* (terra de Gonçalo Coelho chamada Santa Cruz). Relata que os autores Couto e Antonio Baião (1923) citam que em 1512, numa carta de Afonso de

²⁷ Manoel da Nóbrega em **Informação das Terras do Brasil** (1549), José de Anchieta em **Informação do Brasil e de suas capitanias** (1584) e Fernão Cardim em **Do clima e terra do Brasil e de algumas cousas notáveis que se acham assim na terra como no mar** (ca. 1585).

²⁸ O mapa, dos irmãos Francesco e Domenico Pizzigano, está na Biblioteca Palatina de Parma.

Albuquerque ao rei de Portugal e no globo de Marini²⁹ surge, pela primeira vez, o termo Brasil designando a América Portuguesa (SOUZA, 2001, p. 68).

O gentílico ‘brasileiro’ significava a profissão de “comerciante de pau-brasil” e, até a metade do século XVII, “era ofensa chamar alguém de brasileiro,” sendo usados os gentílicos ‘brasiliense’, ‘brasílico’ ou ‘brasiliano’. Os índios eram chamados de ‘brasis’ e o português nascido no Brasil era ‘português do Brasil’ ou luso americano (CARVALHO, 2007, p.17).³⁰

Em relação à colonização, como os interesses portugueses estavam concentrados na Ásia, foram criadas apenas duas feitorias até 1520: a de Cabo Frio em 1504 e a de Pernambuco em 1516. Apesar disso, os portugueses realizaram mais viagens do que os espanhóis, tendo melhor conhecimento da região sul-americana, o que assegurou um domínio mais rápido das terras.

Os primeiros focos de povoamento ocorreram a partir das concentrações populacionais de São Vicente, considerada a primeira vila brasileira (1532),³¹ Salvador, Rio de Janeiro, Olinda, Recife, Santos e Iguape (as duas última passando a vilas em 1536 e 1538). A partir de 1572, a colônia foi dividida em Norte e Sul, com um governo sediado na cidade de Salvador e outro no Rio de Janeiro. Os deslocamentos em direção ao interior ocorreram, na região Nordeste, em função da expansão da produção de cana-de-açúcar e, na região Sul, em função da busca de riquezas minerais e de mão-de-obra indígena para ser escravizada. Estas últimas incursões, denominadas Bandeiras, partindo da região de São Paulo, criaram povoados ao longo do rio Tiete e ao norte do atual Estado de São Paulo, fazendo com que, até 1750, a Colônia tivesse centros administrativos consolidados no interior, principalmente na região do atual Estado de Minas Gerais.

As atividades das Bandeiras, as criações das capitanias de Goiás e Mato Grosso ultrapassando a linha de Tordesilhas em 1748 e a fundação da colônia de Sacramento no Rio da Prata, provocaram o Tratado de Madri (1750) que alterou o processo de colonização e determinou um desenho mais próximo da configuração atual, graças ao princípio *uti possidetis* (ocupação de fato) como limite

²⁹ O ‘globo’ do veneziano Jerônimo Marini, de 1512, é, na verdade, um *mapa-mundi* em pergaminho.

³⁰ Por esse motivo, por exemplo, Mário de Andrade usou o termo ‘brasílico’ em alguns textos.

³¹ Uma povoação era chamada de ‘vila’ quando se tornava sede de um município, havendo a fixação do pelourinho, uma coluna de pedra, símbolo da justiça exercida pelo poder municipal.

das fronteiras e pela substituição da linha meridiana pelos limites naturais da “origem e curso dos rios e os montes mais notáveis” (ABREU, 1907, p.181).

Para a pesquisadora Íris Kantor (2008), a representação cartográfica do Brasil “mal tinha ultrapassado o litoral antes da vinda da Côrte.” Com a chegada de D. João VI, o recém-criado Arquivo Militar desenhou mapas unificados e detalhados para publicação pela Imprensa Régia. Segundo a autora, a partir desse período o Brasil passa a ser “inventado [...] como entidade geopolítica”. Segundo o historiador Lorenzo Aldé (2008), no retorno de D. João VI para Portugal, a maioria dos mapas foram levados e, em 1841, o governo foi obrigado a buscar novos mapas, enviando uma missão a Portugal para fazer cópia dos originais com o apoio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Outras questões territoriais relevantes, no final do século XIX e início do século XX, foram resolvidas por meios diplomáticos pelo Barão do Rio Branco.³² Conforme Ricúpero (2012), em apenas 16 anos foram mais de 10 disputas de fronteiras e o Barão do Rio Branco fez uma das maiores realizações da história diplomática de qualquer país: “todas as questões foram resolvidas por meio de negociações ou arbitramentos, jamais por guerras,” destacando que, após o fim da Guerra do Paraguai, estaremos completando, possivelmente, uma proeza “única no mundo [...] 142 anos de paz ininterrupta com todos os nossos vizinhos”.

3.2 População

Para o antropólogo Darcy Ribeiro o fenômeno do ‘cunhadismo’ foi a instituição social que possibilitou a formação do povo brasileiro, gerando “criatórios de gente” mestiça, que se iniciou a partir de náufragos, marinheiros fugitivos em busca de aventura ou degredados deixados pelas primeiras embarcações estrangeiras, os quais “se assentam nas aldeias, aprendem a língua e se familiarizam com a cultura indígena” (RIBEIRO, 2010, p. 72-74).

Ele denominou ‘cunhadismo’ o costume indígena de incorporar estranhos na comunidade a partir do ‘casamento’, quando o homem é incorporado à família da mulher, passando a ter os sogros como outros pais, os irmãos dela como

³² Seu nome era José Maria da Silva Paranhos Júnior. Nasceu em 1845 e faleceu em 1912.

seus irmãos ou cunhados e, na geração inferior, todos passam a ser genros ou filhos. Nesse costume, o índio podia ter eventuais relações com as irmãs ou sobrinhas da 'noiva' (*temericó* na língua Tupi) e gerar outros filhos, havendo relatos de índios com mais de oitenta mulheres. Os europeus que chegaram ao país adotaram esse tipo de 'casamento', o que tornou essa instituição "uma forma vasta e eficaz de recrutamento de mão-de-obra para trabalhos pesados".

Conforme Ribeiro, a razão da adoção desse comportamento é que, em 1549, o primeiro governador-geral, Tomé de Souza, chegou com "três naus, duas caravelas e um bergantim,"³³ trazendo funcionários civis e militares, soldados, artesãos, pedreiros, serralheiros, dentistas, construtores de barcos, seis jesuítas, dentre eles Manoel da Nóbrega, "mais de mil pessoas ao todo, principalmente degredados" e apenas uma mulher solteira, "ao que se sabe, uma escrava, provavelmente moura." Por esse motivo, os recém-chegados acasalaram-se com as índias, tomando, como era uso na terra, tantas quanto pudessem, produzindo mais mamelucos.³⁴

A esse respeito, o autor cita que o padre Manuel de Nóbrega, em carta de 1550, escreveu ao Rei de Portugal pedindo que mandasse mulheres, mesmo meretrizes, "pois aqui há várias qualidades de homens [...] e deste modo se evitarão pecados e aumentará a população a serviço de Deus."³⁵ Entretanto, isso não ocorreu pois, "em 1551, chegaram apenas três irmãs, em 1553 vieram mais nove e em 1559 mais sete (RIBEIRO, 2010, p. 79). Por essa razão, sem considerar os escravos, a população que mais cresceu foi aquela resultante dos 'casamentos' dos europeus ou descendentes com as índias. Na maioria da literatura pesquisada sobre a história do Brasil, esses descendentes são denominados mamelucos, mas ocorre também o termo 'brasilíndio'. Pelo convívio com os indígenas eles tinham o domínio do ambiente das matas e resistência física para explorá-las, facilitando tornarem-se membros ou comandantes das Bandeiras.

³³ Nau era embarcação tipo caravela, com três mastros, mas de tamanho maior; bergantim era embarcação menor, com até duas velas e vários pares de remos, para chegar mais perto da terra.

³⁴ Segundo Ribeiro (2010, p. 96), os árabes tinham quatro tipos de escravos. Os janízaros (cavaleiros de guerra), os xipaios (serviam de polícia ou espíões), os eunucos (castrados para servir nos haréns) e os mamelucos (se sobressaiam para mandar nas gentes de onde foram tirados).

³⁵ Carta de Manuel da Nóbrega, 1550, In: Nóbrega, 1955; p.79-80.

Na tese de Ribeiro, os mamelucos foram responsáveis pela expansão do domínio português em direção ao interior e formaram “um gênero humano novo,” na medida em que, ao serem desprezados pelos portugueses e não se identificando com os ancestrais, que os consideravam impuros, construíram a “identidade de brasileiro” Por esses motivos, ele considera que o povo brasileiro possui duas características: 1) é um “povo novo”, resultado da fusão de matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas e formações sociais defasadas, “[...] surgindo como uma etnia nacional,” mas 2) possui características de “velho” porque se viabiliza como “um implante ultramarino [...] que não existe para si mesmo, mas para gerar lucros exportáveis” (RIBEIRO, 2010, p. 17 e 95).

Apesar de diferentes matrizes étnicas, o autor apontou que, em vez de dar origem a uma sociedade multiétnica, o que ocorreu foi o oposto, uma “unidade étnica,” destacando que não significou uniformidade porque ele considerou a ocorrência de três forças diversificadoras: o meio ambiente, a economia e a imigração. Nessa proposição, o país contou com comunidades características como, por exemplo, nordestinos, gaúchos e caipiras, localizados em espaços ambientais distintos e, por força da imigração, também ocorreu a participação de outras comunidades, como os ítalo-brasileiros, luso-brasileiros e hispano-brasileiros. Com o processo de urbanização, as diferenças foram diminuindo, ajudando a uniformizar a população. Por esses motivos, Darcy Ribeiro afirma que há uma ‘etnia nacional’, um fenômeno que não aconteceu na América espanhola, que viu seu território dividido em vários países. Essa ‘etnia nacional’ implicou uma unidade cultural, o que permite considerar que a identidade nacional começou a se configurar nesse período.

3.3 Ambiente sócio-político

Celso Furtado destacou que, com a diminuição do rendimento colonial, houve um “reajustamento” de todo o sistema econômico, resultando num surto de industrialização da metrópole, enquanto na colônia “se deu aos bandeirantes o auxílio técnico de que careciam, para que dispusessem dos meios necessários à descoberta dos metais preciosos” (FURTADO, 2003, p. 91). Com a redução dos lucros do açúcar, Portugal elevou os impostos e reduziu a autonomia das capitanias, o que provocou confrontos com as elites locais. Foi em função dessa

cobrança de impostos e da Derrama imposta na zona de minérios que ocorreu a Inconfidência Mineira em 1789.

Esse acontecimento, geralmente considerado como marco na história da luta pela Independência e pela liberdade, diz respeito aos desejos de autonomia local, vinculados às necessidades comerciais ou como efeitos de usurpação econômica, o que caracterizaria uma luta pela autonomia individual. Em pesquisas recentes revelou-se, por exemplo, que Tiradentes não era um simples alferes e dentista. Segundo André Rodrigues, até sua prisão ele explorava 43 lavras de minério e era dono de um sítio com cerca de 50 quilômetros quadrados. Ele e outros réus foram sentenciados pelo crime de lesa-majestade, “considerado um crime abominável, comparado à lepra” (RODRIGUES, 2007).

Um evento anterior, a expulsão dos holandeses de Pernambuco em 1654, tarefa considerada quase impossível pela Coroa, é citado no **Dicionário de História de Portugal** de José A. Gonçalves de Mello como a primeira manifestação nacionalista brasileira e que fez surgir os primeiros heróis nacionais (MARCELINO, 2009, p. 35, nota 16).³⁶ Entretanto, na expulsão dos invasores das terras portuguesas, não houve a participação de grandes contingentes de luso-brasileiros, fato que descaracterizaria a presença do ‘sentimento nacional’.

Além do significado político, a transferência da Corte para o Brasil em 1808 foi um grande marco cultural, afetando profundamente a sociedade do Rio de Janeiro e fixando um novo momento na história brasileira. Além da instalação da Administração, do Banco do Brasil, imprensa, arquivos e biblioteca, o grande número de pessoal necessário para manter esse aparato estatal foi determinante para alterar os costumes e as práticas sociais da cidade.

A estada da Corte em terra brasileira fez a cobrança de impostos e a vigilância mais presentes, aumentou o número de atritos e desencadeou manifestações contra a Coroa, como a Revolução Pernambucana de 1817,³⁷ que instalou um governo provisório com propostas de proclamar a república, abolir

³⁶ São considerados heróis o general Francisco Barreto de Meneses e André Vidal de Negreiros, posteriormente nomeados governadores-gerais.

³⁷ Curiosamente, o dia 6 de março é considerado, até hoje, **Data Magna** do Estado de Pernambuco, assim como são **Datas Magnas** estaduais os dias 9 de julho em S. Paulo (Revolução Constitucionalista) e 20 de setembro no Rio Grande do Sul (República Farroupilha), apesar de comemorarem atos de separatismo do governo central.

impostos, elaborar uma constituição democrática e promover a liberdade de imprensa e religiosa. Segundo Vilalta, essa foi uma utopia para instaurar “um regime republicano oligárquico como os de Veneza e da Holanda”. O autor também destaca que a oposição entre portugueses e brasileiros continuou após a independência, numa “associação estreita entre a ideia liberal e a ideia nacional” para construir a nação brasileira (VILALTA, 1995, p. 20 e 32). Essa oposição será fundamental no episódio da abdicação de D. Pedro I.

A partir das análises de Márcia Berbel, Silva & Feldman, verificou-se que os termos pátria, nação e país tinham sentidos diferentes na época da Independência. “Pátria, para os deputados baianos, pernambucanos ou paulistas [...] seria seu lugar de origem ou nascimento,” entretanto, não era o Brasil a sua província, mas a comunidade que os elegeu. A nação da qual esses deputados se sentiam parte era a nação portuguesa. O Brasil se enquadraria no conceito de país, “um vasto território carente de identidade política,” uma porção geográfica específica e nada mais (SILVA; FELDMAN, 2010, p. 154). Assim, segundo o discurso dos deputados, Bahia, Pernambuco ou São Paulo seriam suas pátrias, espaços dotados de identidades coletivas, aos quais “devotavam sentimentos profundos e lealdade política” e o Reino de Portugal, Brasil e Algarves seria uma formação nacional.

Essa concepção é semelhante àquela antes da Revolução Francesa e, como naquele caso, a partir da ruptura que provocou a Independência, se desfez o sonho do Império luso-brasileiro e nasceu o Império do Brasil. Do ponto de vista da autonomia, a Independência foi o marco zero da História do Brasil, mas as instituições e a sociedade tinham fortes marcas coloniais e do aparelho de Estado trazidos por D. João VI. Do ponto de vista cultural, o sentimento de pertencimento a uma nação se configura na medida em que se torna presente a concepção de uma organização social e política construída no ‘novo mundo’, conforme a identificação dos indivíduos com o território e os costumes brasileiros.

Considerando o entendimento moderno de nação, as primeiras concepções teóricas foram propostas e divulgadas por Frei Caneca,³⁸ no periódico **Typhis Pernambucano** e em obras como a **Carta de Pítia a Damão**, a **Dissertação**

³⁸ Joaquim da Silva Rabelo (1779-1825) passou a ser chamado de Frei Joaquim do Amor Divino após a ordenação na Igreja e, em homenagem ao pai, se autodenominou Caneca.

sobre o que se deve entender por pátria do cidadão e deveres deste para com a mesma pátria e a *Critica à Constituição Outorgada* (1823).

Frei Caneca sonhou viabilizar o Brasil como nação independente e descentralizada, procurando esclarecer o povo sobre seus direitos. Afirmava que “a soberania [nasce] do direito natural dos povos, fundando esses direitos [...] nos princípios da liberdade e da igualdade de todos perante a lei” (LIMA, 2008, p.178). Sua ideia de pátria se vincula com a “identidade por pertencimento,” ampliando a noção de cidadania, em que ele usa o conceito de ‘afeto’ como fator responsável pelos laços que fundam e garantem o corpo político, semelhante ao que fizeram Locke, Adam Smith e Rousseau, e fundado nos mesmos princípios de “laços de afetividade” de Anthony Smith. A seguinte afirmação expressa essa concepção:

*O lugar em que nascemos, é pátria forçada; e aquella, de que somos cidadãos, é pátria forçosa (...) Aquella é mãe por acidente, esta é mãe por affecto.*³⁹

Frei Caneca “concebe a pátria a partir dos parâmetros modernos, mas a entende no interior do conceito revolucionário de nação,” como obra e criação autônomas, a partir da livre escolha dos seus cidadãos (LYRA, 1999, p.4). Condenado e fuzilado em 1824, foi considerado herói pela população até o final do Império. Após a Proclamação da República sua lembrança foi sensivelmente diminuída porque os republicanos preferiram adotar Tiradentes como herói.

Outro pensador significativo para a concepção da nação foi José Bonifácio de Andrada e Silva, em cuja Representação à Assembleia Constituinte, em 1823, propôs regulações para promover a civilização dos índios e uma nova lei sobre o comércio de escravos. Nessa Representação, eminentemente abolicionista, destaca-se a ideia da “fusão de raças,” semelhante as que fariam Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda mais de um século depois (SILVA, 1823).⁴⁰

É nesse período pós-Independência que as questões sobre brasilidade e patriotismo começam a ser discutidas por políticos e intelectuais, tendo

³⁹ CANECA, Frei. “Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão, e deveres deste para com a mesma pátria”. In: **Acusação e Defesa**, Socorro Ferraz (org.). Cf. Lima (2008, p. 180).

⁴⁰ A Representação não foi entregue, pois houve dissolução da Assembleia Constituinte e a prisão e deportação de José Bonifácio. Foi publicada em 1825, em Paris e em 1884 no Rio de Janeiro.

como um dos resultados a fundação do **Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)**, em 21 de outubro de 1838.⁴¹ Dentre seus objetivos estava descobrir e resguardar documentos de interesse para a história do Brasil, principalmente aqueles existentes na Europa. Composto por políticos e altos membros da burocracia do Império, segundo Lucia Guimarães (2007) havia a predominância, dentre seus membros, de uma visão romântica de “viés indianista” sobre as origens da Nação. Para Gonçalves, os membros do **IHGB**, dividindo a história em passado pré-independente e Estado monárquico-imperial na formação e cristalização do Estado nacional, criaram um “projeto historiográfico com a intenção de afirmar o Estado monárquico brasileiro como espelho de civilização.” A gênese do Brasil estaria associada à colonização portuguesa e “coroava o Império de D. Pedro II e sua sociedade de Corte como representantes do estágio mais elevado de progresso civilizatório” (GONÇALVES, 2010, p. 4).

Em 1840 o **IHGB** promoveu um concurso para premiar o melhor projeto para se escrever a História do Brasil, vencido pelo naturalista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius com a monografia **Como se deve escrever a história do Brasil**, publicada em 1844, mas premiada em 1847. Nela, Martius valorizava a contribuição portuguesa no progresso do país, destacando que foi “o portuguez, que deu as condições moraes e physicas para um reino independente,” mas também incluiu as características indígenas e negras, dando destaque para a contribuição da língua pelo primeiro e do “modo africano de pensar” do segundo (MARTIUS, 1845, p. 390).⁴² Apesar de ser a primeira vez em que se colocam, explicitamente, as três raças como formadoras do país, Hruby destacou que, para Martius, “os índios, juntamente com os portugueses, fariam parte da História do Brasil”, mas os africanos teriam apenas “relações para com ela” (HRUBY, 2009, nota 6, p. 63).

Essa preocupação decorre de relações entre a história e a religião, neste caso, da Igreja Católica. A fé dispensava documentos. Como visto

⁴¹ Alguns autores afirmam que o **IHGB** foi criado tendo como patrono D. Pedro II, mas na fundação, ele tinha 12 anos e não estava emancipado. Oficialmente os fundadores foram o cônego Januário da Cunha Barbosa e o marechal Raimundo José da Cunha Matos.

⁴² Karl von Martius, médico e botânico, integrou a comitiva científica da grã-duquesa austríaca Leopoldina em 1817, junto com o zoólogo e violinista Johann B. von Spix para formar coleções botânicas e zoológicas para a Academia de Ciências da Baviera. Juntos, publicaram a obra **Viagem pelo Brasil**, com um Anexo intitulado **Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien (Cantigas populares brasileiras e melodias indígenas)**, com oito cantigas, um lundu instrumental e catorze melodias indígenas, em transcrição feita por von Spix.

nas citações de Cassirer, a religião é uma forma de se ‘instalar’ no mundo, independente de provas científicas ou da razão. Considerando que os religiosos representavam a maior organização que propagava a civilização, é possível entender que o amor à Pátria viria por meio do amor a Deus, semelhante às proposições de Santo Agostinho feitas na obra **Cidade de Deus**. Dessa forma, é possível compreender que a história do país passa a existir com a chegada dos jesuítas e, como consequência, se estabeleceu um vínculo com o sagrado.

Ao considerar a importância da Igreja, o historiador Varnhagen reconheceu a contribuição da religião que trouxe a civilização por meio da catequização, mas também criticou suas intervenções nos governos. Capistrano de Abreu foi mais longe e afirmou que “era urgente uma história dos jesuítas, para que se pudesse escrever a do Brasil” (ABREU, 1907, p. 175).

A primeira História do Brasil escrita por um brasileiro que pudemos pesquisar foi **História Geral do Brasil**, de Francisco Adolfo de Varnhagen, Visconde de Porto Seguro,⁴³ publicada em 1854, que o levou a ser considerado o ‘pai’ da História do Brasil. Em 1852 publicou o texto **Como se deve entender a nacionalidade na História do Brasil?** Apesar de prevalecer um viés indianista entre os membros do **IHGB** como, por exemplo, os escritores Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, Varnhagen propôs que se esquecesse dos índios e que a elite brasileira mantivesse os vínculos com a Corte portuguesa, admitindo, inclusive, a escravização temporária deles. Essa teria sido a razão de sua **História geral do Brasil** não obter a chancela do IHGB para publicação.⁴⁴

Em 1838, mesmo ano da fundação do **IHGB**, começa a funcionar na capital o *Colégio de Pedro II*, com o objetivo de formar uma elite para servir ao Estado e como parte do projeto de incluir o Brasil “no rol das nações civilizadas” (SANTOS, 2010). O Colégio, apesar dos vínculos com o governo, era pago e abrangia o que hoje seria o ensino médio. Inspirado na educação francesa, utilizava material didático e manuais franceses, depois traduzidos para o português por seus

⁴³ Varnhagen, pesquisador na Torre do Tombo, resgatou o **Tratado Descritivo do Brasil (1587)**, de Gabriel Soares de Souza e localizou o túmulo de Pedro Álvares Cabral em Santarém (Portugal).

⁴⁴ Após a expedição feita às próprias custas, Varnhagen escreveu **A questão da capital: marítima ou no interior?** (1877), propondo que a capital deveria ser fixada entre os vales do Amazonas, do Prata e do São Francisco, no planalto de Goiás, ideia incluída na Constituição de 1891, demarcada pela Expedição Cruis em 1892 e efetivada com a construção de Brasília em 1960.

professores, praticamente todos com formação no exterior e membros do **IHGB**.⁴⁵ Ainda segundo Santos, o governo imperial estabelecia os programas de ensino com os ideais de “gerir um projeto para uma nação identificada com o homem branco europeu e cristão.”

Apesar do Império procurar construir os alicerces da ‘nação civilizada’, políticos, senhores de terras e alguns militares, cujas insatisfações eram anteriormente dirigidas à Portugal ou à Corte, se voltaram contra ele. A apologia à República era considerada crime desde a Constituição de 1824, pela lei de imprensa de 1830 e pelo Código de Processo Criminal de 1832, mas manifestações a seu favor ocorriam de forma pontual. Uma das formas de burlar a proibição, por exemplo, era chamar a república de ‘monarquia americana’ ou ‘sistema americano’ e o Império de ‘monarquia europeia’ ou ‘sistema europeu’.

As ideias republicanas, expressas em diferentes regiões do território, não foram resultado de um projeto ideológico. Assim como ocorreu nos movimentos pela Independência, os discursos a favor da República escondiam as necessidades específicas de alguns setores sociais contra a centralização administrativa, o controle fiscal ou, eventualmente, decorrentes de desavenças políticas entre lideranças políticas regionais.

As manifestações se tornaram mais expressivas a partir do Manifesto Republicano de 1870, publicado no lançamento do jornal **A República**, no Rio de Janeiro, tendo como principal signatário Quintino Bocaiúva, e da publicação de **A Independência e o Império do Brasil** ou **A independência comprada por dous milhões de libras esterlinas e o Império do Brasil com dous imperadores no seu reconhecimento** (1877), de A. J. de Melo Moraes, referindo-se ao pagamento de uma dívida com a Inglaterra.

Enquanto se preparava a República, a nação, como construção do imaginário, precisava de símbolos que lhe dessem consistência e reforçassem sua legitimidade. Desde os anos de 1830, dois grupos estavam em busca de um herói: os monarquistas tinham em D. Pedro I o herói da Independência ou ‘O

⁴⁵ Fundado em 2 de dezembro de 1937, aniversário de D. Pedro, como *Colégio de Pedro II*, era chamado *Imperial Colégio de Pedro II*. Na República foi renomeado como *Instituto Nacional de Instrução Secundária e Ginásio Nacional* (1892). Em 1911 foi renomeado *Colégio Pedro II*.

libertador' e os não-monarquistas ora evocavam a memória dos pernambucanos, pela expulsão dos holandeses, ora a de Tiradentes ou a de Frei Caneca. Segundo Carvalho, colaboraram para a construção do mito do herói em Tiradentes o escritor Charles Ribeyrolles, com a obra **Brasil Pitoresco** (1859), em que ele aparece “com as cores de um herói cívico,” o escritor Bernardo Guimarães, com a obra **A cabeça de Tiradentes** (1867) e Castro Alves, com a peça teatral **Gonzaga ou a revolução de Minas** (1866), em cujo poema final Tiradentes aparece na idealização que aos poucos iria se consagrar, comparado a Jesus Cristo. Um dos versos da peça de Castro Alves é o seguinte:

*Ei-lo, o gigante da praça
O Cristo da multidão!
É Tiradentes quem passa ...
Deixem passar o Titão*

Em 1882, comemorando o dia 21 de abril, foi publicado no primeiro número do jornal do Clube Tiradentes, do Rio de Janeiro, um artigo de Luiz Gama intitulado **À força o Cristo da multidão**, numa alusão direta ao poema de Castro Alves (CARVALHO, 1990, p. 61). Quando assumiram o poder, os republicanos definiram Tiradentes como herói nacional, decretando a data de sua morte, como feriado nacional e, durante a Ditadura Vargas, a imagem de Tiradentes foi reforçada como ‘mártir’ do Brasil.

Mesmo após a República, os embates intelectuais entre monarquistas e republicanos resistiram por algum tempo. Os dois grupos procuraram construir suas memórias específicas, destacando-se na historiografia monarquista Eduardo Prado, Afonso Celso, Joaquim Nabuco, Visconde de Taunay, Barão do Rio Branco e Afonso Arinos e, na historiografia republicana, Silva Jardim, Benjamin Constant, Raul Pompéia Floriano Peixoto, Quintino Bocaiúva,⁴⁶ Rui Barbosa, Rangel Pestana e Júlio de Castilhos (OLIVEIRA, 1989, p. 189). Destes, Eduardo Prado, Raul Pompéia, Afonso Arinos e Rui Barbosa foram responsáveis por ações significativas na configuração e construção da identidade cultural, influenciando a teoria e as propostas nacionalistas.

⁴⁶ Segundo Oliveira (1987, nota 7, p. 184) Quintino Ferreira da Silva adotou o sobrenome indígena Bocaiúva seguindo a moda nacionalista de meados do século XIX.

Como exemplo de manifestação em defesa da República, Raul Pompéia, na carta-prefácio do livro de Rodrigo Otávio, **Festas Nacionais** (1893), afirmou que o país já conhecera embates entre as ideias de uma pátria nova, defendida por José Bonifácio e de servidão colonial, representada por José Clemente Pereira. Ele responsabilizou a monarquia por “cinquenta anos de inépcia e de abandono”, por ter “voltado as costas à pátria” e pela anulação do caráter nacional, afirmando que “somos assim, em economia política, uns miserandos desvertebrados” (OLIVEIRA, 1989, p. 182).

Como exemplo de defesa da monarquia, Afonso Celso,⁴⁷ autor de **Por que me ufano de meu país** (1900), fez uma afirmação curiosa, em um discurso de 1925, sobre o projeto que propunha criar feriado nacional na data de nascimento de Pedro II. Ele ressaltou as qualidades do Imperador “como filósofo, sábio, estadista, magnânimo, enfim, um verdadeiro republicano, diferentemente dos republicanos existentes.” Stein considera que os monarquistas tiveram supremacia nas propostas de interpretação do Brasil de 1889 até meados 1920, destacando o fato de que consideravam que D. Pedro II proporcionou setenta anos de paz interna e garantiu a unidade nacional (STEIN, 1964, p. 101).

A partir desses episódios os monarquistas enfatizaram a construção de uma memória nacional vinculada à pátria-mãe Portugal, chegando ao extremo de declarar o Imperador como detentor do ‘espírito republicano’. Os republicanos buscaram construir a memória a partir de um herói isolado, Tiradentes, do exemplo da Revolução Francesa e dos militares que possibilitaram a fundação de uma nova pátria, procurando desvincular as tradições ligadas a Portugal. Para esta pesquisa a relevância está, principalmente, nos discursos de Frei Caneca e José Bonifácio, que reconheceram os vínculos entre a concepção de nação, a necessidade de incorporação de uma memória e a participação da população na construção de uma identidade.

Com exceção do episódio de Frei Caneca, a configuração da identidade, traçada por políticos e escritores, buscava repetir episódios como os da Independência Norte-americana, da Revolução Francesa ou do republicanismo francês. Entretanto, nos primeiros anos da República brasileira, a participação política da população foi inexpressiva. Em 1910, na disputa presidencial entre Ruy

⁴⁷ Afonso Celso tinha o título de Visconde de Ouro Preto.

Barbosa e Hermes da Fonseca, Carvalho destaca que o número de votantes foi de 2,7% da população do país e, em 1920, cerca de 8%. Para o autor, a Primeira República, em 41 anos, não promoveu a ampliação da participação política do povo, não os incorporou e não transformou em cidadãos “o Jeca doente de Lobato [...] o áspero sertanejo de Euclides, os beatos de Canudos [...] o bandido social do cangaço e o anarquista do movimento operário” (CARVALHO, 2007a).

3.4 Aspectos Culturais

Durante a pesquisa encontrei citações contraditórias ou incompletas sobre a historiografia brasileira, o que consumiu um tempo considerável na identificação das obras relevantes. Por esse motivo, elaborei um quadro com as primeiras obras que tratam a história do Brasil e as datas de publicação, pois muitos textos pesquisados propõem teorias sobre a evolução do país a partir da data da obra, sem levar em conta que, na época, algumas não estavam disponíveis.⁴⁸

As primeiras informações sobre o Brasil que orientaram a construção de uma identidade nacional foram feitas por viajantes europeus. Como alguns desses textos são referências para autores citados nesta pesquisa, vou me valer de um texto de Sheila Hue (2009) para nomeá-los e situá-los.

A autora compara as narrativas de viagens feitas por jesuítas e pelos portugueses Gandavo, Gabriel Soares de Sousa, Fernão Cardim e Francisco Soares, pelos franceses Thevet e Jean de Lery e pelo alemão Hans Staden. Em sua análise, ela destaca que, na visão dos portugueses, a natureza é descrita com exuberância, com a intenção de “amplificar suas qualidades,” provavelmente para atrair colonos ou investidores. Na perspectiva dos franceses são descritas “as maravilhas do novo mundo” e Hans Staden, em suas memórias descreveu o país a partir de uma “peregrinação católica.” Nestes autores, a cultura indígena foi considerada paradigma da alteridade. Entretanto, os viajantes ingleses tomaram como paradigma os povos ibéricos para denunciá-los como “cruéis e impiedosos” e denunciar os “maus-tratos e desumanidade para com os indígenas” (HUE, 2009)

⁴⁸ Ver **ANEXO B** - Primeiras obras da Historiografia brasileira.

Outro modo de recolher informações para estabelecer a história é a partir de Instituições organizadas. Para Tarso Vicente, as mudanças ocorridas na Europa nos séculos XVI e XVII afetaram as formas de sociabilidade na medida em que as Côrtes, além de centros de poder, tornaram-se espaço de debates e o saber tornou-se critério de diferenciação social. Apoiando-se em estudo de J. A. Hansen (2002),⁴⁹ ele concluiu que essa foi uma das razões da busca de educação por parte dos aristocratas europeus, “principalmente de letras e armas (virtude e estamento),” dando origem às Academias,⁵⁰ que foram a extensão culta da Côrte. Em Portugal, a mais famosa instituição foi a *Academia Real de História Portuguesa*, fundada por Dom João V, em 1720, com o objetivo de “reescrever a história civil e eclesiástica do Império Português, incluindo-se a história da colonização do Brasil.” Ao criar a Academia, o rei passou a ter sob sua tutela o programa oficial da construção coletiva da história nacional (VICENTE, 2006, p. 241).

Segundo Pedrosa (2003), em 1724, D. João V ordenou ao Vice-Rei no Brasil, Vasco César de Meneses, “[...] coligir as informações precisas para a composição da História Portuguesa, que encarreguei à Academia Real, na parte relativa ao Brasil.” Ele reuniu sete membros da sociedade baiana e fundou a *Academia Brasílica dos Esquecidos*, fazendo referência ao fato de nenhum letrado da colônia ter sido convidado a integrar a Academia Real. Aos sete membros foram agregados uma centena de outros e, em fevereiro de 1725, após dezoito sessões, a Academia foi extinta, tendo produzido algumas dissertações sobre o descobrimento, o território e a população brasileiras. Em 1759 foi fundada a *Academia Brasílica dos Acadêmicos Renascidos*, uma alusão ao ‘renascimento das cinzas’ dos membros da primeira Academia (VICENTE, 2009, p.242). Segundo os estatutos, o objetivo era “escrever a historia universal, eclesiástica e secular da America Portuguesa”. Após reuniões entre julho de 1759 a abril de 1760 a Academia foi extinta por ordem do Marquês de Pombal.

A consideração sobre essas Academias têm significado, nesta pesquisa, pela originalidade, mas para Belluzzo, a Academia, atuando como guardiã

⁴⁹ HANSEN, João. A. Introdução. In: PÉCORÁ, A. (org.) & HANSEN, J. A. **Poesia seiscentista: fênix renascida e postilhão de Apolo**. São Paulo: Hedra, 2002.

⁵⁰ Nessa época, a Academia não se referia apenas a um colegiado com reuniões regulares. Poderia referir-se a uma só reunião ou encontro esporádico com o objetivo de comemorar algo singular.

e difusora de conhecimento, “cristalizava as formas por meio dos princípios e leis de representação,” impedindo a expressão fluente da vida” (BELLUZZO, 1984, p. 41)

Para traçar com maior especificidade os aspectos da identificação cultural, vou utilizar como guia a obra de Dante Moreira Leite, **O caráter nacional brasileiro**, uma ampliação da tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Psicologia da USP e publicada pela primeira vez, em 1959, no Boletim número 230 da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP.

Considerado como pioneiro da Psicologia Social no Brasil, dentre as razões que me levaram à escolha desse autor destaque, em primeiro lugar, a preocupação revelada por ele em outra obra, **O ofício de tradutor**, sobre a inexistência de um vocabulário ao mesmo tempo padrão e vernáculo, o que satisfaz um dos objetivos desta tese em relação a configuração de conceitos (LEITE, 1979, p. 119-137).⁵¹ Em segundo lugar, sua produção literária é marcada pela análise crítica sobre a ideologia e o nacionalismo, já demonstrada em 1950 na pesquisa **Preconceito racial e patriotismo em seis livros didáticos primários brasileiros**.⁵² Como um dos fatores da configuração do nacionalismo reside na ideia de sentimento nacional, a análise desse fenômeno será melhor conduzida por um psicólogo social.

Tipificando as concepções de identidade e identidade nacional, Franco, Silva e Pina (2004) afirmaram que Moreira Leite, em sua análise crítica, apoiou-se em Freud ao considerar que “para além das pretensas personalidades nacionais, há um gênero humano geral,” uma unidade biopsíquica criada na tensão entre o desejo (‘Id’) e a censura deste pelas instituições sociais (‘Superego’); apoiando-se em Marx, o autor destaca os “aspectos socioeconômicos que interferem nos traços psicológicos e culturais de um povo”, numa abordagem que enfoca a luta de classes na sociedade “e não a questão da homogeneidade nacional”.

Ao analisar a concepção de caráter nacional, Moreira Leite destaca que, dentre suas características na origem alemã, estavam as ideias de hereditariedade e raça, mas que elas foram inúteis porque envolviam “muitas

⁵¹ Moreira Leite, professor da USP, traduziu quarente e oito obras significativas na área da Psicologia.

⁵² Texto publicado no boletim CXIX, Psicologia n.3, FFCL da USP em 1950, ano em que conclui a Licenciatura em Psicologia.

variáveis” como, por exemplo, a cor e o tamanho dos indivíduos, e a Antropologia do século XIX substituiu esses vetores pela ideia de cultura (LEITE, 2002, p.44). Semelhante às concepções de Cassirer, para ele a ideia de cultura é multifacetada e, semelhante às formas de construção da identidade cultural descritas por Stuart Hall, torna-se essencial para a configuração do caráter a inclusão das narrativas, destacando-se a literatura.

Sem deixar de citar Gregório de Matos como o primeiro “crítico de tipos e situações sociais,” para Moreira Leite, o romantismo literário foi o fator inicial na construção do ‘caráter nacional’, inaugurado com a publicação de **Suspiros Poéticos e Saudades** (1836), de Gonçalves de Magalhães, obra em que o autor expressa o sentimento antilusitano dos primeiros anos após a Independência e se apoia no elemento indígena em busca da fixação da nacionalidade. Deixando um pouco à margem de sua análise autores como Joaquim Manuel de Macedo, segundo ele, em razão do estilo excessivamente individualista e do apelo popular, o autor dá destaque àqueles que, em suas narrativas em busca das origens, inauguraram o nativismo e o indianismo. Dentre eles, o autor considera Gonçalves Dias, com **Canção do exílio** e Casemiro de Abreu, com **Minha Terra**, como os autores que, na exaltação da natureza e da pátria, construíram um novo ‘lar’ para o brasileiro (LEITE, 2002, p. 220-223).

O poema de Casemiro de Abreu data de 1856, quando ele tinha 17 anos, tendo sido escrito em Lisboa e publicado no Rio de Janeiro com o título **As Primaveras**,⁵³ em 1859. A poesia mais conhecida dessa obra chama-se **Meus oito anos**. Fazendo uso do recurso da paródia como crítica ao discurso poético romântico, Oswald de Andrade escreveu um poema com o mesmo nome, em 1924, deslocando a cena campestre descrita no original para o ambiente urbano, uma casa na cidade de São Paulo.

⁵³ Casemiro de Abreu morreu com 21 anos e só teve publicada em vida a obra **As Primaveras**, financiada por seu pai. Poesias disponíveis em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=26>. Acesso em: out. 2011.

Meus oito anos (1859)
Casemiro de Abreu

Oh! Que saudade que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais
Que amor, que sonhos, que flores
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras
Debaixo dos laranjais

Meus oito anos (1924)
Oswald Andrade

Oh! Que saudade que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra
Da rua São Antonio
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjal

Seguindo a mesma perspectiva crítica, Oswald de Andrade também fez uma paródia da **Canção do Exílio**:

Canção do exílio
(1847) *Gonçalves Dias*

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá.*

Canção de regresso à pátria
(1924) *Oswald de Andrade*

*Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá*

A paródia transporta o ufanismo nacional para uma referência local, a cidade de São Paulo, trazendo o exotismo tropical para a cidade-civilização. Entretanto, se a paródia pode ser vista como uma crítica ao ufanismo do poema permanece a ideia de identidade local, pois se mantém o sentimento da saudade no desejo de rever seu espaço de origem.

Considerando que a paródia, enquanto discurso literário, é semelhante à caricatura nas artes plásticas, tomei emprestadas as considerações de Belluzzo que, ao discutir a caricatura, afirma que na compreensão do século XIX, “era entendida como gênero” e que por ter o objetivo de “desmanchar a imagem fixada na aparência, pôde se tornar um treinamento antiacadêmico” (BELLUZZO, 1984, p. 41). Essa ideia de desmanche da imagem condiz com o texto apresentado por Oswald de Andrade. Em Casemiro, ele parodia a felicidade aos oito anos sem que a pintura do quadro seja tão perfeita, debaixo da bananeira e sem laranja. Em Gonçalves Dias, seu discurso poético reduz a dimensão do país para uma cidade e uma rua específica. A crítica não é dirigida ao sentimento nacional porque o

Manifesto Pau-Brasil, a partir do nome, confirma a identidade nacional. Também não são dirigidas aos objetos (infância ou nação), nem aos sentimentos (felicidade individual ou paixão exacerbada). A crítica procura atingir a imagem original do poeta para construir o discurso e sua forma: o exotismo. Como exposto anteriormente, uma das características essenciais do nacionalismo e que compõe o sentimento nacional está presente nos dois textos: o apego ao local de origem.

Em outro salto no tempo, para realçar o aspecto identitário dessas poesias, Casemiro de Abreu, em 1859, também fez um poema como a **Canção do Exílio**, onde mostra a intenção em repetir o sentimento de devoção à pátria feito por Gonçalves Dias

Minha terra (1859) Casemiro de Abreu

*Todos cantam sua terra
Também vou cantar a minha [...]
Correi pras bandas do sul:
Debaixo de um céu de anil
Encontrareis o gigante
Santa Cruz, hoje Brasil;*

Para Moreira Leite, a literatura romântica que se desenvolveu no Brasil a partir de meados do século XIX tinha os mesmos valores do romantismo europeu de amor à liberdade, apego ao território e valorização da individualidade. Para fugir do passado colonial, em razão da identificação com os colonizadores portugueses, os escritores se utilizavam da natureza e dos indígenas como indicadores de origem. Aplicando os conceitos expostos anteriormente, em que nação é a identidade e o nacionalismo é a cultura da nação, para Leite, o nacionalismo brasileiro, se mistura como programa ideológico do romantismo, exprimindo-se por meio do nativismo e do indianismo. Além dos exemplos citados, destacaram-se outras poesias de Gonçalves Dias, como **O canto do guerreiro** e a **Canção do Tamoio** e, na prosa, ele considerou José de Alencar como o criador de uma “Idade Média brasileira” com **O Guarani** e de uma “Idade de Ouro” com **Iracema**, mas não se esqueceu de apontar as críticas negativas quando publicou **O Gaúcho** (1870), por ter escrito sem nunca ter estado no Rio Grande do Sul. Ele ressalta que, com uma narrativa positiva, os intelectuais pareciam “ignorar a realidade escravagista,” fato que aponta se tornar agudo em Gonçalves Dias e

dramático em Castro Alves. Essa contradição levou os discursos narrativos para um “polo oposto,” o do realismo (LEITE, 2002, p. 226-231).

Para caracterizar o interesse dos escritores nesse período, vou tomar este parágrafo para citar alguns títulos significativos e estabelecer algumas relações. O realismo citado por Moreira Leite como reação à contradição teve como precursora a obra **Memórias de um Sargento de Milícias** (1852), de Manuel A. de Almeida, um romance urbano que apresenta personagens do povo e do extrato pobre da sociedade. Em seguida surgiram as obras da fase chamada ‘regionalista’, inaugurada com **O Garimpeiro** (1872),⁵⁴ de Bernardo Guimarães, seguida por **O Sertanejo** (1875) de José de Alencar, **O Cabeleira** (1876) e **O Matuto** (1878) de Franklin Távora, **Pelo Sertão** (1898) de Afonso Arinos e a obra mais marcante, **Os Sertões** (1902) de Euclides da Cunha. Entre essas publicações, aparece Aluísio de Azevedo com **O Cortiço** (1890), marco literário do naturalismo. Ao mesmo tempo, a literatura foi marcada pela presença e força de Machado de Assis, que apresenta, de início uma fase mais ligada ao Romantismo e depois ao Realismo. O aspecto característico é que o olhar desses autores focalizou o homem comum. Cada um, a seu modo, dirigiu sua atenção e criatividade para conhecer e desvendar o homem sem heroísmo épico. Esse foi um dos legados do movimento deflagrado com o Romantismo, mas a constância dos literatos em expor essas narrativas e a prática cada vez maior dos leitores em reconhecê-las provocou uma configuração que eu chamo de ‘mão-dupla’, pois ao mesmo tempo em que desvenda essa literatura constrói a ideia do brasileiro.

Retornando à análise de Moreira Leite, é a partir da mudança de parâmetros provocada pela teoria de Darwin que Silvio Romero, numa “pretensão científica,” escreveu **O caráter nacional e as origens do povo brasileiro** (1871). Esse tipo de realismo científico, ao combater o romantismo, passou a admitir a inferioridade racial do brasileiro e, “na falta de outra opção [...] troca o índio pelo branco,” entendendo que esse branco, na verdade, é “mestiço.” Considerada a primeira periodização da Literatura, seguindo as etapas econômicas, a descrição feita por Romero na **História da literatura brasileira** (1888) trouxe uma curiosa teoria sobre uma Escala Teológica: o negro representa o primeiro estágio, o

⁵⁴ Bernardo Guimarães também escreveu **Escrava Isaura** e **O Seminarista**.

fetichismo; o índio um estado mais avançado, a Astrolatria (*sic*) e o branco o último estágio, monoteísta com traços politeístas. Segundo Leite, considerando essa concepção, a literatura passou de uma visão positiva do brasileiro para uma visão negativa ou “pessimista” (LEITE, 2002, p. 237-246). Nessa linha cientificista, mas racista, encontra-se o médico Raimundo Nina Rodrigues, autor de **Mestiçagem, Degenerescência e Crime** (1899), em que sustentou a tese sobre a degenerescência e tendências ao crime dos negros e mestiços, desestimulando a fusão de raças e propondo, como forma de “salvar a nação,” o ‘branqueamento’ do povo por meio da imigração europeia.

No período pós-república ocorreram manifestações de vulgarização do patriotismo, também em razão da comemoração dos quinhentos anos do Descobrimento do Brasil, sendo símbolo desse fenômeno a já citada obra de Afonso Celso, **Porque me ufano de meu país**, publicada em 1900, que será a *bête noire* dos modernistas a partir da década de 1920. Moreira Leite afirmou que “o exagero de Afonso Celso chega a ser ridículo,” o que justificaria o riso dos críticos. Para Afonso Celso, o brasileiro não era inferior e, como forma de educação moral, sustentou que deveria ser usada a virtude do patriotismo (LEITE, 2002, p. 257).

Retomando a prevalência cientificista da época, quando as teorias europeias sugeriam que ‘o meio determina a raça’, Euclides da Cunha procurou uma explicação da sociedade em **Os sertões**. Ele considerou que a mistura de raças era prejudicial citando, como exemplo, o raquitismo exaustivo dos “mestiços neurastênicos” do litoral. Em contrapartida, deu destaque ao homem do norte que, em seu isolamento, tornou-se autônomo e “rocha viva” da nacionalidade, dando origem à famosa afirmação de que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” (LEITE, 2002, p. 272-4).⁵⁵

Nessa análise, Moreira Leite destacou aqueles a quem chama de “pré-modernistas,” como Afonso Arinos e Domingos Olympio, autor de **Luzia-homem** (1903) e a voz dissonante de Monteiro Lobato que, ao invés de exaltar, critica duramente a figura do caipira por meio do estereótipo do Jeca Tatu (LEITE, 2002, p. 278). Ele qualificou Cornélio Pires e Catulo da Paixão Cearense como

⁵⁵ Nessa época não havia uma distinção clara entre norte e nordeste nos discursos. O sertanejo a que ele se refere é o da região geográfica do nordeste do país.

autores de “subliteratura,” evidenciando que não considerou a importância da produção de características populares na configuração da identidade nacional.

Com relação à historiografia, o nome mais destacado do período foi Capistrano de Abreu, autor de **Capítulos de História Colonial: 1500-1800** (1907) que, na opinião de Reis, “faz uma crítica radical da memória, procurando valorizar o povo, seus costumes, a miscigenação, o clima tropical e a natureza brasileira, atribuindo a esse povo a condição de sujeito de sua própria história” (REIS, 1998, p. 12). Nesse sentido, Capistrano foi um precursor de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, ao substituir o conceito de raça pelo conceito de cultura. Essa afirmação confirma as considerações de Moreira Leite sobre o papel da antropologia do século XIX que substituiu o conceito de raça pelo de cultura para explicar a configuração de caráter nacional.

Conforme os fatos expostos neste item verifica-se que a tendência marcante na segunda metade do século XIX foi a atenção dada pelos intelectuais na caracterização do país. Considerando o ambiente e os comportamentos, cada autor escolheu um tipo de brasileiro como representante da nação, o que reforça a ideia de que não há uma identidade, mas ‘identidades’ na composição da nacionalidade. Nesse sentido, a brasilidade e o nacionalismo devem sempre ser entendidos como plural.

4. MÚSICA E NACIONALISMO NO BRASIL

4.1 Alguns antecedentes⁵⁶

A formação dos Estados nacionais na Europa teve como força motriz a configuração das identidades nacionais que definiram as relações entre o cidadão e as instituições. A formação desses Estados dependeu tanto dos detentores do poder, criando Instituições e simbologias, quanto do povo, que legitimou essas criações com sua adesão e participação. Na área cultural, dois fatos foram motivos de atenção: o acesso à produção e o preparo dos cidadãos para usufruir essa produção. Por essas razões, as forças políticas conseguiram que os governos criassem instituições e promovessem algum tipo de educação musical.

No século XIX ocorreram na Europa as “criações típicas do Teatro Nacional [...] e do Conservatório de Música,” sendo o Teatro, eventualmente, também uma casa de ópera. Na Hungria foram criados o Teatro Nacional (1837), o Conservatório de Música em 1840 e a Casa de Ópera em 1884 (KERR, 2012). No período entre 1825 e 1880, foram construídos importantes teatros que se tornaram referência para a História da Cultura, como o de Moscou (1825), Viena (1869), Ópera Garnier (1875), Bolshoi (1866), Royal Albert Hall (1871) e o de Bayreuth (1876). No Brasil, no mesmo período, houve a criação da Imperial Academia de Belas Artes (1842), a reorganização da Capela Imperial (1843), do Conservatório de Música (1841), da Imperial Academia de Música e da Ópera Nacional (1857), todas com o apoio e suporte do governo Imperial.

No período romântico, a música erudita incorporou temas e personagens de manifestações populares como forma de emancipação das influências externas, permitindo ao público o reconhecimento dos elementos utilizados e também a ‘se reconhecer’ na obra. Esse elemento de identidade para o público interno era, ao mesmo tempo, uma característica identitária para o público externo. Como exemplo dos pioneiros desse período, Frédéric Chopin, compôs, a

⁵⁶ Apesar de Mário de Andrade também usar a expressão ‘música nacional’, usarei ‘nacionalismo musical’ por ser a expressão mais frequente nos textos pesquisados.

partir de 1825, danças como mazurcas e *polonaises* para piano que serão efetivamente disseminadas a partir de suas edições, em 1834, e Glinka fez uso de temas eslavos na ópera **Uma vida para o Tsar**, em 1836, frequentemente citado como obra pioneira do nacionalismo musical. O uso de motivos populares tornou-se uma tendência dominante entre os compositores e, pela primeira vez na história “a música assume um aspecto ‘nacional’” (DUFORCQ, 1978, p.100).

Observando o ano de nascimento dos primeiros autores nacionalistas, verifica-se que foi a partir do final da década de 1840 que a produção musical se mostrou significativa. A divulgação nas *tournées* de concertos e a edição de partituras coincidem com o início da atuação profissional da maioria deles, em torno dos 20 anos de idade, quando passaram a atuar profissionalmente.⁵⁷ É a partir desse período que abordarei alguns antecedentes significativos.

No Brasil, a mais importante instituição musical do século XIX foi a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada em 1857 no Rio de Janeiro, com o objetivo de “propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria, através do ensino da arte dramática, da reta pronúncia [...]” (AZEVEDO, 1950, p. 57). Entretanto, para Brandão, sob o rótulo de ópera nacional, o que se ouvia era “uma mescla de óperas, *zarzuellas* e óperas *buffas* sobre temas das mais diversas origens, tratados à maneira da música vocal dramática corrente, tendo apenas o texto em português como fator de unificação” (BRANDÃO, 2012, p.38).

Na Academia, em 1860, estreou a primeira ópera com tema brasileiro e cantada em língua nacional, **A Noite de São João**, com música de Elias Álvares Lobo e letra de José de Alencar.⁵⁸ Com relação às obras apresentadas, Brandão destaca que, após a Independência, houve uma “avalanche de repertório operístico” que contaminou as manifestações musicais, desde a música sacra, passando pelas modinhas e pela música instrumental, tanto por meio das melodias ou por outras “peculiaridades interpretativas” (BRANDÃO, 2012, p.37). As óperas levadas à cena no período que compreende a atuação de Francisco Manuel da Silva

⁵⁷ Os compositores são: Glinka (1804), Chopin (1810), Liszt (1811) Wagner (1813), Verdi (1813), Cesar Franck (1822), Smetana (1824), Brahms (1833), Borodin (1833), Cesar Cui (1835), Balakirev (1837), Mussorgsky (1839), Pedrell (1841), Dvorak (1841), Grieg (1843) e Rimsky-Korsakov (1844).

⁵⁸ BRANDÃO (2012, p. 37) aponta a existência de uma ópera com tema nacional, **Marília de Itamaracá**, escrita entre 1854 e 1856, com música de Adolfo Maersch e *libreto* atribuído a Luis Vicenzi di Simoni. Ela não foi encenada, mas teve trechos impressos para canto e piano.

e Carlos Gomes eram aquelas já consagradas como ***La Cenerentola***, ***La Gazza Ladra***, ***Il Trovatore*** e ***La Traviata***. Portanto, a partir da escuta, não é possível desvincular a influência europeia, principalmente da italiana, na formação cultural.

Na produção musical não operística, a partir de 1850, aumentou o número de obras que expressavam algum vínculo com a nacionalidade, seja pelos títulos das peças instrumentais ou também pelo texto, no caso de música vocal. Na música instrumental, era comum nominar as composições como ‘peça característica’, procurando identificá-las e vinculá-las com estilos particulares, uma reminiscência do romantismo europeu.

Segundo Wisnik (1977, p. 28), essas peças eram “espécimes híbridos de música brasileira encravados em suítes e rapsódias, onde se viam motivos sincopados espremidos entre trêmulos e floreios pianísticos, totalmente estranhos aos motivos populares utilizados [...]”. Para o autor, esse fato decorre da “impossibilidade” de se adequar a técnica popular a uma técnica erudita, fazendo com que a temática popular seja “subjugada” à técnica erudita, tornando-se “um mero depósito passivo.”

Nessa afirmação, Wisnik não esclarece porque seria “impossível” uma técnica altamente desenvolvida, como a erudita, adequar a popular e, quando ele chama de “depósito passivo,” pode significar tanto falta de criatividade quanto uma atitude de ‘preservação’ do tema, enfeitando-o com floreios, num período em que se procurava integrar elementos de origem popular à música. Afinal, as “peças características” não eram exclusividade brasileira, mas criações comuns no Romantismo europeu, reproduzidas pelos autores brasileiros. Eram peças curtas, a maioria para piano, com temas simples, às vezes acrescidos de ‘floreios’ e *tremolos* em fermatas longas, a forma musical geralmente A-B-A, com títulos de sugestão programática, cujos exemplos originários são as **Bagatelas** de Beethoven, os **Noturnos** de Chopin e as **Cenas Infantis** de Schumann. Desse modo, as afirmações de Wisnik parecem ser mais uma demonstração de gosto musical.

Durante a pesquisa identifiquei alguns desses “híbridos,” principalmente danças como *polkas*, *mazurkas*, *schottisch*, valsas e quadrilhas

editadas para piano solo (Figura 1).⁵⁹ Em algumas delas, os compositores dão um título e usam um gênero musical de modo que possam ser identificadas com a cultura brasileira. Na bibliografia pesquisada sempre são citadas **A Cayumba** (1957), quadrilha de Carlos Gomes⁶⁰ e **A sertaneja** (1869), fantasia característica de Brasília Itiberê da Cunha.⁶¹ Em incursões realizadas em ‘sebos’, encontrei a peça **A bahiana**, uma polka-catereté de Henrique Alves de Mesquita (Figura 2).

Em artigo que investiga a produção de Mesquita durante estudos na França, Bispo cita um lundu, **Beijos de Frade**, de 1856. Apesar de não ter sido esse o interesse do autor, se a data estiver correta, essa obra foi escrita um ano antes de **A Cayumba** e treze antes de **A Sertaneja** (BISPO, 2009).

Esses compositores, com algum prestígio, não tiveram pudores em associar suas peças por meio de títulos ou com gêneros que valorizavam as manifestações populares de tropeiros ou de negros escravos, demonstrando que o desejo de vínculo com a brasilidade se encontra a partir de meados do século. Infelizmente, não encontrei trabalhos que abordassem esse fenômeno. As pesquisas sobre a música do século XIX no Brasil são insuficientes para esse tipo de análise. Entretanto, os inúmeros exemplos de publicações dessas peças mostra que havia mercado e que, de alguma forma, fizeram parte da escuta musical desse período.

Este desejo de identificação com o país não se manifestou apenas na música. Na literatura, Machado de Assis, no artigo **Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade** (1873), afirmou que “quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade.” Segundo ele, todas as formas literárias e do pensamento buscavam, nessa época, “vestir-se com as cores do país,” reconhecendo que essa identificação com a nação se manifestava de forma inédita na história.

⁵⁹ Segundo Bruno Kiefer, quantitativamente foram editadas mais valsas e polcas que *schottisches*. Cf. **Música e dança popular**. Porto Alegre: Movimento. 1979.

⁶⁰ Picchi (2009, p. 103) cita a anotação “Sobre motivos negros,” feita por Carlos Gomes na partitura.

⁶¹ A maioria dos livros pesquisados não aponta **A Cayumba** como pioneira, mas **A Sertaneja**, que usa o tema da canção **Balaio**, tradicional do folclore mineiro.

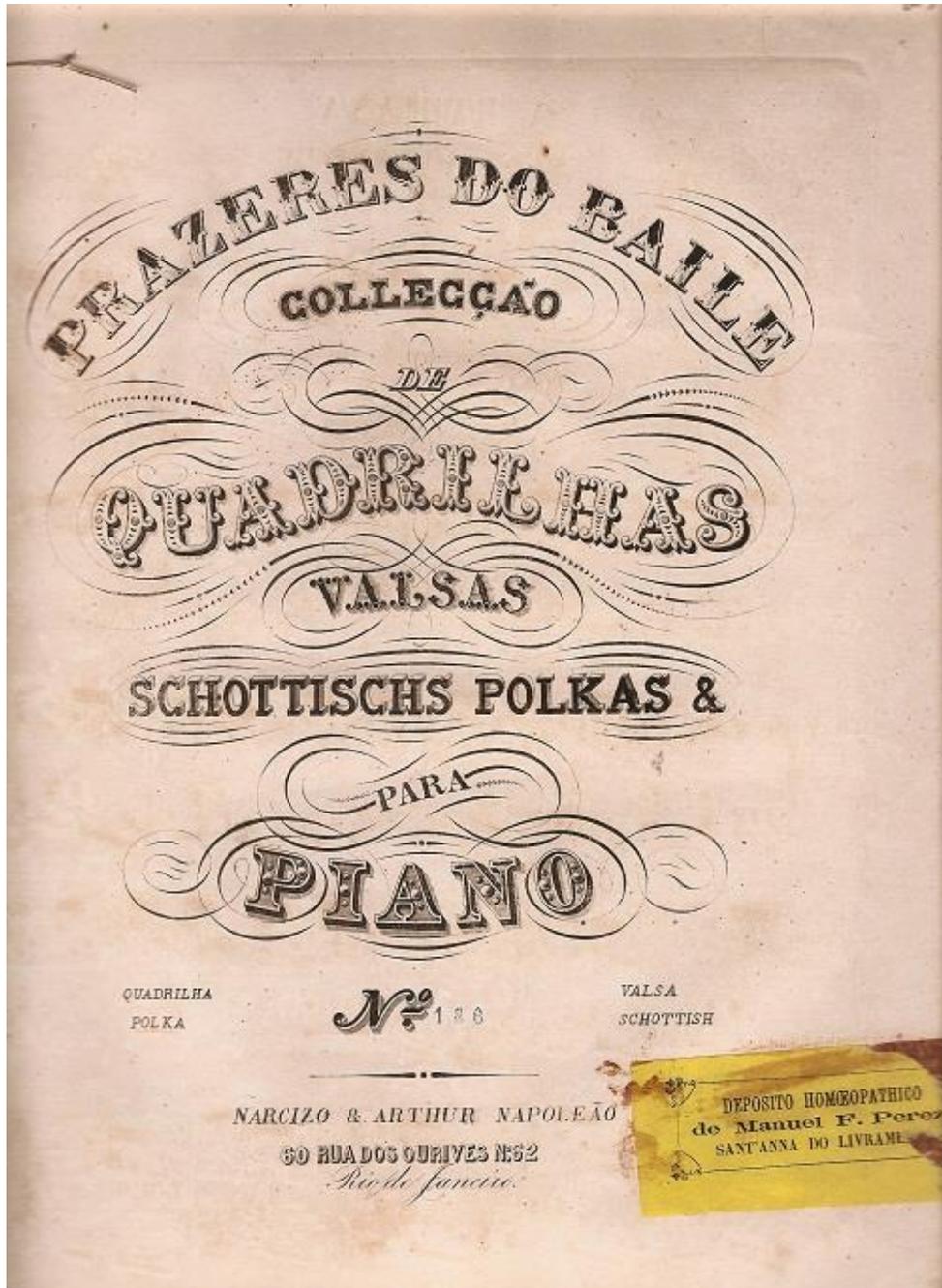


Figura 1 – Capa do álbum de peças para piano

Com relação às associações musicais, destacou-se na França, a *Société Nationale de Musique*.⁶² criada por Saint-Saens e Romain Bussin, em 1871. Ela surgiu como reação ao germanismo e a “certa frivolidade do século XIX, influenciada pela música italiana.” O objetivo da Sociedade era valorizar a música “verdadeiramente francesa [...] centrada na clareza e na simplicidade,” tendo como parâmetro os antepassados do século XVIII (NORONHA, 2012, p.49).

No Brasil ocorreu a fundação do **Centro Artístico**, em 1884, no Rio de Janeiro, com a participação do compositor Leopoldo Miguez, para promover a arte nacional. O **Centro** realizou uma Exposição de Arte Retrospectiva, em que propunha a ‘regeneração da arte nacional, preocupada com a “invasão” italiana citada acima. O Centro era dividido em Comissões para representar as áreas artísticas, figurando, na Comissão de Música, os compositores Arthur Napoleão, Alfredo Bevilacqua e Alberto Nepomuceno. A divulgação de suas atividades tinha destaque na capital federal porque alguns associados eram articulistas em jornais, destacando-se Coelho Neto, José Rodrigues Barbosa (**Jornal do Comércio**), Arthur Azevedo (**O Paiz**) e Luiz de Castro (**Gazeta de Notícias**). Nesse período, a divulgação e promoção da música brasileira significava a divulgação das obras escritas por compositores brasileiros que, com algumas exceções, seguiam os padrões europeus. Excluindo-se as óperas com temas nacionais e algumas modinhas para canto e piano, não se percebia a mesma preocupação com as obras instrumentais. Os chamados Álbuns de Música Brasileira eram uma coleção de peças como *Fantasia*, *Arabesques*, *Nocturnes* e outras danças já citadas.

Com relação ao ensino musical, segundo Augusto (2010, p. 68), um dos mais antigos documentos que demonstra preocupação oficial é o **Relatório da Repartição dos Negócios do Império**, de 1834, em que se propõem reformas na Academia das Bellas Artes. Nela, o Ministro e Secretario de Estado, Antonio Pinto Chichorro da Gama sugere à Assembleia Geral o ensino de música com a seguinte comunicação:

⁶² No primeiro momento, participaram da Associação os compositores Massenet, Cesar Franck, G. Fauré, Dubois e, mais tarde, aderiram E. Lalo e V. D’Indy.

*A Aula de Osteologia, e Myologia pode mui bem supprimir-se” [...] e a par da supressão indicada convem crear neste estabelecimento huma aula de Musica, onde o talento dos Brasileiros, tão propenso ás Bellas Artes, possa também n’este ramo desenvolver-se, e aperfeiçoar-se.*⁶³

O Conservatório de Música do Rio de Janeiro, criado em novembro de 1841 por Resolução de D. Pedro I, é decorrência da Sociedade Beneficência Musical, organizada e fundada em 1833 por Francisco Manuel da Silva. Como a verba destinada ao Conservatório dependia da extração de uma loteria específica para esse fim, a demora do governo em efetivar esse sorteio fez com que ele só viesse a funcionar em 1848.⁶⁴ Na Dedicatória de agradecimento ao Imperador, publicada no **Compêndio de Música** (Figura 3), Francisco M. da Silva, declarando que “esse fato promove o progresso e o melhoramento da Nação,” enfatizou a dependência do ensino musical ao governo, ao afirmar que:

[...] o Governo das Nações mais cultas, reconhecendo a benéfica influência da música, tem promovido o desenvolvimento e cultura deste meio civilizador, e estabelecido Institutos e Conservatórios, tendentes a popularizar o seo estudo, uniformizando o seo ensino e facilitando a todas as classes da sociedade (SILVA, 1870, p. 1).



Figura 3

⁶³ Osteologia e miologia são disciplinas dedicadas ao estudo do esqueleto e dos músculos, ministrados aos pintores. O documento original está digitalizado no *site Center for research libraries*, disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1704/000009.html>>.

⁶⁴ Em 1855 o Conservatório foi anexado à Imperial Academia de Bellas Artes. Com a reformulação imposta pela República, o Instituto de Belas Artes passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes e o Conservatório foi nomeado Instituto Nacional de Musica.

No Rio de Janeiro, desde sua fundação (1838), o Colégio Pedro II tinha a prática de música e canto, o que era seguido por outras escolas particulares do Brasil. A inclusão de “noções de musica e exercicios de canto” poderiam ser ministradas a partir do segundo grau do ensino primário, conforme dispôs o Decreto Imperial n. 1.331- A, de 17 de fevereiro de 1854, que reformava o ensino Primário e Secundário do “Município da Côrte”⁶⁵ e a inclusão da música como conhecimento necessário para a educação integral da criança constou da proposta chamada **Reforma do Ensino Primário e Várias Instituições Complementares da Instrução Pública**, formulada por Rui Barbosa em 1883, que tinha o objetivo de cultivar e disciplinar as faculdades morais e intelectuais.

No final do século XIX, o desenvolvimento dos países europeus e dos EUA, comprometidos com a modernidade e o progresso provocou, na elite intelectual brasileira, algumas reflexões sobre a realidade nacional. Para os reformadores da Primeira República, o ensino formal tinha a missão de “transformar a sociedade brasileira e “o poder de regenerar a nação” (JARDIM, 2006, p.1).

A reforma do ensino feita pelo Decreto n. 27, de 12 de março de 1890, incluiu as disciplinas Musica (teoria), Solfejo e Canto Coral para os alunos entre 7 e 10 anos e também para os alunos da Escola Normal a partir do segundo ano. Com essas medidas, além de reconhecer o ensino musical como necessidade e direito de todos, atingiu as duas extremidades do sistema educacional, revelando a preocupação com a capacitação de professores para essa tarefa.

As teorias da educação predominantes nesse período baseavam-se nas ideias dos educadores J. Pestalozzi e F. Froebel, adeptos da Pedagogia Progressiva, chamada de Escola Nova,⁶⁶ oposta à concepção do início do século XIX, quando se entendia que a função do ensino era ‘preencher’ o aluno de informação. Ruy Barbosa foi responsável pela difusão das idéias do ‘ensino intuitivo’ ao traduzir o livro **Lição das Coisas**, de Norman Allison Calkins, em 1886. Na área musical, esse modelo será posto em prática a partir de 1912, com a obra **O Ensino**

⁶⁵Em alguns textos há equívoco no número do decreto e do mês, indicando o numero 331 e o mês de novembro.

⁶⁶ A adoção dessa filosofia tem seu apogeu no Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, em 1932, assinada por nomes como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Cecília Meirelles e Lourenço Filho.

da musica pelo Methodo Analytico, de João Gomes Jr. e Carlos Alberto Gomes Cardim, publicada pela Escola Normal de São Paulo. Evitando o ensino a partir do conhecimento do nome das notas e de seus valores, o método induz a aprendizagem do todo para as partes, primeiro cantando e depois reconhecendo os elementos que compõem a canção. A metodologia, semelhante a do ‘ensino intuitivo’, aproxima-se das práticas exercidas pelos seguidores de Pestalozzi, Claparède e Montessori na Europa e John Dewey nos EUA. Além das iniciativas realizadas na cidade de São Paulo, destacou-se a atuação dos irmãos Fábio e Lázaro Lozano na Escola Complementar de Piracicaba (LISBOA; KERR, 2005, p. 417). Esses fatos mostram que Canto Orfeônico foi praticado antes das intervenções de Villa-Lobos. Seja no âmbito das decisões governamentais ou dos profissionais da educação, se reconhecia a necessidade e a importância do ensino musical.

Com relação à simbologia, alguns documentos citam que oficiais do exército que participaram da queda do Império cantaram nas ruas os versos da **Marselhesa**, algo que já faziam nos clubes secretos que frequentavam (FGV-CPDOC, [s.d.]). A associação de um **Hino Nacional** ao culto cívico se concretizou com o Decreto n. 171, de 20 janeiro de 1890, que oficializou dois hinos. Um deles de Leopoldo Miguez, com letra de Medeiros de Albuquerque, escolhido em concurso como **Hino Nacional**, mas sem aceitação popular e sem a simpatia do Presidente da República. A ‘história oficial’ dos livros pesquisados repete a informação de que o Marechal Deodoro da Fonseca, ao saber quem vencera o concurso, teria expressado “- Prefiro o velho,” referindo-se à Marcha Triunfal de Francisco Manuel da Silva.⁶⁷ Essa marcha não possuía letra, mas há relatos de que foi cantada nas ruas do Rio de Janeiro, com versos anônimos, na abdicação de D. Pedro I, em 1831, ‘festejando’ sua partida para Lisboa, ficando conhecido como ‘Hino 7 de Abril’. Mesmo sem letra, a marcha foi oficializada como **Hino Nacional**, e a música ‘vencedora’ tornou-se o **Hino da República**. A letra definitiva, de Ozório Duque Estrada, escolhida por concurso em 1909, foi oficializada apenas em 1922. Nesta

⁶⁷ Não encontrei informações confiáveis sobre a data da **Marcha triunfal**. Elas vão de 1821 a 1831.

pesquisa encontrei uma partitura desse período com a letra atribuída a Ovídio Saraiva de Carvalho (ver Figuras 4, 4a, 5 e 5a).⁶⁸

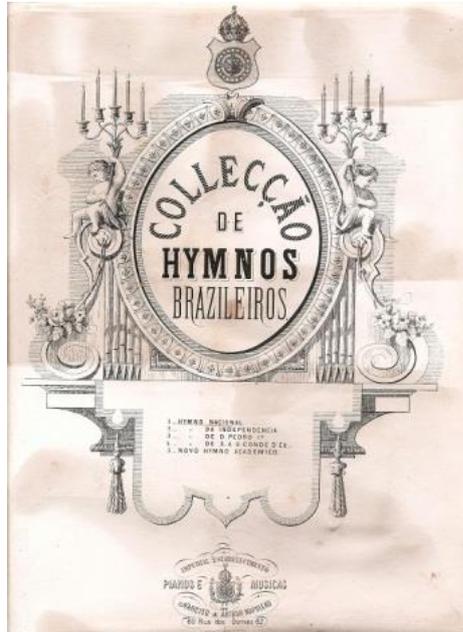


Figura 4 - Capa da partitura do Hino Nacional com a letra antiga. (Ver ANEXO C)



Figura 5 - Capa da partitura do Hino Nacional, dedicatória de 1911, sem letra.

⁶⁸ De 1818 a 1821, nas solenidades oficiais, era executado o **Hino Patriótico** de Marcos Portugal. De 1822 a 1889 era executado o **Hino Imperial e Constitucional** de D. Pedro I. Até 1890 não houve oficialização de hinos (CARDOSO, 2012).

HYMNO NACIONAL BRAZILEIRO

Tempo di Marcia. F. BEYER

E. Devisequin & C.

Figura - 5a Hino Nacional sem letra, com o nome F. BEYER.

Henri Raffard, em 1898, ao relatar os acontecimentos sobre a abdicação de D. Pedro I, incluiu duas estrofes da letra que teria sido cantada nas ruas da capital em comemoração à partida do Imperador, comentando que era o novo Hino brasileiro. As estrofes são as seguintes:

<i>Amanheceu finalmente</i>	<i>Uma regencia prudente,</i>
<i>A liberdade do Brazil</i>	<i>Um monarcha brasileiro</i>
<i>Não, não vai, à sepultura</i>	<i>Nos promettem venturoso</i>
<i>No dia sete de Abril</i>	<i>O porvir mais lisongeiro.⁶⁹</i>

Como D. Pedro I era português e os distúrbios políticos em 1831 ocorreram também contra as regalias que tinham alguns portugueses no Rio de Janeiro, o povo comemorou o fato de haver, pela primeira vez, um monarca brasileiro, apesar dele ter apenas 6 anos de idade.

A decisão sobre o **Hino Nacional** foi feita em favor da música que remetia a um passado vitorioso, associado ao repúdio a D. Pedro I. Mesmo sem letra, o fenômeno da memória coletiva foi decisiva na escolha da **Marcha Triunfal**. Segundo Noronha (2012, p.47), a **Marselhesa**, símbolo oficial em 1795, havia sido banida e foi reestabelecida oficialmente em 1879, na chamada Terceira República, apenas onze anos antes do Hino brasileiro.

O **Hino Nacional** é de canto obrigatório desde os eventos esportivos até como condição para se obter a cidadania de outro país. Em 1942, a ditadura Vargas tornou obrigatório nas escolas o ensino do desenho da Bandeira Nacional, do Hino Nacional e que ele fosse cantado quando do ingresso no serviço público.⁷⁰ Em 2009, a Lei Federal n. 2.931 tornou obrigatório que fosse cantado uma vez por semana nas escolas de ensino fundamental, públicas e privadas. A partir desses fatos, verifica-se que o Hino é cultuado e reafirmado tanto em período ditatorial quanto de plena democracia, atestando que o cultivo do sentimento nacional por meio desse símbolo continua significativo.

Considerando esses antecedentes, mesmo sem as tradições e os recursos disponíveis na Europa, no Brasil, a criação de teatros, instituições e símbolos sob o patrocínio do Estado, com os objetivos de apresentar, cultivar a

⁶⁹ **REVISTA trimestral do IHGB**, 1899, p. 331, original digitalizado. Ver REFERÊNCIAS.

⁷⁰ A obrigatoriedade está no Decreto-Lei 4.545/1942.

produção musical, impulsionar a formação de repertório nacional e do ensino musical ocorreram, praticamente, no mesmo período em que na Europa, com poucos anos de defasagem. A área que apresentou maior diferença foi a da abrangência no ensino fundamental, pois em países como a França, os orfeões escolares chegaram a ser praticados por cerca de 5.000 alunos na década de 1850.

4.2 Modernismo e nacionalismo

Durante a pesquisa foi constante o encontro de citações sobre a passagem do século XIX para o século XX ter marcado o mundo ocidental com inovações que impactaram a sociedade, como a disseminação da luz elétrica, do automóvel, do avião, do rádio, do disco, do cinema e da comunicação sem fio. Mas, além dessas inovações, deve ser considerada a ‘chegada’ de um novo século. A mudança do calendário também significou uma ampliação do imaginário, talvez menor, mas semelhante a que se verificou, recentemente, na passagem para o II Milênio, aumentando as expectativas de mudanças e o desejo de provocá-las. É nesse ambiente e com essa ‘atmosfera’ que surgem movimentos como o **Manifesto Futurista** (1909), **Die Stijl** (Holanda, 1917), **Manifesto Dadaísta** (Berlim, 1918) e Jean Cocteau com **Le Coq et l’Arlequin** (Paris, 1918).

Paris abre o século XX como o centro do mundo cultural, principalmente em razão da ‘Escola de Paris’.⁷¹ Até 1920 a cidade viu a formação do Grupo dos Seis,⁷² assistiu a ópera **Pelléas e Mélisande** (1902) de Debussy, os balés **O Pássaro de Fogo** (1910), **Petrouchka** (1911) e **Sagração da Primavera** (1913) de Stravinsky e **Parade** (1917) de J. Cocteau, música de Eric Satie e cenários de Picasso. Viena também ouviu os experimentos de desprendimento da tonalidade de Schoenberg nas estreias do poema sinfônico **Pelléas e Mélisande** (1905)⁷³ e **Pierrot lunaire** (1912), mas grande parte dos autores, brasileiros ou estrangeiros, destacam, antes da passagem do século, o nome de Debussy e a

⁷¹ **École de Paris** não foi um movimento artístico. Foi o nome dado por Andre Warnod, num artigo da revista *Coemedie*, em 1925, para identificar os artistas que foram para Paris antes da Primeira Guerra, destacando-se Picasso, Marc Chagall e Modigliani (FARTHING, 2011, p. 374).

⁷² O nome **Grupo dos Seis** foi dado pelo jornalista Henri Collet, em 1920, inspirado no **Grupo dos Cinco**. Era formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre (NORONHA, 2012, p. 75).

⁷³ Além de Schoenberg e Debussy, G. Fauré em 1898 e J. Sibelius em 1905 escreveram suítes com o mesmo nome, baseadas na peça de Maurice Maeterlinck, escritor belga, prêmio Nobel em 1921.

estreia de *Prélude a l'après midi d'un faune*, em 1894, como um dos marcos da música moderna.

Momento político fundamental na vida brasileira, a República demorou algum tempo até conhecer mudanças culturais. Os monarquistas 'sobreviveram', durante as décadas de 1890 a 1910, dividindo com os republicanos a primazia sobre a defesa da nação nos textos literários. Para as elites do Rio de Janeiro e São Paulo, o parâmetro da civilização continuava em Paris.

Segundo Contier, as elites queriam o "branqueamento" da população e eliminar os "traços da barbárie" presente em "danças obscenas," como o maxixe, e os ritmos dionisíacos do carnaval que "lembravam os bacanais do Império Romano," conforme dizia Olavo Bilac. Elas valorizavam a arte enquanto imitação da natureza. A reforma urbanística 'Pereira Passos' no Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, por exemplo, foi inspirada nas reformas do prefeito Hausmann de Paris. A arte francesa podia ser vista na concepção do Teatro Municipal, lembrando a Ópera de Paris, e também nos prédios da Biblioteca Nacional, da Escola Nacional de Belas Artes e do Palácio Monroe. Os "novos espaços" foram ocupados por cafés, cabarés e clubes de dança, onde passaram a se apresentar os grupos de 'chorões', formados, em geral, "por negros e despossuídos sociais" (CONTIER, 2004, p. 7-8).

Em São Paulo, as elites, que também tinham como espelho a França, eram seduzidas pelos sons europeus do Teatro Municipal e os ruídos dos pandeiros ou do violão, instrumentos de "vadios, mulatos, negros, analfabetos" eram "símbolos da barbárie." (CONTIER, 1997, p. 13). Segundo o autor, por essas razões Francisco Mignone e Fernando Álvares Lobo, por pudor, assinavam suas partituras populares como 'Chico Bororó' e 'Marcelo Tupynambá'.

Nesse período chamado de *Belle Époque* brasileira, além do repúdio à cultura popular, as elites se incomodavam com a presença dos imigrantes e suas manifestações culturais. Em São Paulo ocorreram grandes greves, desencadeadas no meio fabril por líderes operários de origem espanhola ou italiana (anarquistas ou anarco-sindicalistas) que "induziram setores das elites a repensarem uma possível incorporação da mão-de-obra nacional" (CONTIER, 1997, p. 10). Esses episódios revelam que não fazia parte dos anseios dessas elites a

configuração da brasilidade. Os olhos e os desejos estavam voltados para o luxo e pela exuberância de Paris.

Enquanto as elites sonhavam com Paris, os meios acadêmicos e intelectuais se movimentavam na campanha nacionalista de Olavo Bilac, que desencadeou a formação das Ligas Nacionais, com o objetivo de disseminar a instrução popular, encarada como base necessária da nacionalidade e fundamento para a unidade nacional. Segundo Tanuri (1979, p. 55-57), também havia uma movimentação política para forçar uma tomada de posição do Governo Federal interferindo no ensino fundamental, principalmente em razão do grande número de escolas estrangeiras, consideradas desnacionalizadoras e que dificultavam a integração dos imigrantes na ‘nacionalidade brasileira’.

Na arte, as vanguardas europeias se voltavam contra as tradições. Na Itália o **Manifesto dos músicos futuristas**⁷⁴ e o **Manifesto técnico da música futurista** (1911) classificavam como “vulgares, raquíticas, baixas” as obras de nomes sagrados como Verdi e Puccini. (CONTIER, 2004, p.4). A vanguarda francesa pretendia a pureza, voltando-se contra as influências alemã e russa e até contra Debussy, adotando os preceitos de Cocteau expostos em **Le coq et l’Arlequin**. Na busca dessa pureza e de uma música autônoma, o Grupo dos Seis fez composições ‘mais leves’, em oposição ao que se chamava de ‘música séria’, algumas “com inspirações circenses, outras no *music hall* e no *jazz*,” valorizando a simplicidade da música popular urbana (NORONHA, 2012, p. 111). Cabe um esclarecimento feito por Cocteau na apresentação do livro. Na ideia de ‘simplicidade’, o termo “não é usado como sinônimo de pobreza nem depreciação.” Ela evolui ‘da mesma forma que o requinte’ e a simplicidade dos músicos modernos não é a mesma do tempo dos clavicinistas. Essa simplicidade, como reação ao requinte [...] condensa a riqueza adquirida” (tradução reduzida nossa).⁷⁵

Esses elementos ajudam a compreender como as ideias modernistas, associadas às ideias futuristas, passaram a ser vinculadas também com as ideias nacionalistas, não apenas sob o prisma romântico que enaltecia a

⁷⁴ Apesar de ser denominado ‘dos músicos’, só havia o músico Balilla Pratella no movimento futurista.

⁷⁵ Texto original: *Il ne faut pas prendre simplicité pour le synonyme de pauvreté, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement et la simplicité de nos musiciens modernes n’est plus celle de nos clavicinistes. La simplicité qui arrive em réaction d’un raffinement relève de ce raffinement; elle dégage, elle condense la richesse acquise.* (COCTEAU, 1918, p. 9).

terra, a natureza e os antepassados, mas voltadas para a realidade. Esses ideais tornam-se secundários pela urgência em configurar e exibir uma identidade que pudesse ser transformadora da sociedade, criando novas perspectivas.

4.3 Periodização

No século XIX Mário de Andrade destacou dois personagens: Francisco Manuel da Silva e Carlos Gomes.⁷⁶ Ele considerou Francisco Manuel da Silva a maior figura musical que o Brasil havia produzido, não pela produção musical, mas pela atuação didática, por fundar o Conservatório, a Academia Imperial de Ópera e por facilitar a nacionalização da ópera. Carlos Gomes é qualificado como a síntese dessa fase, por assumir uma “finalidade social-nacional” com suas óperas ‘brasílicas’. Entretanto, ele aponta que os esforços deles e de outros autores, na tentativa de “adquirir uma realidade social mais legítima e brasileira, não foram compensadores” (ANDRADE, 1965, p. 27-30). A afirmação decorre do fato deles não terem realizado a mediação necessária para que suas obras incorporassem o ‘caráter brasileiro’ e se tornassem representativas na cultura nacional.

Renato Almeida e Mário de Andrade desconsideraram outros compositores do final do Império por não mostrarem preocupações “com as coisas da terra,” tendo apenas citado alguns deles pela habilidade técnica musical, como Henrique Alves de Mesquita. e Cavalier Darbelly (ABREU, 2011, p. 77-78). Vasco Mariz, em **História da Música no Brasil**, apenas citou Alves de Mesquita, Elias Álvares Lobo e Domingos José Ferreira (MARIZ, 1983, p. 59). Eurico Nogueira França, em **Música do Brasil**, não citou nenhum deles. Numa visão diferenciada, Francisco Mignone, em um pequeno livro de introdução à música brasileira, chamado **Música**, afirma que, para explicar Villa-Lobos, é necessário entender o ambiente que permitiu o aparecimento da música popular, que mais tarde se tornou música nacionalista. Ele destacou o “triumvirato de três (*sic*) vultos históricos da

⁷⁶ Para ANDRADE (1965, p. 33, nota 28), a fase nacionalista não será a última fase da evolução social da nossa música, pois há uma sequência: ‘universal’, ‘internacionalista’, ‘nacionalista’ e ‘nacional’. Nacionalista é quando toma consciência de si mesma e a nacional ele chama de “cultural, livremente estética.” Esclarece uma possível contradição quando negou a existência de uma “música universal [...] enquanto criação estética,” classificando essa ideia como um “esperanto hipotético, que não existe.”

música brasileira nacionalista.” Henrique Alves de Mesquita, Joaquim da Silva Callado e Anacleto de Medeiros (MIGNONE, 1980, p. 30, grifos nossos). Sua abordagem foi singular ao vincular a origem da música que ele chama nacionalista, com características de identidade brasileira, ao ambiente musical urbano onde esses músicos mais populares atuavam.

Entretanto, a maioria absoluta das referências pesquisadas segue a periodização de Mário de Andrade e Renato Almeida, que consideraram a Primeira Guerra como um divisor, chamado pelo primeiro de “início do período nacionalista” e pelo segundo de “despertar da música brasileira.” Na busca da possibilidade de outros marcos e interpretações, Martha Abreu chama a atenção para a obra de Guilherme de Mello, **A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República** (1908), em que ele mostra contrastes importantes com os dois autores acima citados. Guilherme de Mello declara que escreveu o livro para mostrar que “não somos um povo sem arte e sem literatura” e que, ao menos a música “tem feição característica e inteiramente nacional.” Ele considerou que a “degradação” da música brasileira aconteceu após a Guerra do Paraguai, com a substituição das modinhas pelas “ímpias e indecentes canções italianas” nas revistas teatrais e cafés dançantes. Para o autor, é com a República que a arte nacional passa a reivindicar todo o seu passado de glória, dando início ao que ele chamou de “período de nativismo” (ABREU, 2011, p. 78).

Para Mário de Andrade, o movimento nacionalista não derivou de mudanças políticas. A definição de sua periodização a partir do fim da Primeira Guerra se deve ao fato de que a afirmação da fase nacional como “tendência coletiva,” surgiu em decorrência da “sanha nacional das nações imperialistas da qual somos tributários” exposta pela Guerra (ANDRADE 1965, p. 34). Essa postura revela que ele não considerou o nacionalismo político como referência para o nacionalismo musical e nem a possibilidade de mudança a partir de outro referencial como as Américas, por exemplo. Foi visto anteriormente que a percepção da identidade, do ponto de vista psicológico, depende, também, da visão do ‘outro’. Ao definir o ‘ponto zero’ do relógio da periodização em função do momento europeu ele reforça a Europa como marco civilizatório e o Brasil segue ‘a reboque’ dessa cronologia.

Considerando esse marco, ele afirma que o período nacionalista é aquele em que “a música adquire a consciência de si mesma,” elegendo como primeiro nacionalista musical Alexandre Levy, seguido por Alberto Nepomuceno. Mário considera que ambos souberam dar nacionalidade à música erudita brasileira a partir da lição europeia da fase internacionalista, quando ocorreu o processo de nacionalizar, rápida e conscientemente, a música erudita, por meio da música popular. Entretanto, esses autores representariam uma experiência individual e não uma tendência coletiva de um estado-de-consciência nacionalista (ANDRADE, 1965, p.32). Contrariando a análise de Mário, Francisco Mignone afirmou que “mais que Nepomuceno é Nazareth que devemos chamar de pioneiro da música nacionalista” (MIGNONE, 1983, p. 25). Nesse aspecto, Mignone reitera a afirmação citada anteriormente, elegendo como pioneiro nacionalista um instrumentista e compositor de características urbanas, enquanto Mário preferiu focalizar a origem nas manifestações populares como ocorreram na Europa no período romântico.

José Miguel Wisnik também assume a periodização do pós-guerra de Mário de Andrade, definindo como marco da música brasileira a Semana de 1922. Entretanto, é necessário destacar que as ideias modernistas desembarcaram em São Paulo em 1912, com a chegada de Lasar Segal e sua exposição, seguidas pelas narrativas de Oswald de Andrade sobre suas andanças na Europa e com a exposição de Tarsila do Amaral ao retornar dos Estados Unidos, em 1916. O encontro deles com outros escritores e artistas plásticos é que provocou a Semana de 1922. Não houve participação de músicos nessa movimentação artística.

Contier, em entrevista, afirma que a maior contribuição da Semana foi “reativar a discussão a respeito das novas tendências da música, levando à definição de uma série de princípios que, mais tarde, orientaram uma nova face da música brasileira” (CONTIER, 2007 p. 187). Não encontrei ocorrências dessa discussão. Villa-Lobos foi para a Europa e C. Guarnieri apresenta obras de início de carreira apenas em 1929, quando passa a ser orientado por Mário de Andrade. Na música, não houve propostas objetivas, como na literatura e nas artes plásticas. Com exceção da peça **D’Edriophthalma** de Satie e do **Quarteto Simbólico** (Impressões da vida mundana) de Villa-Lobos,⁷⁷ as demais peças

⁷⁷ A peça de Satie é uma paródia sobre a **Marcha Fúnebre** de Chopin. O quarteto de Villa-Lobos, foi escrito para flauta, saxofone, celesta e harpa, com coro oculto de vozes femininas e efeitos de luz.

apresentadas nos concertos da **Semana de 1922** podiam ser analisadas com os livros de música tradicionais. Até o lançamento do **Ensaio**, em 1928, Mario de Andrade foi onipresente em artigos e críticas musicais de jornais e revistas. Desse modo, nem o período do início do século nem a **Semana** podem ser considerados marcos de transformação da música brasileira.

4.4 Alma brasileira

Repórter “- Em que direção acha que evolui a música contemporânea?”
Villa-Lobos “- Desconheço o futuro.”
Repórter “- E o que acha do passado?”
Villa-Lobos “-Trato de esquecê-lo.”⁷⁸

Não é possível falar de música no Brasil sem levar em conta a força centrípeta que foi Villa-Lobos. Se Mário de Andrade foi o intelectual que pariu **Macunaíma**, revelando e procurando construir o homem brasileiro, ‘sem caráter’, Villa-Lobos foi o professor sem pudores ao surpreender na escuta de suas obras. A expectativa constante de emoções, entrelaçadas a motivos populares e simulações de sonoridades da natureza ajudaram a configurar a alma brasileira.⁷⁹

Nas considerações sobre Villa-Lobos, Mário de Andrade afirmou no **Ensaio** que, sem intenção de diminuir seu valor, o exotismo o ajudou e que esse sucesso foi mais “individual” que nacional (ANDRADE, 1972, p. 14). Ele enquadrou Villa-Lobos na mesma ‘categoria’ de experiência individual nacionalista que apontou para Levy e Nepomuceno. Entretanto, em 1939, afirmou que ele foi o “iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos”, por ter abandonado de forma consciente e sistematicamente o “nacionalismo afrancesado” alguns anos após o fim da Primeira Guerra e após “a experiência bruta da Semana de Arte Moderna” (ANDRADE, 1965, p. 32).

Essa afirmação merece um contraponto. Durante a pesquisa encontrei a gravação em áudio de uma entrevista de Villa-Lobos realizada em março

⁷⁸ Entrevista de Villa-Lobos concedida em 31 de maio de 1953, Caracas (CARPENTIER, 1991, p. 57).

⁷⁹ **Alma Brasileira** é o nome do Choro n. 5 de Villa-Lobos para piano solo, escrito em 1926.

de 1957,⁸⁰ na TV Tupi de São Paulo, em que ele é enfático ao afirmar não ter sofrido influência da **Semana de 1922**. Por ser uma fala de pouca divulgação, vou expor um trecho mais longo:

(Lia de Aguiar) -- Maestro, outra coisa. Eu queria que o senhor me dissesse alguma coisa sobre a sua participação na Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922.

(Villa-Lobos) -- A Semana de Arte Moderna... eu fui contratado por Paulo Prado... Graça Aranha, que foram em minha casa... e Oswald de Andrade, os três foram me buscar e me contrataram para ilustrar a Semana de Arte Moderna. Não fiz nada, nada, nada, nada especial de Arte Moderna. É preciso eu lembrar todas as pessoas que se interessam pela arte no Brasil que quando começou a Semana de Arte Moderna eu já tinha escrito o Amazonas, o Uirapuru, Naufrágio de Kleônicos ... coisas de 1917. Hoje são obras citadas como movimento revolucionário de arte... 1917! ... em 22 foi a Semana de Arte Moderna... por conseguinte não fiz nada pra Semana de Arte Moderna. E a mim, não me influiu coisa nenhuma! Absolutamente nada! Mas... teve toda a minha participação de coração, sincera e acho que foi um dos atos mais interessantes... Ainda hoje eu disse na Câmara que duas coisas importantes eu encontro em São Paulo: primeiro o Grito da Independência foi em São Paulo, né... o Grito da Independência Artística também foi em São Paulo!⁸¹ (VILLA-LOBOS, 1957, transcrição nossa).

A afirmação de Villa-Lobos se contrapõe, em alguns aspectos, a de Mário de Andrade, na medida em que, realmente, não houve propostas ou movimento renovador em relação à música na **Semana**. Villa-Lobos, convidado a participar, na verdade só desfilou sua figura porque sua esposa, Lucila Villa-Lobos, veio a São Paulo interpretar algumas de suas obras. Nos três concertos foram apresentadas 28 peças, sendo seis de autores franceses (duas de Debussy, Blanchet, Poulenc, Satie e Vallon) e 22 de Villa-Lobos, todas para piano ou música de câmara.⁸² O mais inovador dos compositores brasileiros foi convidado por esse prestígio, como ele afirmou, para 'ilustrar' a Semana.

⁸⁰ Entrevista realizada no programa Encontro Entre Amigos, na TV Tupi de São Paulo, destacando a Semana Villa-Lobos que homenageava os 70 anos do compositor. Entrevista disponível no Site do Programa Memórias do Rádio, de Milton Parron. Cf. VILLA-LOBOS, 1957.

⁸¹ Apesar da afirmação do autor, o **Naufrágio de Kleônicos** é de 1916 e teve estreia no mesmo ano no Rio de Janeiro (MUSEU VILLA-LOBOS, p. 108).

⁸² As peças de Satie, Poulenc e Vallon foram números extras.

Segundo Wisnik, dos números extras apresentados, a peça mais polêmica foi **D'Edriophthalma**, em que Satie faz uma citação paródica da **Marcha funebre** de Chopin, o que provocou uma carta de protesto de Guiomar Novaes ao jornal O Estado de São Paulo. Ele também considera que, se os modernistas tinham “uma preocupação febril de atualização” com referência às vanguardas europeias e os pontos de referência estavam em “Stravinsky e nos Seis [Grupo dos],” as apresentações musicais realizadas expõem certa defasagem entre as ideias e as obras (Ibidem, p. 64-66). Essas afirmações se mostram contraditórias porque ele mesmo admitiu, em outro trecho (Ibidem, p. 52), que havia um “hiato considerável” entre a geração de compositores reconhecidos, em que se incluíam Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes, e os compositores que “traziam idéias novas,” apontando Radamés Gnattali (1906), C. Guarnieri (1906) e Luis Cosme (1908). Se o mais velho deles tinha 16 anos por ocasião da **Semana**, quem seriam os compositores que tinham “preocupação febril de atualização” e referências em Stravinsky e no Grupo dos Seis?

Na análise, o autor superestimou o papel da música e não considerou os concertos apenas como ‘ilustração’ da Semana porque ele citou que concertos similares foram realizados no dia 8 de fevereiro, pela mesma cantora participante da Semana, Maria Emma, e outro apenas com obras orquestrais de Villa-Lobos, em 8 de março.⁸³

A afirmação de que “a Semana expõe as condições de produção da música no Brasil configurada em um certo grau de tensão, explicitada pela reação de Guiomar Novaes à paródia de Satie,” parece exagerada, na medida em que ele considerou apenas esses concertos (Ibidem, p. 77). Uma avaliação das “condições de produção” da música, só na cidade de São Paulo, teria que considerar, no mínimo, os concertos realizados pela Sociedade de Cultura Artística e pelo Teatro Municipal. Mais adiante, ele afirma que “os intérpretes não participaram da defesa polêmica do programa modernista” (Ibidem, p.79, grifo nosso). Não só eles. Também não se conhecem declarações, naquele momento, de Villa-Lobos ou Mário de Andrade, que estava focado na **Paulicéia Desvairada**. Em artigos posteriores ele elogiou a performance de Guiomar Novaes, mas com o objetivo de

⁸³ A **Semana de 1922** teve apresentações nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro..

combater a ‘pianolatria’. O mais evidente, é que não haviam obras similares às experiências francesas.

Com relação às obras que Villa-Lobos citou na entrevista, estudos recentes apontam dúvidas sobre datações de duas delas. Apesar dele afirmar que foram escritas em 1917, o pesquisador da USP, Paulo de Tarso Salles, autor de **Villa-Lobos, processos composicionais**, levantou dúvidas a partir do grande espaço de tempo entre essas datas e a estreia do balé **Amazonas** (1929, Paris) e do balé **Uirapuru** (1934, Buenos Aires),⁸⁴ o que permite supor que elas tenham sido reescritas ou sofrido alterações significativas nos originais (SALLES, 2012).

Fato semelhante havia ocorrido quando as **Dansas Africanas**, compostas entre 1914 e 1916, apresentadas durante a Semana de 22, foram posteriormente publicadas como **Danças Indígenas**, o que para Wisnik põe em dúvida a autenticidade dos temas. Verifiquei também que Mário de Andrade, em artigo de 1930, ao comentar as **Dansas Africanas**, ficou ‘surpreso’ por Villa-Lobos ter lhe contado que encontrou uma escala maior com a quarta aumentada entre os índios do Mato Grosso, o que é típico da música nordestina (ANDRADE, 1963, p. 146). Em sua coluna **Mundo Musical**, na Folha da Manhã de 25 de janeiro de 1945, ele disse que o autor enviou ao **Boletim Música Viva** uma relação de suas obras acompanhadas das datas “em que foram ‘espiritualmente’ ou espiritistamente (*sic*) concebidas [...]” (TONI, 1987, p.109). Finalizando esta lista ‘acusatória’, creio que muitos pesquisadores ficariam ávidos em conhecer uma obra “importantíssima sobre folclore, denominada **Alma do Brasil**,” livro que Villa-Lobos disse estar terminando, conforme entrevista a Alejo Carpentier, em julho de 1928, sobre a qual o entrevistador fez os seguintes comentários:

[a obra] é uma recopilação de autênticos documentos musicais brasileiros, confrontados com motivos típicos de outros países, classificados por ordem cronológica e de acordo com suas características originais [...] fruto da viagem que Villa-Lobos fez por mais de quatro anos em busca de dados, [obra] cujo primeiro volume sairá em breve [...] o autor está culminando seu trabalho com sucesso ímpar [...] (CARPENTIER, 1991, p. 31).

⁸⁴ Pude verificar que o balé foi dedicado ao bailarino e coreógrafo Serge Lifar, nascido em 1905, que ficou conhecido apenas a partir de 1930 quando assumiu o lugar de Balanchine no Balé da ópera de Paris. Ver Fundação Lifar, disponível em: <<http://www.sergelifar.com/>>. Acesso em: jul. 2013.

Leopoldo Waizbort, que desenvolve a pesquisa **Villa-Lobos: nacional e cosmopolita**, afirma que não é do estilo nacional que brota o estilo individual, mas é “um estilo individual que modela um estilo nacional.” Villa-Lobos foi ‘vítima’ dessa inversão, ainda que por vontade própria, ao esforçar-se em assumir o papel do “messias nacionalista” tão aguardado pela modernidade brasileira a partir dos anos 1920 (WAIZBORT, 2012).

Paulo de Tarso Salles usa a expressão “messias nacionalista imperfeito” porque Villa-Lobos desagradou Mário de Andrade ao não se dedicar à pesquisa do folclore como “fonte de reflexão temática,” elemento essencial para a criação de uma música nacional e também porque Mário entendia o exotismo como um “pecado imperdoável” que destruía a singularidade da nação brasileira (SALLES, 2012). Para Mário a “falsificação da entidade brasileira” numa obra musical, decorre do exotismo e da “opinião do europeu” que endossa esse exotismo, e que isso “não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade.” (ANDRADE, 1972, p. 14). Além de considerar que a identidade estaria sendo construída através do olhar europeu, Mário de Andrade temia que o exotismo fundasse algo transplantado, e Contier cita, como exemplo, a crítica que o autor fazia a Mignone, durante sua ‘fase africana’, de que o “excesso de temas negros” e a “repetição frequente de ritmos ou temas” poderia favorecer uma ‘Escola Afro-brasileira’ em lugar de uma ‘Escola Nacional’ (CONTIER, 1997, p. 26).

Como o exotismo era um ítem valorizado na Europa, Villa-Lobos pareceu assumí-lo em alguns momentos ao ser reconhecido no ‘centro do mundo’. Num dos primeiros retornos ao Brasil, em 1925, em entrevista ao periódico **Brasil Musical**, ao responder como tinha sido sua estada em Paris, disse que “Lá eu me sentia um brasileiro Aqui me sinto um estrangeiro” (VILLA-LOBOS, 1925, p. 43).

O citado esforço em assumir o papel de “Messias nacionalista” foi reforçado com um tipo de atitude que parece ter se desenvolvido a partir da *tourné* realizada em cidades do interior de São Paulo, no final de 1930. Antes dos eventos, eram distribuídos panfletos convocatórios e Contier transcreve um deles, distribuído na cidade de Botucatu, aqui resumido: (GUÉRIOS, 2012).

[...] Soldados do Brasil, mocidade
estudantina botucatuense, homens do trabalho, juventude
brasileira, indústria, comércio, lavoura, Avante ! [...] canteos os

nossos hinos elevados e as canções sublimes, cuja exortação de civismo, de fraternidade e de confiança no futuro do Brasil [...] Caberá a Botucatu, a capital do sertão dar uma prova insofismável e vibrante [...] Heitor Villa-Lobos [...] aqui chegará, no dia 15 de agosto próximo [...] A fim de que a briosa população de Botucatu dê uma demonstração de seu civismo [...] tomando parte de todas as manifestações de brasilidade que terão lugar no dia da chegada de Heitor Villa-Lobos, cantando os hinos Pr'a Frente, ó Brasil; Meu país e Brasil Novo [...] (CONTIER, 1996a, p. 112).⁸⁵

Apesar de Contier afirmar que “Em Botucatu, por exemplo, [Villa-Lobos] distribuiu o seguinte panfleto para promover o seu concerto,” a redação indica que ele foi escrito em nome dos promotores, ou seja, do Governo do Estado de São Paulo, que patrocinava a *tourné*, ou da Prefeitura, como hóspede do evento. É possível que ele tenha sugerido os termos porque, mais adiante, Contier transcreve outro exemplo de panfleto, este distribuído na porta de fábricas do Rio de Janeiro, convidando os operários para um concerto do Orfeão de Professores do Distrito Federal, no Cine Rex, com os dizeres:

*Operários!!! Descansem o corpo!
Alimentem em poucos minutos o seu espírito, a sua alma, no domingo de música dos operários, dia 28 de abril próximo às 17 horas. Cinquenta minutos de sensações artísticas! [...] não haverá bilhetes nem porteiros ! [...] Até domingo ! Heitor Villa-Lobos” (CONTIER, 1996a, p. 112).⁸⁶*

Neste panfleto, ele mesmo assina o convite-convocação porque comandava o Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA) do Distrito Federal e seria o regente do Orfeão no concerto. O tipo de redação convocatória é semelhante, o que reforça a hipótese de que possa ter sido ele quem sugeriu os termos do panfleto anterior.

O período em que Villa-Lobos exerceu atividades administrativas no Rio de Janeiro (1931-1945) coincidiu com o período Vargas. Como nome de maior prestígio da música brasileira, suas atividades dirigiram-se para a implementação do ensino musical por meio do Canto Orfeônico, conseguindo que se

⁸⁵ Panfleto, Documentos avulsos. In: Álbum de recortes. Org. Arminda Villa-Lobos. Rio de Janeiro. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

⁸⁶ Panfleto, Documentos avulsos. Idem, Ibidem.

tornasse obrigatório no ensino básico em 1932.⁸⁷ Editou livros de Solfejo e Canto, instalou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1942) e promoveu concertos gratuitos da Juventude⁸⁸ e do Trabalhador para aproximá-los da música erudita. Entretanto, surpreende o fato de que, apesar do prestígio e da simpatia de um Governo que tudo podia, Villa-Lobos tentou, e não conseguiu, criar um Teatro de Ópera e uma orquestra com o amparo do Estado. E ele não estaria sozinho, pois Contier relata que, no início do governo Vargas, músicos de renome como Luciano Gallet, Lorenzo Fernandes, Bidu Sayão e Mário de Andrade enviaram cartas e projetos aos “burocratas recém-empossados [...] solicitando medidas severas e urgentes [...] no sentido de criar condições para apoiar e desenvolver a ‘arte nacional’ (CONTIER,1996, p.113). Pelo menos a orquestra teria o apoio, provavelmente unânime, da classe musical.

Alejo Carpentier, ao colocar o nacionalismo como um “problema de sensibilidade,” afirmou que Villa-Lobos não recorre “à inspiração dos temas nitidamente brasileiros” e que sua estética tem toda a “rude generosidade das paisagens da América,” finalizando com uma imagem curiosa:

Os animaizinhos da Prole do Bebê com as quais o compositor pretende enternecer-se, são capazes de devorar o nenê que brinque com eles. Só uma criança com instintos de ogro poderia divertir-se com tão terríveis, ainda que encantadores, brinquedos (CARPENTIER, 1991, p. 29).

4.5 O imperfeito cozinheiro das almas

Em estudo pioneiro de 1980, Contier afirma que a redefinição da cultura musical brasileira aconteceu após a publicação do **Ensaio** (1928), obra em que Mário de Andrade expõe os princípios norteadores de seu projeto de ruptura com o tradicionalismo musical. Ele destaca que Renato Almeida também foi responsável pela construção do mito da nacionalidade musical com a publicação da **História da Música Brasileira**, em 1926 (CONTIER, 1985, p.27).

⁸⁷ O Canto Orfeônico tornou-se obrigatório no ensino formal pelo Decreto n. 19.980 de 18/04/1931.

⁸⁸ Os Concertos da Juventude tinham caráter pedagógico, com breves explicações sobre as obras antes do concerto. Esse formato foi usado mais tarde, por 19 anos (1965 a 1984) pela Rede Globo, no início com programas ‘ao vivo’, transmitidos para todo o Brasil aos domingos, no período manhã. Cf. <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/concertos-para-a-juventude/formato.htm>>.

Em razão dos dois capítulos iniciais do livro de Almeida terem origem, “com mínimas alterações,” em um artigo publicado em 1922, no periódico **América Brasileira**, o maestro Lutero Rodrigues considera Renato Almeida o precursor, na historiografia brasileira, do modernismo nacionalista. (RODRIGUES, 2011, p. 111). Do ponto de vista historiográfico, o pioneirismo é de Almeida porque, nesse período, como criador, Mário de Andrade dedicava-se à literatura. Para Renato Almeida (1926, p. 141-145), “a arte moderna brotou da necessidade profunda dos homens de nosso tempo, de buscar, por sobre as formas usadas e gastas, uma emoção diferente [...]” Quando considera que a busca é por uma interpretação da vida de acordo com a “realidade atual,” falando do espírito moderno que criou a máquina, ele admite que o ambiente das inovações serve como pretexto e causa para a “consequência inevitável” do surgimento da modernidade. Entretanto, em sua análise, as atitudes artísticas e o ambiente considerados são aqueles que ocorriam na Europa.

No **Ensaio**, Mário de Andrade vincula o modernismo à configuração da identidade nacional, definindo, de forma didática, princípios e procedimentos para o compositor produzir música brasileira. Aproveitando um resumo de Contier, os princípios são: 1. O uso da folcmúsica, essencial para caracterizar a identidade com os anseios do povo que compõem o “inconsciente coletivo;” 2. Para “sentir” esse inconsciente coletivo o compositor deverá seguir o seguinte processo: a) empregar integralmente temas folclóricos: b) modificar um ou outro trecho da música folclórica e c) “inventar uma melodia folclórica própria” que virá a ser “música erudita de inspiração popular [...]” 3. A técnica de composição empregada deverá ser a polifonia porque “os processos de harmonização sempre ultrapassaram a nacionalidade” e também porque os processos harmônicos da folcmúsica são precários e “paupérrimos;” 4. o compositor deve incluir alguns instrumentos folclóricos e 5. O compositor deve substituir a estrutura das formas de composição, na medida do possível, por “formas existentes no folclore brasileiro” (CONTIER, 1985, p. 27-28).

Nesse processo, o compositor alcançaria a “consciência nacional,” uma das formas de superar a “formação precária” e a visão de mundo desvinculada da realidade sócio-cultural brasileira, comum também aos intelectuais. Esse nacionalismo crítico de Mário de Andrade foi um dos motivos de sua negativa

em valorizar os primeiros trabalhos de Villa-Lobos, fosse pelo que ele considerava exotismo ou pelo uso indiscriminado da síncopa para agradar o europeu. Nesse sentido, a escuta estrangeira não poderia guiar a conduta do compositor que se pretendesse brasileiro.

Na primeira fase do programa nacionalista, a música folclórica era fonte essencial para a construção do repertório nacional. Ela seria procurada, preferencialmente, nas manifestações regionais, mas Mário alargou a ideia de música popular ao considerar que, em algumas metrópoles brasileiras, os limites entre rural e urbano não são claros, havendo interpenetrações culturais, e que ela poderia ser autóctone, tradicionalmente nacional ou essencialmente popular. Ele apenas advertiu que é necessário distinguir as músicas feitas “à feição popular” ou influenciadas pelas modas internacionais, que ele chama de ‘popularescas’ (ANDRADE, 1972, p. 167). Dentre os autores populares e urbanos, que apareceram em várias críticas elogiosas, figuravam Marcelo Tupinambá, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré. Ao não restringir o conceito de música popular às manifestações consideradas ‘primitivas’, Mário demonstrou um ponto comum com o manifesto de Cocteau, pois ele também previa a utilização da música urbana, mais próximas à vivência dos compositores, encontrada nos bailes de subúrbio, no *vaudeville*, no café-concerto e no *jazz*.

Uma das dificuldades era que poucos exemplos da música popular brasileira não estavam disponíveis em documentos. O tamanho do país e as singularidades culturais exigiam instituições dedicadas ao recolhimento e organização científica das manifestações populares. Quando teve a oportunidade de exercer o poder, Mário criou a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, em 1936, a partir da qual aconteceu a Missão de Pesquisas Folclóricas. Dessa forma, o nacionalismo musical gerou, indiretamente, Instituições significativas e movimentos que revelaram uma parte da realidade brasileira.

Sobre esse assunto é necessário outro contraponto. O interesse pelo Folclore, motivou, anos mais tarde, a criação de Instituições como a Comissão Nacional de Folclore (1947), o I Congresso Brasileiro de Folclore no Rio de Janeiro (1951), no qual se aprovou a Carta do Folclore Brasileiro, o Congresso Internacional de Folclore, em São Paulo, (1954) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

(1958), do Ministério da Educação e Cultura. Essas criações ocorreram após o governo Vargas, não havendo vínculo entre a política nacional-desenvolvimentista daquele período e as motivações culturais, vinculadas à identidade nacional. A inserção do Folclore como disciplina no ensino artístico ocorreu no curso de Canto Orfeônico, em 1946 e, a partir de sua grade curricular, foram estabelecidas como disciplinas obrigatórias nos Conservatórios e Faculdades de Música.⁸⁹

Mário de Andrade não propôs a utilização da folcmúsica como critério *ad aeternum*. Em artigo de 1942 sobre a obra **O Espantalho**, de Francisco Mignone, enfatizou a necessidade de se “abandonar o excesso de folclore e a sua utilização documental,” admitindo que, útil no início “como bandeira de combate,” deve ser superado com base na criação (ANDRADE, 1963, p. 352). Essa ideia reforçava a proposta do **Ensaio** que previa como última etapa da evolução da música a ‘fase nacional’, chamada de “cultural, livremente estética.”⁹⁰

Com relação a optar pela técnica polifônica, há coincidência entre o projeto de Mário e o do Grupo dos Seis, mas as razões apontadas são opostas. Conforme Wisnik, para os modernistas franceses, na revisão do passado em busca de uma configuração da música francesa, a volta ao contraponto é determinada pela maior clareza, em detrimento da “complicação harmônica”, tomando como referência, principalmente, J. P. Rameau (WISNIK, 1977, p.46); para Mário de Andrade, as justificativas são de que “os processos de harmonização ultrapassam a nacionalidade” e a harmonia do repertório popular brasileiro é “paupérrima.” Comentando as **Canções brasileiras** de Luciano Gallet, em artigo de 1927, Mário afirmou que “de todo folclore tonal americano, só as peças de *jazz* conseguiram ricamente escapar da pobreza da harmonia popular” (ANDRADE, 1963, p. 173). Neste caso, a opção por uma técnica mais elaborada como o contraponto é um elemento de enriquecimento da música brasileira, exigindo melhor preparo dos compositores.

Segundo o programa proposto no **Ensaio**, o compositor precisaria pesquisar para ampliar seus conhecimentos, dando preferência ao tratamento

⁸⁹ Cf. Decreto-Lei n. 9.494 de 22-07-1946, **Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico**. Ver Portaria n. 300 de 7-05-1946, Ministério da Educação e Saúde que aprova instrução e unidades didáticas do ensino de Canto Orfeônico nas escolas secundárias e Portaria n. 594 de 16-11-1948.

⁹⁰ ANDRADE (1965, p. 33-34 e nota de rodapé 26).

polifônico, que resultaria menos pobre que o original e são feitas sugestões sobre o uso de instrumentos típicos e de ‘formas musicais nacionais encontradas nas manifestações populares. A partir desses fatores, não há como considerar que o programa seja um retrocesso na música brasileira. Também não considero que possa ser aplicada a ideia de avanço quando se analisam as técnicas de composição porque elas são qualitativamente diferentes. A harmonia da música popular, chamada de “paupérrima,” é, historicamente, posterior à polifonia. Entretanto, o próprio autor reconheceu a harmonia altamente elaborada do jazz, reforçando que a diferença é qualitaiva. Por essas razões, não considero que possa ser feita uma análise com fundamento uma linha evolutiva em que se use a polaridade avanço-retrocesso.

Considerando a obra como estilo literário, é possível perguntar: por que o poeta fundador do ‘desvairismo’ abriu mão do imaginário para ‘ensaiar’? Por que um ensaio, obra que deve expor um ponto de vista pessoal, aberto, passível de reformulações, questionável, estabelece parâmetros para a música erudita nacional se ajustar? Na obra ele transgrediu o estilo e produziu um quase-tratado.

No ambiente musical de Mário, seu colega de turma em 1917, Francisco Mignone, ‘italianado’ pela genética e por São Paulo, não ‘viu’ a Semana de 1922 porque em 1920 foi estudar... na Itália! Villa-Lobos, um ‘afrancesado’ na Semana de 1922, viaja em 1923 para... a França!. Quando vinham ao Brasil, de forma esporádica, recebiam elogios da crítica ufanista, mas não de Mário. O próprio Mignone afirmou, em 1983, que “tudo que eu escrevia, ele criticava.” (MIGNONE, 1982, p. 42). Mignone continuava um ‘*paisano*’ despaisado e Villa-Lobos continuava ‘afrancesado’. São Paulo e Rio de Janeiro ficaram sem seus maiores talentos musicais. Seria possível que, com o aprimoramento europeu, esses talentos se tornassem representantes das músicas italiana e francesa? É nesse período que Mário prepara o **Ensaio** e, quando é lançado, em 1928, encontram-se as seguintes afirmações, no quarto e no quinto parágrafos:

O que deveras eles [modernistas] gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão [...] duma nacionalidade não, em vez é exotismo [...], vatapá, acarajé [...] Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da identidade brasileira: opinião de europeu. [...] carece verificar [...] que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma prá Música Brasileira.

Mais adiante, no nono parágrafo, afirma que “Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes [...]”

Nesses textos transparece que o **Ensaio** pode ser também uma obra doutrinária para os compositores que estavam na Europa. A “opinião de europeu” e os conselhos europeus que ele diz estar escutando, deveriam incluir críticas sobre obras brasileiras executadas lá, onde estavam Mignone e Villa-Lobos. O **Ensaio** poderia ser um tipo de manual de sobrevivência à cultura européia, como um patuá no criado-mudo, para que Mignone e Villa-Lobos se protegessem de uma identidade induzida pelo olhar estrangeiro. Por essas razões, o livro deveria ser didático o suficiente para que qualquer compositor, enquanto artesão, construísse sua própria identidade musical

Se Mário de Andrade chegou a ser duramente criticado na obra literária, na obra musical, durante a vida, ele foi soberano. Não houve personagem que rebatesse suas concepções. O projeto de construção da nacionalidade foi delineado para não permitir ajustes. Ou se aceita ou se recusa. Entretanto, os dois maiores artistas que transitaram a sua volta provavelmente o enlouqueciam porque, crítica sim, crítica não, ele tinha que apontar como suas obras se acomodavam, ou não, em seus moldes. Diferente do diário da *garçonnière* de Oswald de Andrade, publicado como **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**, Mário não foi perfeito na cooptação das duas maiores almas musicais do país.

Villa-Lobos, o mais arredo, instável e prolixo personagem, num momento dizia “Eu não sou folclorista. O folclore não me preocupa [...] Não caço temas para utilizá-los depois [...] Quase todos os meus motivos musicais são de minha invenção (CARPENTIER, 1991, p. 28).” Em outro momento aconselhava:

Quero que você transmita uma mensagem minha aos jovens compositores venezuelanos... Digalhes... que estudem a fundo o folclore de seu país [...] que ouçam as gravações de cantos populares [...] mas não para ‘fazer folclore’ Não! Vocês [devem] encontrar sua própria personalidade através de suas músicas nacionais (CARPENTIER, 1991, p. 51).

Francisco Mignone, que capitulou às ideias nacionalistas em 1931, afirmou, em 1982, que “a musica que não parte de um principio nacionalista, não tem razão de ser no Brasil.” (CONTIER,1997, p. 28). Entretanto, como seu aluno de harmonia no II Curso Internacional de Música em realizado em Porto Alegre, em 1972, Mignone dirigia-se aos alunos dizendo que se deixassem levar pela inspiração. Tocava uma de suas valsas de esquina e falava durante a execução: “Inspiração! Inspiração!” Parava subitamente e dizia “Não importa como vem, deixem fluir. E daí se não tiver cara de brasileiro?” Só percebi, anos depois, que essa atitude soava como um arremedo ao artigo de jornal de 1939 em que Mário de Andrade dizia que ele era o autor “mais representativo que temos actualmente” depois de ter reagido às tendências pessoais que ele enumerava da seguinte forma:

“[...] de uma musicalidade abundante, facilidade quase prodigiosa, brilho [...] e, mais psicologicamente o amor do applauso, a serenata italiana que lhe resoava nas cordas das veias [...] forças tendenciosas que o podiam tornar o nosso Leoncavallo, ou, na melhor das hypotheses, o Saint-Saens entre as palmeiras” (ANDRADE, 1963, p. 309).

Em 1982, quatro décadas depois, ele ainda parecia arremedar Mário, ao responder uma pergunta sobre sua facilidade melódica e virtuosidade natural: “[...] se disserem que estou mostrando meu rabinho italiano em meu brilho e violinos apaixonados, mandarei todos àquela parte” (MIGNONE, 1983, p.42).

4.6 Música Viva

Ao chegar em 1937 no Rio de Janeiro, H. J. Koellreuter aglutinou interessados em composição e intérpretes que queriam conhecer as novidades musicais da Europa pela voz de alguém que partilhava as mesmas convicções ou simpatias políticas de esquerda. Atuando como flautista e professor de composição, fez sucesso em razão de uma metodologia que permitia aos alunos fazerem composições simples em pouco tempo. Como ele mesmo afirmou, “Meu método de ensino de composição sempre foi e sempre será o mesmo, ou seja, ensinar o menos possível. Pois criar é inventar algo novo [...] e isso não pode ser ensinado.” (KOELLREUTTER, 1981, p.10).

Em maio de 1940 lançou o **Boletim Música Viva**⁹¹ que permitiu a Claudio Santoro expor suas discordâncias da música nacionalista, “contra a estilização dos cantos folclóricos” porque não levava a nenhuma “manifestação artística válida.” Para ele, a caracterização da música nacional refletiria o seu ambiente “com ou sem aproveitamento de temas populares.” Para Contier, isso revela que ele não se encaixava nas duas primeiras teses de Mário de Andrade, a ‘nacional’ e a do ‘sentimento nacional’, mas se aproximava da terceira, a da ‘inconsciência nacional’ (CONTIER, 1985, p. 40).⁹² As críticas não tiveram repercussões na época, ficando restrito ao Boletim distribuído num pequeno circuito musical do Rio de Janeiro.

Essa foi a primeira manifestação objetiva contra algumas das propostas de Mário de Andrade desde a publicação do **Ensaio**. Afirmar que a música poderia ser feita com ou sem o aproveitamento de temas populares atingia a proposta de evolução por fases defendida por Mário. Claudio Santoro foi mais contundente quando disse que a tomada de consciência poderia contribuir para um “retrocesso artístico.” Para Mário, a conscientização era fundamental no programa nacionalista, como forma de atingir o sonhado estágio civilizatório. Para ele, a forma de uma obra tornar-se universal era sendo, antes de tudo, nacional. Esse fundamento circulou em alguns escritos de Mário de Andrade e de compositores nacionalistas. Em artigo de 1924 ele afirmou que “o direito de vida universal só se adquire partindo do particular” (ANDRADE, 1963, p. 115), um preceito usado pelo filósofo e poeta Miguel de Unamuno, que no livro **A escrava que não é Isaura, de 1925**, Mário admite ter estudado (ANDRADE, 1980, p. 266). O jornalista Jota J. de Moraes, encerra o Prefácio do livro **Villa-Lobos** com uma frase de Unamuno, que Alejo Carpentier repetia: “Haveremos de encontrar o universal nas entranhas do local e no limitado e circunscrito, o eterno” (CARPENTIER, 1991, p.9).⁹³

⁹¹ Nesse boletim constavam os nomes de: Alfredo Lange, Brasília Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Hans-Joachim Koellreutter, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Otavio Bevilacqua e Werner Singer.

⁹² Para Mário de Andrade, as culturas das Américas aparecem, primeiramente, “de emprestado” e, por essa razão, a música nacionalizada e o indivíduo devem passar por três fases: a da tese nacional, a do sentimento nacional e a da inconsciência nacional” (grifos do autor). Cf. Andrade, 1992, nota 1, p. 43.

⁹³ O filósofo espanhol Miguel de Unamuno, foi correspondente do jornal **La Nacion**, de Buenos Aires, e autor de **O povo que fala espanhol**, em 1899, exaltando o significado da *Hispanidad* pelo mundo.

Com exceção do artigo de Santoro, não houve atrito do grupo com os compositores nacionalistas. Ao contrário, o convívio foi amistoso a ponto de Koellreutter e C. Guarnieri tocarem concertos de flauta e piano e trocar correspondências discutindo suas obras. Em 1944, lançou o **Manifesto Musica Viva**, publicado no Boletim Musica Viva n. 12, de novembro de 1946. O movimento tinha o objetivo de fazer com que o compositor brasileiro estivesse em condições de produzir conforme as tendências de vanguarda da música europeia.

O início do manifesto é o seguinte:

*Manifesto Música Viva
Declaração de princípios.*

A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical, como todas as artes, aparece como superestrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material.

A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.

A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é a função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, a lei da evolução.

Música é movimento.

Música é vida.

MÚSICA VIVA, compreendendo este fato, combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

e segue com mais doze itens iniciados com a expressão MÚSICA VIVA.⁹⁴

Do ponto de vista ideológico, as justificativas da Declaração de Princípios incorporam o uso dos conceitos de superestrutura, estrutura, e produção material, que indicam uma posição política de esquerda por parte dos autores.

Um dos itens propõe a substituição do ensino musical “baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas,” por um “ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas.” A ideia de “preconceitos estéticos” não é clara, pois o ensino musical era oferecido no Brasil em Conservatórios particulares que obedeciam ao currículo ‘oficial’ da Escola Nacional de Música, cuja estrutura fora copiada do Conservatório de Paris, modelo para quase toda a Europa. Mais adiante poderá ser verificado que os preceitos de Koellreutter para um aluno de

⁹⁴ Ver **ANEXO D** - Manifesto Música Viva.

composição parecem ser similares aos cursos regulares de música, mesmo até nossos dias. Adiante, propõe “apoio às iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos rádio-elétricos.” Esse apoio ao uso de novos materiais poderia atingir o programa nacionalista de Mário de Andrade na medida em que, para ele, o compositor deveria dedicar ou inserir em suas obras instrumentos típicos, como viola caipira, sanfona, ganzá ou mesmo escrever para uma “orquestra brasileira” formada só com instrumentos típicos.

Em outro item se afirma o seguinte:

MÚSICA VIVA acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.

A idéia de evolução artística feita de estágios é semelhante as idéias evolutivas de Mário de Andrade, tanto no uso da técnica quanto em relação ao progresso e desenvolvimento social. O trecho em que afirma a determinação de combate aos “sentimentos de superioridade nacionalista” é um reflexo das atitudes alemãs que motivaram a Segunda Guerra, não podendo ser classificado como uma referência ao projeto de Mário de Andrade.

Dentre os demais itens, dois tem relações diretas com o programa nacionalista. O primeiro, quando afirma que “MUSICA VIVA, compreendendo [que] a tendência ‘arte pela arte’ surge num terreno de desacordo insolúvel no meio social” e, o segundo, afirmando que:

MUSICA VIVA, adotando os princípios da arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva da beleza, pois, toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será (e é) desligada do real.

A ideia de ‘arte pela arte’ ou ‘arte pura’ é a mesma de ‘arte desinteressada’, expressões que permeiam a obra de Mário de Andrade desde o **Ensaio** (1928) até **O Banquete** (1943-1944). Koellreutter publicou, em março de

1945, um artigo sobre trechos desse último texto, inacabado, com a morte de Mário, compactuando com suas ideias, mais de um ano antes da publicação do Manifesto.⁹⁵ Em texto que podia ser assinado por Mário de Andrade, Koellreutter afirmou, em 1981, que "os brasileiros só podem fazer arte legítima, eficaz, funcional e representativa se abandonarem, como ideal, a preocupação exclusiva de beleza, de prazer desnecessário" (KOELLREUTTER, 1981, p. 9).

A ideia de 'arte ação' também é encontrada no **Ensaio**, no último parágrafo da primeira parte. Ao comentar que os outros procuram ver nele um artista que ele não é, afirma que desde **Paulicea desvairada**, sua obra é "interessada, uma obra de ação." A ideia de utilidade existe em função da arte interessada e está condicionada à função social do artista. A concepção de 'utilidade-inutilidade' é fundamental no programa nacionalista. Ele afirma que "99 por cento dos artistas não é genial" e, por essa razão, devem se empenhar em fazer arte nacional, porque estarão sendo úteis, tendo uma função social. É a partir dessas considerações que ele diz uma frase que se torna famosa, usada como alerta àquele que decide fazer 'arte internacional' porque, "se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima bêsta" (ANDRADE, 1972, p. 19).

Talvez, a única novidade do Manifesto, seja a proposta de uma educação ideológica que se manifesta na afirmação "não há arte sem ideologia." Além das posturas políticas de esquerda, há mais pontos comuns do que divergências conceituais entre o Manifesto e as concepções de arte e do programa nacionalista musical.

Em 1948, o integrante do Música Viva Cláudio Santoro, participou do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, realizado em Praga, promovido pelo Partido Comunista da União Soviética. Nesse Congresso ficou decidido que as reformas filosófico-estéticas iniciadas por Stalin e que Andrei Jdanov⁹⁶ havia implantado no Congresso de Escritores, em 1934, com o nome de 'realismo socialista', seriam aplicadas à música pois ela também deveria estar

⁹⁵ Sobre a diferença entre música pura (desinteressada) e popular (Interessada) Cf. ANDRADE, M. de Pequena História da Música, p. 134 e Índice Alfabético, Arte, p. 226. Cf. KOLLREUTTER, H. J. **Nos domínios da música, a propósito de O Banquete, de Mário de Andrade**, Revista Leituras, mar. 1945, disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceem_6/dominio_musica_1.htm>. Acesso em: maio 2013.

⁹⁶ Alguns autores usam a grafia Zhdanov.

inserida no projeto ideológico de educação do povo. É preciso lembrar que, com o fim da Guerra, o mundo político ficou dividido entre EUA e URSS, o período chamado de Guerra Fria e, por essa razão, é necessário outro contraponto para a compreensão dos próximos fatos.

Sem intenção de avaliar concepções políticas das pessoas citadas, é importante destacar que muitas delas eram simpatizantes ou engajadas partidariamente com posições políticas de 'esquerda'. Dentre elas estavam Koellreuter, Eunice Katunda,⁹⁷ Ester Scliar, Claudio Santoro, G. Olivier Toni, Gilberto Mendes, Arnaldo Estrela, Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e Rossine Camargo Guarnieri (irmão do compositor C. Guarnieri). Muitos dos antagonismos ocorridos entre alguns deles tiveram origem nas posturas políticas. Numa simplificação didática, as críticas podem ser classificadas em três tipos: aquelas dirigidas aos nacionalistas, vinculando-os à direita, aos esquerdistas que queriam destruir a nação em nome do universalismo e aquelas feitas entre os membros da esquerda, a favor e contra o realismo socialista.

O Congresso de Praga apontou a complexidade da música erudita como responsável pelo afastamento do público e criticou a banalidade da música popular divulgada pelos meios de comunicação. Os compositores foram "conclamados"⁹⁸ a voltar os olhos para a verdadeira música do povo, evitar a música subjetiva e dar prioridade à música vocal por ser mais 'direta' e de fácil assimilação. O Partido Comunista elege, como exemplos, Mozart, Beethoven e Tchaikovsky por terem sido revolucionários a sua época, o que significou um retorno às ideias dos períodos clássico e romântico. A arte deveria ser socialmente utilitária, dinâmica e didática. Segundo Contier, Stalin pretendia, politicamente, uma nova combinação entre nacionalismo e socialismo internacionalista, que se apresentava como "nacional na forma e socialista no conteúdo" (CONTIER, 1996, p. 205). Essa reforma resultou, por exemplo, em duras críticas a autores soviéticos como Shostakovitch, Prokofieff e Katchaturian, por estarem compondo segundo as técnicas burguesas da Europa e da América.

⁹⁷ E. Katunda tinha o sobrenome do marido, Catunda. Após a separação, ela trocou o 'C' pela letra K.

⁹⁸ Os compositores 'deveriam' obedecer a essas diretrizes do Partido Comunista Central. Para Jdanov, as técnicas composicionais dodecafônicas deveriam ser banidas, tornando-se a folcmúsica a fonte para os compositores.

Sobre o afastamento do público, Otto Mayer, em artigo sobre o XIV festival A Sociedade Internacional de Música Contemporânea realizado em 1936, em Barcelona, fez o seguinte comentário:

A música moderna, sejamos francos, mesmo em suas mais acabadas manifestações – penso nos magníficos últimos quartetos de Bartok, na Symphonia Mathis o pintor de Hindemith, no Concerto para piano de Ravel, em Nupcias de Strawinsky ou no concerto para cravo de Falla - não conta, actualmente, apesar da grande propaganda feita a seu favor durante os últimos anos, mais do que algumas centenas de ouvintes entusiasmados e compreensivos em cada paiz. (MAYER, 1936, p. 506)

O que surpreendeu no Congresso é que as idéias de folcmúsica, música utilitária, não-sujetiva, didática e preferencialmente vocal para educar o povo pareciam uma releitura de Mário de Andrade feita por Jdanov. A esse respeito, o compositor Gilberto Mendes disse que as palavras de Mário de Andrade no **Ensaio** tornaram-se “indiscutíveis, tornado sagrado (*sic*),” escrito 25 anos antes de Jdanov e “dava-lhe uma autoridade profética” (MENDES, 1972, p.133).

A partir dessa interferência do realismo socialista, muitos músicos, simpatizantes e militantes marxistas, dentre eles integrantes do Música Viva que estavam abertos a outros caminhos, seguiram as diretrizes do Congresso e adotaram ou retornaram às propostas do nacionalismo musical, dentre eles Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Santoro. A condenação do uso de ‘técnicas burguesas’ e a primazia dada à folcmúsica reafirmaram a música nacionalista e, em consequência, o programa de Mário de Andrade. Em depoimento a Ricely Ramos (2011, p. 112), George O. Toni relata que, mesmo sendo apenas aluno, abandonou as aulas com Koellreutter e passou a estudar com Guarnieri.

Considerando que o Partido Comunista implementava e mantinha os ideais da ‘revolução socialista’ universal, suas decisões deveriam ser obedecidas pelos partidários em todos os países, sob pena de expurgo. Estar alinhado com as diretrizes do Partido era estar na vanguarda da revolução. Considerando esse episódio, quando se estuda a música brasileira a partir da década de 1950, é mais difícil, às vezes impossível, estabelecer parâmetros em que se enquadrem os compositores. Quando o Congresso de Praga ‘ressuscita’ o **Ensaio**, a maior

autoridade nacionalista viva é Guarnieri. Professor de Conservatório e compositor, suas obras se tornaram parâmetros para a crítica e para os jovens autores.

Com relação ao ensino, as críticas de Guarnieri feitas a Koellreutter é que ele pretendia ensinar composição em poucas semanas. Entretanto, numa carta de 1947 em resposta a um pedido de orientação de G. Olivier Toni, ele afirma ser “difícil aconselhar sem o conhecimento dos seus trabalhos,” e acrescenta:

[...] “Em linhas gerais, é necessário um estudo sistemático de contraponto, harmonia, forma e estética com um aproveitamento imediato e direto para a construção musical. Tal estudo dever ser completado pela análise musical das obras primas da literatura musical,-do canto gregoriano à criação contemporânea- e pelo estudo de um solfejo superior que desenvolverá as faculdades de audição interior e de leitura..Eis o que exige um estudo “normal” da composição musical. [...] (grifos do autor) (RAMOS, 2011, p. 164).

A leitura desses conselhos não permite afirmar que a metodologia de ensino de Koellreuter era inovadora. Ao contrário, o conteúdo sugerido na carta é semelhante ao dos cursos regulares de música. O que se destaca é a expressão “com aproveitamento imediato e direto para a construção musical,” indicando um diferencial didático, que levaria o aluno a compor ao aplicar imediatamente o aprendizado de novas regras.

Com o Grupo Música Viva esvaziado a partir do episódio do Congresso de Praga, Koellreutter dedica mais tempo ao ensino nas Escolas Livres de Música e em aulas particulares, sendo bem sucedido graças ao fato de fazer os alunos produzirem resultados imediatos. Em um curso de composição regular, até o início dos anos 1970, com a grade curricular tradicional, o aluno só teria aula de composição após três anos de Teoria e Solfejo, seguido por mais um ou dois de harmonia e análise musical.

Num episódio que gerou muitas especulações, Guarnieri decidiu atacar o método de Koellreutter e a técnica dodecafônica numa ‘Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil’,⁹⁹ enviada a alguns músicos e publicada na íntegra em 17 de novembro de 1950 no jornal O Estado de São Paulo (Figura 6), denunciando a

⁹⁹ Ver **ANEXO E** - Carta Aberta de Camargo Guarnieri.

influência de professores que ensinavam uma técnica “degenerada” aos jovens compositores, pondo em risco a formação de toda uma geração e o futuro da música brasileira. A ‘Carta Aberta’, tinha um vilão oculto: Koellreutter. Em entrevista de 1981, Guarnieri diz que decidiu escrever a Carta quando alguns alunos dele que “estavam trabalhando harmonia elementar comigo [...] com a chegada de Koellreutter aqui, passaram a escrever ópera! Então eu comecei a pensar: alguém está louco” (GUARNIERI, 1981).

Na Carta, a denuncia de ameaça à música nacional, tem claras associações com as propostas do Congresso de Praga. Do longo texto é necessário apontar alguns trechos:

Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor brasileiro, diante do meu povo e das novas gerações de criadores da arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao dodecafonismo [...].

O dodecafonismo [...] é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras [...] e tem por objetivo oculto [...] destruição de nosso caráter nacional.[...]

[...] Tentar adaptar ao Brasil esse método de contorcionismo cerebral [...] que se destina a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranóicos, reputo um crime de lesa-pátria.

Ela [carta] não estaria concluída se eu não me penitenciasse publicamente perante o povo brasileiro, por ter demorado tanto em publicá-la. Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse importante problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente se imagina.[...] Espero [...] que os meus colegas compositores, intérpretes, regentes e críticos manifestem, agora sinceramente, a sua autorizada opinião a propósito do assunto. Aqui fica, pois, o meu apelo patriótico (O Estado de São Paulo, 1950)

O ESTADO DE S. PAULO - SEÇÃO: FEIRA, 17 DE NOVEMBRO DE 1950

**rtação
para o Japão**

**Abastecimento do Japão
oposição dos E. U. A. no
A política de aquisição
Tôquio**

...o, certamente não tatem
o alguns para manter as co-
pções e equidade de ad-
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que

Artes e Artistas – Cinema – Radio – Palcos e Circos

PALCOS E CIRCOS

A "GARÇONNIÈRE" DE MEU MARIDO

**CARTA ABERTA AOS MUSICOS
E CRITICOS DO BRASIL**

CINEMA

* HENRIQUE V *



Conclamação ao músico brasileiro
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que

Em nome do músico brasileiro
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que

Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que

Palco "Henrique V" estreia
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que

Henrique V estreia em São Paulo
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que
...o, porém, de modo que

Figura 6 - Carta Aberta - Jornal O Estado de São Paulo, 17/11/1950 _ Acervo Estadão

A “Carta Aberta” souo como uma clarinada do mais elogiado arauto do nacionalismo musical na época. No primeiro parágrafo, Guarnieri, ao justificar a manifestação, tomou para si a responsabilidade de condutor da música erudita brasileira, posto intelectual que estava vago desde 1945, com a morte de Mário de Andrade. Apesar de não encontrar citações a esse respeito, creio que se deva considerar também que, dos dois grandes nomes da composição na época, Lorenzo Fernandes faleceu em 1946 e, após o período Vargas, Villa-Lobos ficava mais tempo fora do país, escrevendo operetas e filmes em Hollywood, deixando o cenário musical brasileiro vago do seu maior compositor.

Nos demais itens, o *leitmotiv* de Guarnieri é o dodecafonismo, que estaria prestes a varrer a nacionalidade do país, apagando sua identidade. Conclamando os músicos como um Antônio Conselheiro, alerta que ‘o fim está próximo’ e finaliza, aguardando a “opinião autorizada” de seus colegas a respeito. Para Silva (2001, p. 104), Guarnieri esperava o apoio de Villa-Lobos, Mignone e de Caldeira Filho, crítico do jornal O Estado de São Paulo, o que não aconteceu. Apenas Guerra-Peixe se manifestou meses depois. Analisando esses fatos, o pedido de manifestação de “opinião autorizada” foi um erro estratégico. Se ele se colocou como profeta, deveria ter feito como Antônio Conselheiro que não esperou respaldo para levar seus seguidores até Canudos.

Como o apelo patriótico não surtiu o efeito desejado, em carta para Guerra-Peixe, datada de 11 de maio de 1951, Guarnieri lamenta:

A minha Carta Aberta resultou na mais triste desilusão para mim [...] por burrice, falta de coragem, honestidade [...] os músicos e críticos [...] na sua maioria ficaram em silêncio ou responderam provando uma tremenda ignorância em relação aos problemas quer focalizei. [...] O senhorrr (sic) Koellreuter conseguiu [...] se fazer de vítima [...] (SILVA, 2001, p. 104).

Koellreutter acusou o golpe e, após tentar promover um debate público frustrado no Museu de Arte de São Paulo, respondeu na coluna **No mundo da música**, do jornalista Claudio Tavares, em 25 de março de 1951:

Consciente de minhas responsabilidades perante a nova geração de compositores, em especial diante daqueles que me foram confiados, e perante o país a cujo desenvolvimento cultural venho dedicando todos os meus esforços profissionais [...] venho responder, de público, à Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil que o Sr. Camargo Guarnieri fez publicar [...]. Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição, criada para estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação [Não tendo] outro fim a não ser o de ajudar o artista a expressar-se [...] (SILVA, 2001, 148).

Repetindo, em estilo irônico, o início da Carta de Guarnieri, o importante é a definição que ele faz do *leitmotiv* de Guarnieri. Ele afirmou que o dodecafonismo é uma técnica de composição, podendo ser empregada por qualquer tendência estética, que garante liberdade de expressão e a realização da personalidade do compositor.

A técnica que Santoro havia defendido no texto de 1941, produto de uma contemporaneidade que ultrapassou estágios, “deixando outros para trás,” agora era veículo de destruição da nacionalidade. Desse modo, enquanto Guarnieri a transforma em estilo, na resposta de Koellreutter ela é colocada como uma técnica de composição como tantas outras, apenas mais nova.

Respondendo à acusação de “degenerescência” do sentimento nacional, Koellreutter considerou que é “o nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernáculas [...] responsável por uma música que lembra o estado pré-mental de sensação, próprio ao homem primitivo e à criança.” Para ele, o

verdadeiro nacionalismo é “uma característica intrínseca do artista e de sua obra.” Prosseguindo, refuta o alerta da Carta Aberta dizendo: “o que me parece alarmante é a situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro [e] instituições de ensino, com seu programa atrasado e ineficiente [...]”

Para contrapor ao trecho final da Carta Aberta, segue o trecho final da resposta de Koellreuter.

[...] os conceitos finais não merecem resposta por serem incompetentes e tendenciosos... O nacionalismo exacerbado origina forças disruptivas e separam os homens. A luta contra essas forças que representam o atraso [...] em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista. Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1950 (SILVA, 2001, 148-149).

Se o Manifesto Música Viva não trazia ataques ao nacionalismo musical, nesta resposta se identifica o preceito ideológico a respeito dos “sentimentos de superioridade nacionalista”, que resultou na Segunda Guerra, repetindo a ideia de “forças disruptivas que separam os homens” mas, desta vez, para identificar o nacionalismo musical.

A ‘Carta Aberta’ e seus desdobramentos mereceram várias manifestações¹⁰⁰ e não é fato para ser desenvolvido nesta pesquisa, mas é significativo destacar que, no número 11 da **Revista Fundamentos**, em janeiro de 1950, o crítico A. Bittencourt publicou um artigo sobre o concerto de abertura do MASP, em São Paulo, em que afirma:

A música brasileira se vê ameaçada, parece-nos, por um início de cosmopolitismo que seria perigoso, pois mal consolidou ainda os fundamentos esboçados em sua fase nacionalista (SILVA, 2001, p. 139).

Na sequência ele propõe o “estudo aprofundado da situação da música contemporânea” dentro do esquema das condições brasileiras, mediante um largo debate. Um texto curto, mas surpreendentemente semelhante ao que seria publicado dez meses depois na Carta Aberta.

¹⁰⁰ Sobre a **Carta Aberta**, respostas de apoio e críticas Cf. Silva (2001, p. 95-121 e 143-150).

Novo contraponto é necessário para compreender as relações entre alguns personagens, pois esse não foi o único desentendimento provocado pela família Guarnieri. Em 1952, Rossine Camargo Guarnieri, poeta e irmão do compositor Mozart Camargo Guarnieri (ele não usava o primeiro nome porque não gostava), escreveu na **Revista Fundamentos**,¹⁰¹ número 28, em junho de 1952, um artigo intitulado “Koellreutter, charlatão e plagiário,” com críticas ofensivas ao compositor. O motivo foi a denúncia feita por Rogério Duprat de que o artigo de Koellreuter, **Música e Sociedade**, publicado no primeiro número da mesma revista, em 1948, seria um plágio. Rossine Guarnieri, que havia publicado o poema **Em louvor a Stalin**, no número 15 da mesma revista, foi apontado em algumas obras como o ‘escritor oculto’ da Carta Aberta pois, segundo simpatizantes do Música Viva, Guarnieri não teria formação teórica suficiente para elaborar aquele texto e nunca demonstrou uma personalidade política, ao contrário do irmão que era militante partidário.

Um dos resultados do episódio da Carta Aberta foi a exposição de opiniões, publicadas em jornais e revistas, a favor e contra os compositores. Um resultado secundário foi a decisão de C. Guarnieri preparar novos compositores, formando uma escola de composição, a partir de aulas particulares. Dessa forma, além de ‘produtor’ do projeto nacionalista como compositor, tornou-se o executor pedagógico do programa. A consequência foi que, em 1953, ele promoveu um concerto só com obras de seus alunos, nascendo a Escola Guarnieri que, mais tarde, ele chamaria de Escola Paulista de Composição.

Esse concerto foi realizado no dia 5 de novembro de 1953, auditório do Instituto de Educação Caetano da Campos, São Paulo, e apresentou obras de Arlete Marcondes Machado, Sílvio Luciano de Campos, Osvaldo Lacerda, Georg Olivier Toni e Ascendino Teodoro Nogueira.¹⁰²

O crítico musical do jornal O Estado de São Paulo, Caldeira Filho, comentando o concerto, escreveu que “após 3 anos de trabalho, apresentam os primeiros resultados de uma orientação deliberadamente nacionalista, arraigada na

¹⁰¹ Fundada por Monteiro Lobato em 1948 no Rio de Janeiro, a **Revista Fundamentos** tinha no Conselho de Redação nomes como Graciliano Ramos, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Sérgio Buarque de Holanda, Mário Schemberg, Fernando Henrique Cardoso e Eunice Katunda.

¹⁰² Ver **ANEXO F** – Programa dos alunos de Guarnieri, 1953.

maneira de ser e na sensibilidade musical de nosso povo” e destacou que o resultado mais importante do concerto foi a criação de uma escola brasileira de composição. (O Estado de São Paulo, 1953, p.6).

Nas notas de programa do concerto, Guarnieri afirmou:

É a primeira vez que um compositor de orientação deliberadamente nacionalista, reúne em torno de si, de forma organizada, alguns jovens patricios, para com eles constituir o embrião de uma escola nacional de composição (LACERDA, 2001, p. 62-63).

Em 1962, Guarnieri promoveu mais um concerto com obras de seus alunos. Após esses 9 anos, pode-se dizer que o objetivo do programa proposto em 1928 por Mário de Andrade, de formação de discípulos garantindo a existência de uma escola de composição nacional foi realizado.

Mesmo sendo o grande representante do nacionalismo musical, formador da única escola de composição do país, consagrado e regente da Orquestra da USP, em 1985, 35 anos após a Carta Aberta, ele continuou a escrever um *J'accuse*, denunciando a ‘máscara’ da vanguarda musical, dessa vez no Prefácio do livro **Momentos da Música Brasileira**, de Léa Vinocour Freitag:

Depois do seu livro ninguém ousará dizer que não temos fisionomia musical verdadeiramente nossa, brasileira, a despeito da impatriótica e repugnante faina de muitos ‘críticos’ (bem pagos pelos agentes de colonização cultural), que trabalham sob a máscara vanguardista, contra a existência de um Brasil livre, democrático, dono de uma expressão autenticamente nossa (FREITAG, 1985, p.5).

Mais adiante, fez um reparo à autora pois gostaria que ela tivesse feito uma referência crítica à ‘Escola Paulista de Composição’, e nomeia seus ex-alunos Achille Picchi, Alceo Bochino, Adelaide Pereira da Silva, Almeida Prado, Ascendino Theodoro Nogueira, Aylton Escobar, Domenico Barbieri, Eduardo Escalante, José Benedito de Camargo, Júlio Cesar de Figueiredo, Kilza Setti, Lina Pires de Campos, Marcelo Homem de Mello, Marlos Nobre, Nilson Lombardi, Osvaldo Lacerda, Pérsio Moreira da Rocha, Raul do Valle, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Sylvio Luciano de Campos, Sylvio Luciano de Campos Filho.¹⁰³

¹⁰³ Kobayashi (2009, p. 4) identifica, em sua Dissertação, 31 alunos. Para melhor compreensão, ver entrevista de Achille Picchi sobre a diferença entre alunos e discípulos (Idem, p. 212-220).

Na execução do projeto modernista, muitos textos pesquisados e divulgados por Mário foram utilizados pelos alunos de C. Guarnieri “[...] para prepará-los para uma pesquisa de campo e, paralelamente, iniciá-los nos princípios do nacionalismo musical” (CONTIER, 1985, p. 62, nota de rodapé 47). Neste caso, além de textos teóricos, o autor está se referindo a uma didática que pude experimentar como aluno de composição de Marlos Nobre, durante curso de férias (1972), e de Sérgio Vasconcellos Corrêa (1973-74). Era procedimento comum desses professores pedir um trabalho composicional a partir da escolha de um dos temas recolhidos por Mário de Andrade e que integram a segunda parte do **Ensaio**, denominada **Exposição de Melodias Populares**. Ambos afirmavam que foi assim que aprenderam a compor com Guarnieri e, na fase inicial do aprendizado, o aluno deveria passar por essa experiência. Eventualmente eles também usavam o livro editado por Oneyda Alvarenga, **Melodias registradas por meios não mecânicos**.

Apesar desses fatos, os compositores entrevistados na tese de Ana Kobayashi (2009, passim) declararam que Guarnieri “não obrigava o aluno a seguir suas orientações” (Sérgio Vasconcelos Corrêa), que as correções [das composições] e orientações “passavam por diversos parâmetros, mas não o da ‘brasilidade’” (Antonio Ribeiro), que “ele não proibia aos alunos obras que ‘fugissem’ do nacionalismo” (Achille Picchi) e que “a liberdade era total” (Júlio Cesar Figueiredo). Acrescentando a esses depoimentos o fato de que Almeida Prado, Aylton Escobar, Marlos Nobre e Raul do Valle foram incluídos como membros da ‘Escola’ e não podem ser chamados de compositores nacionalistas, não parece que a existência da Escola Guarnieri seja fruto de um método baseado nas rígidas premissas expostas nos textos de Mário de Andrade.

Retornando ao tempo da discórdia, Koellreutter, surpreendentemente, afirmou, que:

Camargo Guarnieri, com sua famosa ‘Carta Aberta’, contribuiu decisivamente para o desenvolvimento das novas ideias, traduzindo os conceitos básicos do Manifesto de Praga, dos discursos de Zhdanov e da Revolução do Partido Comunista da URSS de 1948 para a realidade brasileira. Assim se integra quase inteiramente no néo-realismo musical e à nova orientação estética. (SILVA, 2001, p.).

Se tentar desvendar as razões do ataque repentino de Guarneri na Carta Aberta gerou diversas interpretações, desvendar esta ‘recaída’ de Koellreutter provoca um dilema. Pode significar concordar com a interpretação de Contier (1996, p. 214) de que ele aceitou o jdanovismo devido a suas concepções políticas e pela “necessidade ‘histórica’ de se aproximar das massas” ou a interpretação de Pagu (Patrícia Galvão), de que ele “rebaixou-se a Stalin” e que esse artigo é uma “auto-liquidação [...] e um ponta-pé contra toda a obra e toda a vida de Schoenberg, de Stravinsky, de Hindemith, de Milhaud.” Koellreutter respondeu que não mudou sua posição de artista mas que o neo-realismo era um fato, representado por um grupo de jovens “compositores progressistas” (RAMOS, 2011, 171-174).

Nesse embaralhamento das peças do quebra-cabeças, o que parecia ser um sintoma de atraso torna-se o modo de expressão de compositores, agora progressistas. Nessa situação, é possível finalizar este item com a afirmação feita por Koellreutter em resposta a Pagu, comentando a nova tendência neo-realista: “O mais curioso é o fato de que, desse modo, as idéias mais revolucionárias são veiculadas pelos meios mais conservadores ...”

4.7 Musica Nova

Pela importância de dois personagens significativos nesse período, vou iniciar com dois contrapontos.

O primeiro diz respeito a George Olivier Toni, nascido em 1926, aluno de Kollreuter na década de 1940, fagotista da Orquestra Sinfônica Municipal nas décadas de 1950 e 1960, um dos precursores do que hoje se conhece como agitador cultural. Organizou a Orquestra de Concertos de São Paulo (depois Orquestra de Câmara) no início da década de 1950 para apresentar peças antigas e contemporâneas e se aprenou na inauguração de Brasília, em 1960, tocando a Missa da Coroação de Mozart.¹⁰⁴ Em 1962 participou do Festival de Música Contemporânea em parceria com a VI Bienal de São Paulo, apresentando obras de Pierre Boulez, K. Stockhausen, A. Webern, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano

¹⁰⁴ Também participou o Madrigal Renascentista, de Belo Horizonte, regido por Isaac Karabtchevsky.

Cozella, Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Toshiru Maiusumi. Dentre os intérpretes destacaram-se Gilberto Tinetti e Klaus Dieter Wolf.¹⁰⁵

O segundo contraponto diz respeito a Gilberto Mendes. Em entrevista a Ricely Ramos, ele contou que foi convidado pela Comissão de Cultura de Santos a realizar uma Semana de Música Contemporânea em 1962, também comemorativa aos 40 anos da Semana de 1922. A Orquestra de Câmara de S Paulo repetiu o concerto da Bienal com algumas modificações, houve apresentação do Madrigal Ars Viva (fundado por Mendes e Klaus Dieter Wolf), palestras de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e do maestro Roberto Schnorrenberg, além de audições de discos com ênfase na música eletrônica (RAMOS, 2011, p. 123).¹⁰⁶ Em 1963, Gilberto Mendes decidiu repetir a experiência, batizando-o como **Festival de Musica Nova**, que se mantém até hoje.

Dois organismos atuantes nessas apresentações, a Orquestra de Câmara, de Olivier Toni, e o Madrigal Ars Viva, de Dieter Wolf, tinham como prioridade a apresentação de composições contemporâneas e antigas. As obras antigas do Madrigal eram, basicamente, da Renascença e as da Orquestra as do barroco até o início do período clássico. Essa concepção foi mantida durante décadas, como mostra a declaração de Olivier Toni ao Jornal da Tarde sobre a III Bienal de Música da USP, em 1978, organizada pelo Departamento que dirigia: “As diretrizes da Bienal são as mesmas do Departamento de Música [...] através da música contemporânea descobrir a obra antiga [...]” e completava que “os cursos de composição, regência e canto coral se enquadrarão, portanto, dentro de abordagens eminentemente contemporâneas” (TONI, 1978).

Em junho de 1963, é publicado na **Revista Invenção**¹⁰⁷ o Manifesto ‘Compromisso Total com o Mundo Contemporâneo’, mais tarde chamado **Manifesto Música Nova**,¹⁰⁸ assinado pelos músicos Damiano Cozella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy

¹⁰⁵ Concerto realizado em 21 de dezembro de 1961, com o apoio da TV Excelsior de São Paulo.

¹⁰⁶ Nesse período eram comuns reuniões para ouvir discos importados, com gravações de música contemporânea, raros de se encontrar em lojas, única forma de escuta desse repertório.

¹⁰⁷ A revista **Invenção** foi lançada pelos poetas que formaram o Grupo Noigrandes em 1952, integrada por Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Segundo Khouri (2006, p. 24-25) esse trio virou um quinteto com Ronaldo de Azeredo e Lino Grunewald, lançando a poesia concreta no Brasil em 1956.

¹⁰⁸ Ver **ANEXO H** - Manifesto Música Nova.

Correa de Oliveira e Alexandre Pascoal. Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Willy Corrêa após um curso em Darmstadt conheceram novas linguagens e decidiram assumí-las, para “atualizar e internacionalizar a música brasileira,” o que os tornaria responsáveis pela inserção do país no ‘rol dos mais avançados’.

O manifesto não fez referências ao nacionalismo musical, mas em artigo publicado na mesma revista, Rogério Duprat, em nome do grupo, ao esclarecer alguns pontos, desqualificou o nacionalismo. O pronunciamento, reduzido aos pontos mais significativos para a pesquisa diz o seguinte:

Consideramos “nacionalismo,” uma posição política estratégico-tática, nunca uma ideologia. Função do conflito fundamental entre o país e o imperialismo, determina uma retroação pragmática (luta anti-colonialista) e no plano ideológico uma busca de afirmação de nossa cultura, que nada tem a ver com o folklorismo, os ingênuos regionalismos e os trôpegos balbucios trogloditas da arte nacionalista. [...] nosso nacionalismo musical se mantém ingenuamente desatualizado, carente de informação e reacionariamente impermeável às transformações que se vêm processando (na realidade e na linguagem musical) (DUPRAT, In: RAMOS, 2011, p. 137).

As afirmações de que o nacionalismo musical está parado no tempo, que repete a mesma linguagem, que é primitivo na origem como um troglodita, ingênuo, desatualizado, desinformado, reacionário e impermeável às transformações expressam um discurso altamente pejorativo. Ele ataca a música feita pelos maiores músicos que o país tivera e cujos parâmetros estavam sendo seguidos por Guarnieri e seus alunos, semelhante ao **Manifesto Futurista**, que desqualificou Verdi e Puccini, e a Cocteau, que repudiou Saint-Saens e Debussy. Como discurso renovador, ele procurou definir qual inimigo deveria ser atacado.

Mais adiante Duprat afirma que:

De fato, vivemos e trabalhamos no nosso país, mas não pretendemos colocar os problemas ao nível da banda de coreto de jardim. Temos consciência das agudas contradições internas, mas sabemos que de sua resolução depende a desalienação da massa frente à cultura e uma conseqüente reformulação do binômio produção-consumo: por isso damos ao termo “participar” o duplo significado de libertar a cultura dos entraves infra-estruturais e super-estruturais, não colocando a produção artística ao nível do nosso subdesenvolvimento [...] contra o qual lutamos política, econômica e culturalmente.

Concepções como “tomada de consciência de contradições internas,” “massas alienadas” e reformular o “processo de produção” revelam uma leitura marxista da sociedade. A participação deles, ‘libertando’ e ‘lutando’, os situa como engajados na modificação dessa realidade. Entretanto, chama a atenção a idéia de que não irão colocar a produção artística ao nível do subdesenvolvimento existente. Subdesenvolvimento é um conceito vinculado à economia. Dessa forma, deve-se entender essa afirmação também como uma metáfora que reforça a desqualificação do nacionalismo, entendendo, na leitura marxista, que o folclore ‘esconde’ a relação entre subdesenvolvimento e classes dominadas. Adotar novas técnicas musicais e não usar aquelas que usurpam as manifestações dos ‘explorados’ significa estar vinculado aos países desenvolvidos, pois eles se pretendiam internacionais. Entretanto, os países considerados musicalmente desenvolvidos não faziam parte do domínio da União Soviética. Os autores do Manifesto, em sua estada européia, tiveram contato com Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Pierre Boulez e conheceram os trabalhos de John Cage. Esse discurso também não se enquadrava nas diretrizes do Manifesto de Praga, que continuava em vigor e deveria ser seguido. Se o Manifesto colocava o ‘fazer musical’ como uma manifestação política, uma conclusão possível é que eles pretenderam inaugurar uma nova corrente ideológica de esquerda.

Enquanto no ambiente externo, no final de 1962, se vivia o momento mais crítico da Guerra Fria com a crise dos mísseis em Cuba e o fantasma de uma guerra nuclear, no ambiente interno o orgulho nacional estava em alta. Após inaugurar Brasília em 1960, a mais moderna cidade do planeta, o Brasil foi bicampeão mundial de basquete e futebol, o Santos campeão mundial, Pelé eleito o melhor do mundo, **O pagador de Promessas** ganhou a Palma de Ouro em Cannes, a **Garota de Ipanema** e a bossa-nova explodiram mundialmente no Carnegie Hall. Mas esse orgulho acontecia quando o brasileiro se via pelo olhar estrangeiro. A miséria da região nordeste e o drama dos retirantes eram denunciados pelo olhar brasileiro. e a juventude universitária os ‘adotou’ como motivo de luta.

É nesse ambiente que atuam o Teatro de Arena, em São Paulo, com a peça **Eles não usam black-tie** (1958), de Gianfrancesco Guarnieiri, que é levado ao Rio de Janeiro, e encontra a peça **A mais valia vai acabar, seu Edgar**, de Vianinha e, a partir desse encontro, surge o **Centro Popular de Cultura (CPC)**,

vinculado a União Nacional dos Estudantes (**UNE**). Foi esse teatro jovem que se debruçou sobre a realidade brasileira..¹⁰⁹

Com dirigentes e participantes vinculados ao Partido Comunista ou simpatizantes, o **CPC**, divulga um Manifesto que estabelece diretrizes que, praticamente, repetem o Manifesto de Praga. Publicam poesias, e realizam festivais musicais que se especializaram em canções que denunciavam a exploração e a miséria da maioria dos brasileiros, dando origem às ‘canções de protesto’.

Não é possível, do ponto de vista técnico, contrapor a música popular do **CPC** e as obras do movimento **Música Nova**, mas do ponto de vista do discurso, ambos propõem uma *praxis* a partir da perspectiva ideológica de esquerda. Enquanto o movimento **Musica Nova** tem o objetivo de realizar obras ao nível dos centros desenvolvidos, afirmando o país e colocando-o ao lado dos desenvolvidos, o **CPC** encena a peça de Vianinha, que expõe um assunto fundamental da teoria marxista, a ‘mais-valia’. Da mesma época e dos mesmos autores é a **Canção do subdesenvolvido**,¹¹⁰ que critica a subserviência brasileira aos norte-americanos, com toques de humor. Cantada e acompanhada ao violão, alternando canção e texto falado, é uma peça inovadora que não pode ser cantada pelo público, devendo ser apreciada à semelhança de uma obra erudita. Abaixo segue um trecho da letra da música, gravada em 1961:

*[brasileiro] Tem personalidade !
 Não se impressiona com facilidade
 Embora pense, dance e cante como desenvolvido
 O povo brasileiro
 Não come como desenvolvido
 Não bebe como desenvolvido
 Vive menos, sofre mais [...]*

Com Gilberto Mendes a nova música erudita também torna explícita a crítica ao ‘imperialismo’ norte-americano, musicando para coro a poesia de Décio Pignatari, **Beba coca cola**. Similar à **Canção do subdesenvolvido**, é uma crítica à subserviência do brasileiro, neste caso, usando como metáfora o consumo

¹⁰⁹ Vianinha é como ficou conhecido Oduvaldo Viana Filho. A peça tinha músicas de Carlos Lyra e letras de Chico de Assis.

¹¹⁰ O autor da música é Carlos Lyra e a letra é de Chico de Assis.

do refrigerante, expressa no termo cloaca, indicando uma excrescência. O texto de Pignatari é o seguinte:

beba	coca	cola
babe		cola
beba	coca	
babe	cola	caco
caco		
cola		
		c l o a c a

Destacam-se também peças que Gilberto Mendes escreveu relacionadas ao futebol e aos adolescentes ‘bailes de domingo’, como, **Santos futebol music** e **Saudades do Parque Balneário Hotel**. Dentre os integrantes do grupo, ao lado de Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira dedicou-se, fundamentalmente, à composição de obras eruditas e Damiano Cozzella e Rogério Duprat atuaram como arranjadores de música popular, produtores de jingles e pesquisadores de obras antigas.

A atuação mais significativa foi a de Rogério Duprat. Tendo estudado com Claudio Santoro, dirigiu a Orquestra de Câmara de São Paulo, foi professor da Universidade de Brasília, mas a demissão de um colega, em 1965, fez com que cerca de 200 professores se demitissem, inclusive ele. Décio Pignatari acredita que, depois desse episódio, ele desistiu de fazer música contemporânea (GAÚNA, 2002, 34-41). Em 1967 destacou-se no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, como arranjador da música **Domingo no Parque**, de Gilberto Gil. Participou do movimento tropicalista, sendo responsável pelo antológico disco **Tropicália** (1968). Quando, em nome do grupo Música Nova, afirmou que “não pretendemos colocar os problemas ao nível da banda de coreto de jardim,” não poderia prever que realizaria, em 1978, um de seus mais importantes trabalhos: a série de discos **Três séculos de música brasileira**, com peças resgatada por ele e pelo irmão, Régis, em que dois LPs contém maxixes e valsas originais para Banda de Coreto.

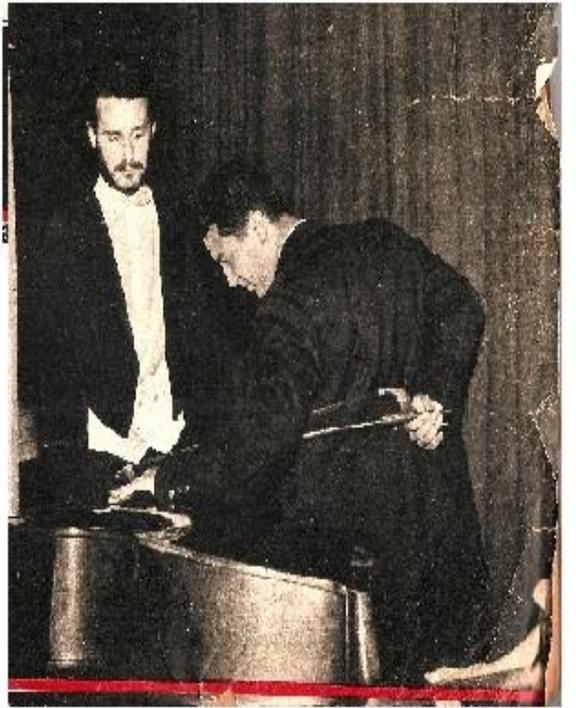
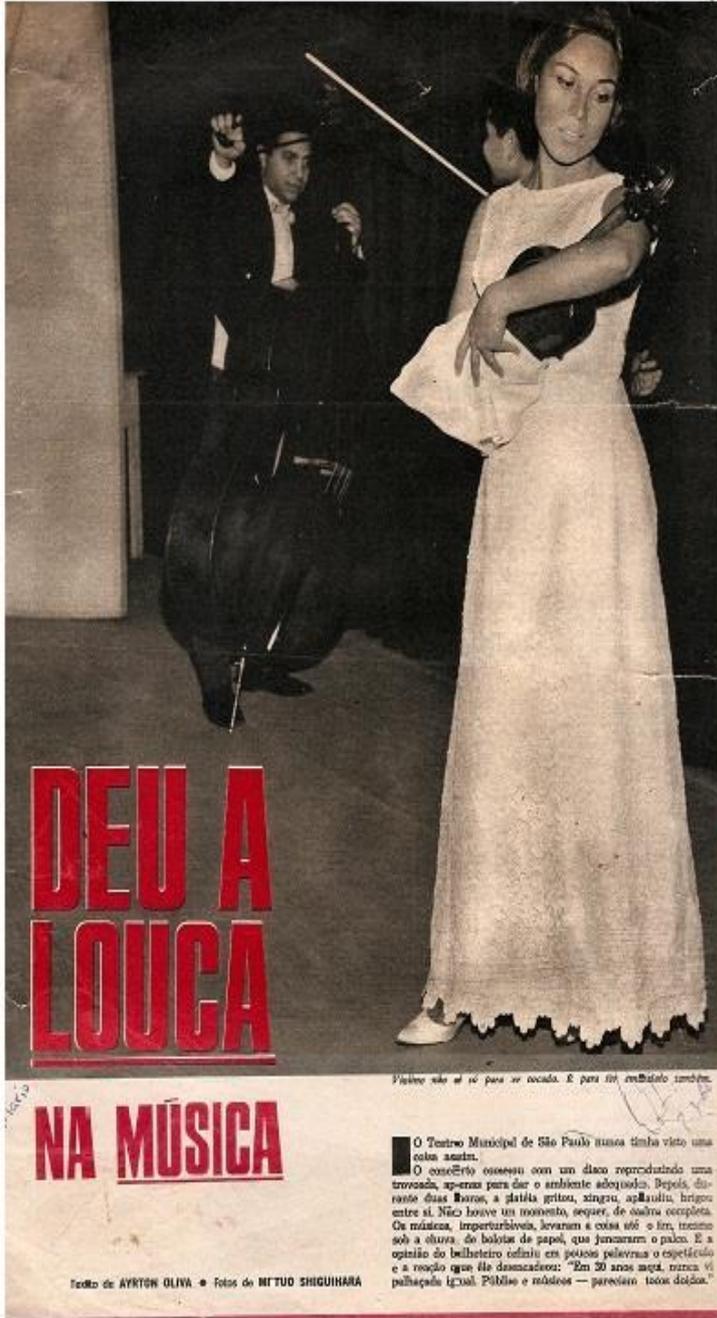
Esses relatos mostram que, apesar dos ataques feitos ao nacionalismo, na vida profissional alguns dos participantes do Música Viva desenvolveram trabalhos relacionados com a música popular, dedicando-se a elementos típicos brasileiros, sejam temáticos, técnicos ou estilísticos.

Na música erudita, o resultado mais destacado do movimento foi a realização, em 1965, de um concerto no Teatro Municipal de São Paulo, promovido pela Fundação Bienal, chamado **Festival de Música de Vanguarda**¹¹¹ (Figura 7), com obras de alguns de seus integrantes e obras estrangeiros, como **Tacet**, de John Cage.¹¹² O resultado mais duradouro foi o **Festival de Música Nova**.

Em depoimento de 1982, concedido a Vasco Mariz, Gilberto Mendes relata que, para ele, Mário de Andrade foi um mito, chegando a realizar uma ‘Semana Mário de Andrade’ em Santos, mas que deixou seu nacionalismo politicamente engajado, porque nunca “sentiu” o problema do nacionalismo, “pois na minha cidade [Santos] não se tocava folclore, só ouvia música de rádio e cinema norte-americano, esse era meu folclore.” Segundo ele, esse foi o motivo que o fez partir para um “cosmopolitismo musical.” Em seguida, diz que “atualmente volto a reavaliar as palavras e a posição de Mário, como certas, de um certo modo, vistas de outra ótica” (MARIZ, 1983, p. 75). O fato dele admitir uma reavaliação sobre o nacionalismo não significa uma revisão da conduta política, mas uma mudança de foco, em que o nacionalismo é encarado sob uma perspectiva que não seja ideológica. Nesse caso, só restou a perspectiva cultural.

¹¹¹ Ver **ANEXO I** - Programa do Festival de Vanguarda, 1965.

¹¹² **Tacet**, também, conhecida como 4':33", é uma obra em que o pianista senta-se ao piano, ajusta o cronômetro, fica imóvel e quando o cronômetro para, levanta-se e sai, sem tocar. Ver **ANEXO I**.



Festival de Vanguarda _ 1965

Figura – 7 Festival de Vanguarda – Revista Manchete 3/1/1966 Fotos: Mltuo Shigahara

4.8 Ensino

Uma das notícias significativas encontrada sobre a prática de música na escola foi sobre a implantação do Canto Orfeônico na Escola Normal de São Paulo, por João Gomes Jr e Carlos Alberto Gomes Cardim, no início da década de 1910. No ensino formal, após as diretrizes implantadas pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942, a disciplina era ministrado por professores formados em música, conforme as orientações desse Conservatório, usando publicações de Villa-Lobos como material didático. O coral era praticado na sala de aula e, nas datas comemorativas, as turmas eram reunidas para cantar em conjunto. Em algumas escolas havia a manutenção de bandas e fanfarras.

Ao pesquisar o ensino musical, no período que interessa a esta pesquisa, verifica-se que, a partir da década de 1950,¹¹³ os diplomas de música só poderiam ser concedidos pelos Conservatórios oficializados. Isso significava que eles deveriam cumprir às leis federais e estaduais, sendo submetidos ao Serviço de Fiscalização Artística uma vez por mês. Somente cumpridas essas exigências os alunos teriam o diploma reconhecido e estariam habilitados a lecionar instrumento, canto, matérias teóricas e a disciplina Música no Ensino Médio.

A Lei n. 4.024 de 1961, a primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação do Brasil (**LDB**), mantinha o ensino de música e estabelecia que o ensino técnico seriam os ensinos agrícola, comercial e industrial. Quando foi editada nova **LDB**, a Lei n. 5.692 de 1971 estabeleceu que o ensino médio teria uma formação comum e seria orientado ao ensino técnico. Foram enumeradas dezenas de atividades que podiam ser objeto do ensino técnico, incluindo-se a música. A partir dessa lei, acabou o ensino de música na escola formal e o ensino oficial nos Conservatórios, que só poderiam diplomar o aluno se estivessem conveniados com a escola que ele frequentava. Fora dessa opção, seriam cursos livres, emitindo apenas um certificado de conclusão, sem valor legal. A partir de 2008, por força de

¹¹³ A Lei estadual nº 978 de 1951 criou o Serviço de Fiscalização Artística em substituição ao Conselho de Orientação Artística, reformulou o Salão Paulista de Belas Artes, criado pelo Decreto nº 5.361, de 1932 e criou o Salão Paulista de Arte Moderna.

nova Lei n. 11.769, a música volta a ser atividade obrigatória, mas até este momento, seus efeitos não puderam ser notados.

A partir de 1972, houve uma expansão das Faculdades de Música particulares, que diplomavam um pianista em quatro anos, quando no Conservatório demoraria nove anos. Nessa situação, as Faculdades receberam alunos com formação musical deficiente e deveriam resolver os problemas e formá-lo nesse curto período. Como se verifica, a precariedade ou atraso do ensino musical não derivou de eventuais metodologias ou concepções musicais, mas da falta de preparo daqueles que implantaram um lei inexecutável. A LDB de 1971 pretendeu que todo aluno terminasse o ensino médio com uma profissão, o que provocou uma situação absurda. Com raríssimas exceções, não havia como a escola pública contratar profissionais especializados sem concurso, ampliar a carga horária e dispor de salas e materiais específicos para qualquer formação. A revolta dos estudantes que explodiu em 1968 na França, chegou ao Brasil também em protestos e nas passeatas dos 'excedentes', aqueles que não ingressavam nas Universidades públicas, uma das razões para o AI-5, em dezembro do mesmo ano, que recrudescer a ditadura militar. As promessas de garantir uma profissão ao final do ensino médio eram para desmobilizar as manifestações estudantis.

A insatisfação com o ensino musical é antiga e atinge tanto o sistema formal quanto as escolas específicas. Em Memorial enviado a Getúlio Vargas, em 1932, Villa-Lobos procurou mostrar o “quadro horrível em que se encontra o meio artístico brasileiro, sob o ponto de vista da finalidade educativa [...],” referindo-se ao ensino formal e propondo a criação do Departamento Nacional de Proteção às Artes (KIEFER, 1981, p. 146). Quando Koelreutter disse que era “alarmante instituições de ensino com programa atrasado e ineficiente,” ele falava do ensino específico das Escolas de música.

Na mesa redonda promovida pelo jornal **O Estado de São Paulo**, em 1981, publicada sob o título **Música nova, um conflito entre criação e público?**, quando o assunto foi o ensino musical, todos concordaram sobre as deficiências. Almeida Prado afirmou que:

Na Unicamp, em cada ano procuramos recolher pessoas que são dotadas, jovens que têm um potencial incrível, mas que apresentam vazios de formação que são de assustar [...] portam deficiências elementares, melódicas, rítmicas, de audição. Enfim, de música. Como é possível –e gente já com diploma de Conservatório- alguém chegar a ter uma formação tão esburacada?

Roberto Schnorremberg, ao falar da música na educação formal afirmou que “no Brasil não tem alfabetização musical. Não é nem a familiaridade com a música ocidental, não existe, pura e simplesmente a alfabetização.[...] Não se ensina o bê-á-bá da música.” Koellreutter concordou com Almeida Prado e disse que “é triste, tristíssimo ver as bases das pessoas que se apresentam na faculdade e que querem ser músicos [...] Não ouvem coisa alguma, são surdos.” Em artigo de 1994, José Eduardo Martins, chefe do Departamento de Música da ECA-USP, repete as críticas dos participantes da mesa redonda, afirmando que “A cada ano nota-se a queda de qualidade cultural e musical dos vestibulandos e o desafio para os docentes de “recuperar o que não foi aprendido” (MARTINS, 1994 p.496). Foi surpreendente verificar dois Chefes de Departamento, das mais conceituadas Universidades, admitirem receber alunos despreparados.

Com relação ao ensino musical superior em São Paulo, o primeiro deles foi o Departamento de Música da USP, implantado por Olivier Toni em 1970, na Escola de Comunicações e Artes, tendo sido Chefe do Departamento e professor até 1996. Para ele, a Universidade deveria preparar os ‘cérebros’ da música, musicólogos e compositores, e afirmava que “lugar de instrumentista é no curso técnico.” Na instalação do departamento, convidou os compositores Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira, o que mostra que o curso teve a orientação do estudo e da pesquisa a partir da música contemporânea. Neste caso, não houve influência de ideias ou tendências nacionalistas.

Mas, devo destacar um aspecto dissonante. Em conversas e aulas com o professor Toni, desde a década de 1970, como ele sabia que eu era formado em violão, sempre ouvi, em tom jocoso, que “isso” não era instrumento. Para corroborar esse testemunho, Paulo de Tarso Salles (2009), pesquisador já citado, relata não ter sido aceito “numa” Universidade pública paulista, na primeira

vez, “por tocar violão e, principalmente, Villa-Lobos,” acrescentando que esse foi um período de rejeição a tudo que parecia ser nacionalista.” Esses fatos demonstram que havia, por parte da do Departamento de Música da USP, uma certa ‘repulsa’ às lembranças nacionais.

Como o violão passou a ser considerado um ‘instrumento nacional’ em meados do século XX, é necessário um contraponto curto. O preconceito com o violão vem de longa data, como mostra literatura. Ele era considerado instrumento de vadios e que causava alguma repulsa na elite de *Belle Époque*, o que faz lembrar uma nota de rodapé de Contier (1996a, p. 106), que remete a 1911, sobre o escritor Lima Barreto. Ao descrever a única visita que o patriota Policarpo Quaresma recebia na casa em que morava com a filha, fala de um homem com um violão “agasalhado numa bolsa de camurça” e a vizinhança se perguntava, intrigada: “ - Um violão em casa tão respeitável! Que seria?”¹¹⁴

Apesar da diretriz da USP ser a formação das “cabeças que pensam a música,” o Departamento tinha interesse em contar com instrumentistas para executar as obras de professores e alunos. Por essa razão contratou excelentes profissionais instrumentistas, destacando-se professores de piano, percussão, flauta, clarinete, trompete, violino, violoncelo, contrabaixo e ... violão!

O Instituto de Artes da Unesp foi instalado a partir da absorção do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, em 1977. Dentre os professores de música do Conservatório estavam Sérgio Vasconcellos Corrêa, Benedito Camargo, Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi e Eduardo Escalante, todos ex-alunos de Guarnieri, além de professores de Educação Artística, também vinculados ao Instituto Musical São Paulo, criado por João Batista Julião, adepto do ensino tradicional e do nacionalismo musical. Dessa forma, a instalação de uma tendência nacionalista na Unesp não ocorreu como ‘reação’ à ‘corrente progressista’ na USP, mas por força do acaso.

Na Unicamp, o Instituto de Artes foi implantado em 1971, com a participação de Benito Juarez, Damiano Cozella, Natan Schwartzman e H. Koellreutter, que ficou pouco tempo. Posteriormente foram contratados Almeida

¹¹⁴ Cf. Lima Barreto, **O triste fim de Policarpo Quaresma**, publicado como folhetim em 1911 e livro em 1915.

Prad, Raul do Vale e José Luis Paes Nunes, os dois primeiros ex-alunos de Guarnieri, mas não-nacionalistas. Entretanto, em razão das exigências de professores titulados, o Departamento de Música realizou o primeiro vestibular apenas em 1979 na área de Composição e Regência. Mais tarde, foram implantados os cursos de Licenciatura e outros bacharelados, inclusive o de Música Popular, o único, até hoje, existente nas Universidades Estaduais paulistas e que atrai grande número de candidatos.

Com essa configuração, a partir da década de 1980, o ensino superior nas Instituições oficiais em São Paulo encontrava-se dividido equitativamente. Professores ligados à Escola Nacionalista na Unesp, ligados às tendências do Música Viva na USP e outros contemporâneos e populares na Unicamp. Entretanto, isso não significou que os alunos de composição seguiram a orientação da tendência majoritária, porque na Unesp haviam disciplinas de Música Contemporânea que não abordavam o nacionalismo. Além disso, essa tendência ocorreu no início da formação dos Departamentos. Deve ser considerado que a atuação dos professores na Universidade tende a ser mais liberal do que nos Conservatórios, os alunos vivem tempos de renovação tecnológica, têm desejos de modernidade e novos professores foram sendo contratados por concurso. É oportuno também destacar que a disciplina Folclore, de caráter geral e não apenas musical, foi obrigatória em todos os cursos superiores de Artes a partir de 1974, mas extinta em 1994.

4.9 Associações e eventos

Uma das formas possíveis para propagar e cultivar tendências é a formação de associações. Nesta pesquisa foram citadas algumas do século XIX, no Brasil e na Europa. Em 1922 foi criada, em Salzburg, a **Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC** em francês ou **ISCM** em inglês),¹¹⁵ com o objetivo de promover e divulgar novas propostas musicais, por meio da publicação de uma Revista e da realização de um Festival anual.

¹¹⁵ *Société internationale pour la musique contemporaine*, em francês e *International Society for Contemporary Music*, em inglês.

No Brasil, dentre as associações significativas dedicadas ao estudo ou difusão de uma concepção musical constata-se a existência da **Sociedade Pró Arte Moderna** (1932),¹¹⁶ a **Sociedade Pró-Música Brasileira** (1961), a **Sociedade Brasileira de Música Contemporânea** (1972), a **Sociedade Brasileira de Musicologia** (1981), o **Centro de Música Brasileira** (1985) e a **Sociedade Brasileira de Música Eletro-acústica** (1994).

Todas se propunham a realizar eventos para divulgar obras e trabalhos significativos dos associados, organizadas sem fins lucrativos e mantidas, basicamente, com a contribuição dos sócios. Destas, aparentemente apenas a **Associação de música eletro-acústica** e o **Centro de Música Brasileira** mantêm atividades. As demais, eficazes em alguns momentos, viram suas atividades definharem sem que se percebesse exatamente quando haviam terminado.

Como a investigação é centrada nos eventos provocados pelo nacionalismo musical, tem maior interesse a **Sociedade Pró-Música Brasileira (SPMB)**, que reuniu as primeiras gerações dos alunos de C. Guarnieri.

Conforme seu histórico, a **SPMB** foi fundada em 14 de setembro de 1961, idealizada por Sergio Vasconcellos Corrêa, Nilson Lombardi e Marlos Nobre, alunos de Guarnieri, que convidaram o aluno mais velho, Osvaldo Lacerda, para a presidência. Dentre os sócios honorários constam Guarnieri, o maestro Armando Belardi e o diretor do Museu de Folclore, Rossini Tavares de Lima. Dentre as finalidades constam o estudo, divulgação e preservação do patrimônio musical brasileiro, organização de concertos, concursos, bibliotecas e cursos. Após promover alguns concertos, as atividades da Sociedade foram encerradas em 1966. Em declaração ao jornal O Estado de São Paulo, Osvaldo Lacerda afirmou que a razão da dissolução foi “o desinteresse demonstrado [...] pelos compositores que não mandavam obras para serem divulgadas, não frequentavam as audições [...] e nem ao menos eram sócios,” e acrescenta que “A falta de compreensão e cultura da maior parte dos professores de Conservatórios também originou a queda da sociedade.”¹¹⁷ Dessa forma, não houve ingerências ou influências nas atividades musicais de São Paulo ou nas instituições promotoras, apenas a realização de

¹¹⁶ Dentre os fundadores estavam Mário de Andrade, C. Guarnieri, F. Mignone, Souza Lima, Fructuoso Viana e Guiomar Novaes. Cf. TONI, 2001, p. 209.

¹¹⁷ Ver **ANEXO J** - Estatutos da **SPMB**.

concertos para divulgar, principalmente, as obras dos associados, jovens compositores buscando a exposição de seus trabalhos.

Em 1984, véspera dos 25 anos de fundação, os compositores se movimentaram para reativar a Sociedade, mas após desentendimentos, Lacerda e parte da Diretoria fundaram o **Centro de Música Brasileira**¹¹⁸ e Sérgio Vasconcellos Corrêa assumiu a presidência da **SPMB**.¹¹⁹ Em 24 de março de 1985 foi realizada na Igreja N. S. de Fátima a missa do Jubileu de Prata celebrada pelo Cardeal Arcebispo de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns, com obras sacras de Silvio Bacarelli, Amaral Vieira e Furio Franceschini.

Como participei da Sociedade entre 1985 e 1987, sou testemunha de que, apesar da ruptura entre os integrantes, a convivência continuou amistosa, revelando que o desentendimento ocorreu por discordâncias de posturas tomadas na reativação da Sociedade. Até o início da década de 1990, as instituições se mantiveram, como na primeira fase, com a contribuição dos associados e, da mesma forma que na primeira vez, as duas associações deixaram de atuar regularmente. Além de promover concertos, pleiteando apoio e verbas junto a Instituições, não tiveram ingerência nos organismos musicais oficiais de São Paulo.

Na citada mesa redonda do jornal **O Estado de São Paulo**, o maestro Roberto Schnorremberg comentou que a **Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**, apesar de ser associada à **SIMC** não conseguia ser atuante e a compositora Jocy de Oliveira afirmou que “ela é pequena e financeiramente não tem meios [...] nem tem o apoio de todos os músicos que, na sua maioria, nem sabem que ela existe,” afirmação que confirma a fala de Osvaldo Lacerda em 1966, quando a **SPMB** suspendeu as atividades.

Dentre os eventos de apoio à música brasileira erudita destacam-se o já citado **Festival de Música Nova** e o **Festival de Música da Guanabara**, este com o apoio do Governo do Rio de Janeiro, que premiou, em 1969, os seguintes compositores: Almeida Prado Marlos Nobre, Lindenbergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Milton Gomes. No II Festival, em 1970, os premiados foram:

¹¹⁸ Deixaram a **SPMB**, junto com Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi, Eudóxia de Barros e Marcelo Homem de Mello. Ver **ANEXO K** - Carta de Osvaldo Lacerda.

¹¹⁹ Além de Sérgio O. V Corrêa, a Diretoria da SPMB foi composta por Eduardo Escalante, Dina I. M. de Vasconcellos Corrêa, Mário D. Frungillo Paulo Rydlewski e Silvana Amato Escalante.

Ernst Widmer, Marlos Nobre, Lindenbergue Cardoso, Jose Ramón Maranzano, Hilda Dianda e Aylton Escobar (ÁLVARES, s.d). Nesses eventos, que receberam dezenas de obras inscritas, não foi premiado nenhum compositor de tendência nacionalista, ressaltando-se que Edino Krieger os organizou, presidindo o júri do primeiro, e Mignone presidindo o júri do segundo, ambos com laços no nacionalismo musical. Destaca-se também a **Bienal Brasileira de Música Contemporânea** que teve a primeira edição em 1975 e chegou à vigésima edição em 2013, com o predomínio absoluto de compositores não-nacionalistas.

A partir destes fatos se verifica que, nas décadas de 1950 e 1960 houve hegemonia de manifestações musicais nacionalistas e, a partir da década de 1970 os movimentos de música contemporânea passam a ser mais visíveis a partir das vitrines dos Festivais e das Mostras.

4.10 Crítica

O livro **Música contemporânea brasileira**, tese de doutorado defendida na Sorbonne em 1976 e publicada em 1981, foi o primeiro documento de fôlego, em que um levantamento histórico permitiu reconhecer as conexões entre os acontecimentos musicais a partir dos anos 1950. Vou tomá-lo como paradigma para análise em razão de muitas de suas posturas críticas terem sido reproduzidas por outros pesquisadores.

No primeiro e segundo parágrafos José Maria das Neves afirmou que, nos movimentos musicais, há um “dilema dilacerante entre o nacional e o internacional.” O nacional representaria a busca de expressão da realidade sócio-cultural, comprometida na “luta pela auto-determinação artística e cultural de uma comunidade particular” e o internacional significaria “adesão a formas de expressão de maior alcance internacional.”

Na comparação, ele limita o nacionalismo a uma “comunidade particular” e que sua grande meta é “forjar linguagens caracteristicamente nacionais que reflitam a realidade de um povo e, ao mesmo tempo, sejam imediatamente compreensíveis por esse mesmo povo.” Em seguida, afirmou que a partir do nacionalismo musical irão se desenvolver e se afirmar diversos grupos de

compositores, “alguns na linha da aceitação total e cega das normas do nacionalismo” e outros questionando continuamente essas normas e pregando a “renovação técnica e estética a todo custo.”

Nesses parágrafos iniciais se evidencia a predisposição em qualificar positivamente o grupo de compositores não-nacionalistas. Os ‘nacionalistas’ aceitariam normas “cegamente” enquanto outro grupo questiona e propõe renovação; os ‘nacionalistas’ viviam num grupo fechado, tentando fazer-se entender pela comunidade e o outro alça voos na linguagem internacional inteligível ao mundo. Não é possível afirmar se a expressão “forjar uma linguagem” tem sentido depreciativo, significando construir algo falso, mas para garantir um sentido não-depreciativo, poderia ter sido usado um termo sem duplo sentido, como ‘criar, ‘elaborar’ ou ‘construir’.

Ele destaca quatro razões “profundas” para o cultivo do nacionalismo, assim descritas:

[...] evitar o desvio das normas tradicionais; criar uma fisionomia própria para a música do país; reagir contra o abandono passivo às influências da Europa (e dos Estados Unidos mais recentemente) e produzir obra que tenha uma função social necessária (NEVES, 1981, p.134).

Dentre os itens citados, dois deles, “criar uma fisionomia para o país” e “produzir obra com função necessária” foram objetos do programa de Mário de Andrade e estão associados. O item que fala em reagir “contra as influências,” significa despertar ao tomar consciência que sua identidade estaria sendo construída apenas pelos olhos europeus, como uma reação biológica, adolescente, quando se percebe que chegou o momento de cortar o cordão umbilical. A gênese do nacionalismo, desde o romantismo, foi a insurgência contra o discurso musical hegemônico, divulgado e incentivado pelas elites, contra a passividade às influências européias e norte-americanas, como ele afirmou na mesma frase.

O autor enfatiza que, enquanto compositores como Schoenberg julgavam os recursos tradicionais esgotados, os nacionalistas achavam que ainda podiam ser desenvolvidos. Enfatizando o discurso depreciativo, afirma que a manutenção dessa tradição fez com que “professores e compositores”

determinassem valores “ligados a uma visão acadêmica da composição” que conduziram a um “academicismo dos mais lamentáveis” (*sic*). Aylton Escobar, um compositor não-nacionalista, em entrevista sobre a música contemporânea, em 1980, antes da publicação do livro, declarou que “o piano ainda está à disposição do músico, ainda não foi esgotado em todas as suas possibilidades,” deixando patente que o instrumento, com mais de um século e milhares de horas de composição, podia ainda ser objeto da imaginação musical (ESCOBAR, 1980, p. 86).

De modo geral, as críticas ao nacionalismo referem-se às técnicas utilizadas e os elogios, são para os compositores que “tiveram a coragem” de quebrar as regras. Sobre o episódio da Carta Aberta, afirmou que Guarnieri foi “o líder máximo do novo nacionalismo, já anacrônico [...] difundindo suas ideias por todos os meios possíveis” (NEVES, 1981, p. 68, grifo nosso). Ao chamar o episódio de ‘novo nacionalismo’, ele cria um marco histórico, mas não houve mudança no processo composicional de Guarnieri. Ao dizer que ele difundiu idéias por “todos os meios possíveis,” deixa transparecer uma atitude panfletária de Guarnieri, algo que não encontrei em nenhum episódio pesquisado. Com exceção da Carta Aberta, em que ele reconheceu não ter alcançado os objetivos, defendeu suas convicções quando chamado a explicá-las em entrevistas, atitude esperada de qualquer artista. Além disso, entrevistas com autores de música erudita já não eram comuns nas décadas de 1950 e 1960.

Nessas críticas ao nacionalismo modernista, está implícita a premissa que elege o progresso como valor. Essa perspectiva considera que, numa sequência histórica, o novo significa avanço e a ruptura da tradição deprecia o momento e as produções anteriores, tornando-os símbolos de atraso. Considerando-se essa concepção a partir da Semana de 1922, nos seus aspectos literários, a leitura das obras de José de Alencar, Machado de Assis, Euclides da Cunha e Lima Barreto, por exemplo, se justificariam apenas como curiosidades superadas, desvalorizadas pela ascensão de uma literatura livre de regras, que chega para instalar o futuro. Essa dualidade atraso-avanço é que sustenta a crítica de Neves à música nacionalista, gerando outras possibilidades de oposição, como a do local-universal. Entretanto, ele não esclarece o que considera linguagem musical para que se avalie quais especificidades seriam modernas, ou o que significa populismo musical. Como entender que Guarnieri, por se declarar contra o formalismo da

música contemporânea, seja considerado ‘anacrônico’? A **Sonata n.1**, para violino e piano, escrita em 1933, foi uma experiência atonal anterior ao Música Viva e, em 1953, ele compôs **Estudo**, a primeira peça para grupo de percussão (quarteto) do Brasil. Osvaldo Lacerda também compôs peças para quarteto de percussão: **Três estudos** (1966) e **Três miniaturas** (1968), com um ‘sambinha dodecafônico (ver Figura 8). Marlos Nobre, aluno de voo próprio, compôs **Variações rítmicas** (1963), para percussão e piano e **Rhythmetron** (1968), para 10 percussionistas e Sérgio Vasconcellos Corrêa compôs **Tocata** (1972) a primeira peça para solo de tímpanos. Do ponto de vista da linguagem usada ou da novidade empregada não é possível qualificar estas obras como criações anacrônicas, o que invalida o parâmetro adotado por Neves.

Ao iniciar a seção final do livro, ele enfatizou que o nacionalismo “não conseguiu firmar completamente as suas bases, inclusive porque não resistiu por muito tempo,” predominando por dez anos, e que o Brasil viu nascer “uma quantidade” de movimentos de renovação musical (NEVES, 1981, p. 137).

A pouca duração do movimento não seria desmerecimento, pois os efeitos poderiam estar sendo repicados no tempo. A música de vanguarda européia, da década de 1920, também foi alvo de críticas nesse aspecto, conforme artigo sobre o XIV Festival de Música Contemporânea realizado em Barcelona, em 1936. Nele, Otto Mayer relatou que a música moderna “não conta, actualmente, apesar da grande propaganda feita a seu favor [...] mais do que algumas poucas centenas de ouvintes entusiastas e compreensivos em cada paiz.” Ele cita Hindemith, Ravel, Schoenberg, Stravinsky e Alban Berg como exemplo de compositores cujas obras fizeram parte de uma “tradicionalização da música contemporânea,” mas que “progressivamente desapareceram dos repertórios internacionais” (MAYER, 1936, p. 505-506). Quarenta e cinco anos depois, a mesma preocupação foi discutida na mesa redonda do jornal O Estado de São Paulo, citada anteriormente, lembrando que o título da matéria foi **”Música nova, um conflito entre criação e público?**

Em outros dois trechos o autor elogia a atuação dos compositores não-nacionalistas e das novas correntes musicais:

Só estes compositores das correntes experimentais descobriram a importância da busca do “pensamento nos sons”, só eles viram a música como uma invenção de linguagem, de ciência, como um valor absoluto, e também como o exemplo de não-ciência de não-valor.

[...] com o dinamismo de figuras que se sentiram responsáveis pela colocação do Brasil em pé de igualdade com os grandes centros culturais do mundo - não mais para copiar-lhes as modas, mas para reafirmar a força daqueles países que buscam seu total desenvolvimento (NEVES, 1981, p. 193).

Tais afirmações se assemelham a discursos maniqueístas, de tendência ‘messiânica’. Afirmar que os novos compositores “descobriram a importância da busca do pensamento nos sons” é tão enigmática quanto obscura, uma tática discursiva para qualificá-los como “iluminados” e fazendo parte de um grupo seleta com acesso a segredos da arte musical. Não é possível estabelecer quais seriam os ‘segredos’ porque a expressão “busca no pensamento dos sons” é incompreensível, levando o leitor a se achar despreparado para entender o que foi dito. Nesse caso, ou se aceita ou se repudia, como a fala de um profeta que não pode, e nem deve, ser contestada.

No último parágrafo do livro Neves afirmou que “O nacionalismo está quase extinto e seus discípulos descobriram, há muito, a ineficácia do apego às normas dentro das quais foram obrigados a pensar,” finalizando a desqualificação sistemática do nacionalismo musical (NEVES, 1981, p.193-194). Ele não detectou o fato de que a ideia de cultura implica a ideia de tradição, contendo “o legado de uma geração à outra,” como atestou Peter Burke (2008, p. 38). Além disso, a ideia de que o apego às normas seria ineficaz é equivocado. Em qualquer função, as regras são estabelecidas conforme sua eficácia no processo. Para os objetivos da música nacionalista as regras foram eficazes. O que seria surpreendente é se elas fossem eficazes também para as propostas do movimento **Música Nova**.

Apesar do levantamento documental realizado, o texto é bastante tendencioso contra o nacionalismo musical e a favor das manifestações das vanguardas. Suas avaliações não consideram a mediação necessária para que se enquadre o nacionalismo como um movimento musical tanto quanto as vanguardas, considerando-o como fruto de posturas ideológicas, sem perceber que sua origem

cultural diz respeito às características de identificação. Na perspectiva etnossimbolista, o passado não vivido é imaginado, ordenado em torno de identificações simbólicas e reconstruído. Os fatos marcantes são priorizados conforme as identificações das imagens mentais dos sujeitos. Nesses imaginários, o mesmo fato pode ser visto de modo positivo por uma corrente de pensamento e negativo por outra. Por essa razão, a abordagem intelectual deveria considerar essa reconstrução do passado e examinar as diferenças para uma avaliação consistente.

Tudo pode e deve ser submetido à crítica. A ideologia pode ser o fundamento essencial, mas nas críticas investigadas ele elegeu ou a música ou a ideologia na construção das proposições, conforme elas servissem de motivo para desqualificar a música nacional. Na elaboração de um trabalho acadêmico, Neves não destacou análises, critério anterior e essencial para que se exerça um ato crítico. Esse fato tornou seus argumentos inconsistentes, na medida em que podem ser demonstrados outros caminhos, fragilizando a pretensão de estatuto científico e veracidade nas conclusões. Seguindo suas proposições, seria possível afirmar que a técnica dodecafônica é de vanguarda, Osvaldo Lacerda usou técnica dodecafônica, Osvaldo Lacerda é de vanguarda.

Desconsiderar um fenômeno que o pesquisador concebe como negativo não é uma atitude científica nem acadêmica. Com essa postura ele se desqualificou como intérprete dos fatos. Como afirmou Contier, “festejar, comemorar, enaltecer ou maldizer não é saber” (Contier, 1997, p. 11). Neste caso, cabe uma frase anônima do ‘folclore científico’: uma tese falsa pode até ser provocativa e ilustrativa; uma tese tendenciosa leva, obrigatoriamente, a respostas falsas.

CONCLUSÃO

Ao formalizar um programa para a música erudita no **Ensaio sobre a música brasileira**, Mário de Andrade partiu do princípio de que não havia música erudita brasileira, apenas obras com traços de brasilidade. Por essa razão, procurou estabelecer fundamentos para que as obras incorporassem o selo da identidade nacional, fenômeno que a Europa experimentou desde o Romantismo.

No mesmo ano do **Ensaio**, Mário pariu **Macunaíma**, que cresceu sem nenhum caráter, o que significa sem identidade. Na tentativa de construir a identidade desse brasileiro, num país com várias regiões e práticas culturais distintas, ele afirmou, em entrevista de 1944, que pretendeu “escrever um livro em todos os linguajares regionais do Brasil. O resultado foi que, como já disseram, me fiz incompreensível até para os brasileiros” (ANDRADE, 1983). Essa afirmação mostra que, apesar da unidade territorial, mantida desde o Império, Mário sabia que isso não era sinônimo de homogeneidade cultural.

Ciente dessa diversidade, ele estabeleceu um guia para o compositor incorporar características brasileiras na obra musical. Seguir esses passos era um trabalho intelectual que substituía a ideia de inspiração romântica, um componente individualista que Mário desejava ver excluído. A pesquisa deveria ser complementada com análises, adaptações e estudo de possibilidades, fazendo da atividade musical um artesanato em que o compositor teria o domínio do processo, sem se deixar mecanizar, como Charles Chaplin na esteira de parafusos do filme **Tempos Modernos**. Como ele mesmo afirmou no texto **O artista e o artesão**, era uma maneira de ir contra a vaidade de ser artista. O compositor, que foi passivo de um ensino musical precário, teria a oportunidade de ampliar, aprofundar e enriquecer seus conhecimentos.

Mário apresentou alguns temas populares na segunda parte do **Ensaio**, mas um trabalho para abranger o país precisava ter características científicas. Essa preocupação gerou a instalação da Sociedade de Etnografia e Folclore em 1936, pioneira na documentação das manifestações populares a partir

da pesquisa de campo, possibilitando o acesso e o estudo das práticas que permitiriam estabelecer uma configuração musical do Brasil, um benefício indireto gerado a partir da preocupação nacionalista.

Como foi demonstrado, a ideia de nação e seus correlatos, como nacional e nacionalismo, são resultados de um processo, e o termo nacionalismo tem concepções diferentes em algumas línguas. Hroch e Moreira Leite alertaram que essa instabilidade conceitual permitiria adjetivar como nacionalista tanto um membro da SS de Hitler quanto um membro da resistência francesa. Por essa razão, Hroch propôs o uso das expressões ‘consciência nacional’ ou “movimento nacional”. Curiosamente, a primeira expressão foi sistematicamente usada por Mário de Andrade no **Ensaio**, mais de 50 anos antes do texto de Hroch, e reafirmada no texto de **O Banquete**, quando Mário, na voz de ‘Janjão’, afirmou: “- Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (ANDRADE, 1977, p.60). Como a ideia de nação é permeada pela etnologia e pela ideologia, estando sujeita a análises culturais e políticas, procurei realizar uma análise do ponto de vista cultural, que antecede o vínculo dessa concepção com a ideologia.

Quando Mário de Andrade soube, em 1944, que iriam colocar uma estátua de Chopin no Rio de Janeiro, escreveu um artigo afirmando: “Mas a minha carteira de identidade me garante que eu não sou polonês,” expondo um ponto nodal de suas convicções (ANDRADE, 1963, p. 381). Foi destacado anteriormente que não existe ‘identidade’, mas ‘identidades’. A identidade da carteira de Mário não se refere àquela psicológica, que considera mecanismos pessoais internos, em que a identificação do ‘Eu’ se realiza pelo outro. Também não é aquela construída a partir do projeto de interesses do extrato dominante do país, usando mecanismos motivacionais, discursivos e simbólicos, criando vínculos do indivíduo com a pátria, de natureza ideológica. A identidade que Mário vê no RG é a identidade cultural.

A identidade cultural é resultado das interações que ocorrem na vida comunitária, determinada pelos costumes, narrativas, memórias e celebrações, área dos estudos etnossimbólicos. Do ponto de vista psicossocial ela

está vinculada à concepção de “ego grupal,” como definiu Erikson, mas não é possível aplicar uma perspectiva ideológica porque esse fenômeno é pré-nacional.

O nacionalismo, enquanto processo, comporta fatores subjetivos e objetivos. Dentre os subjetivos estão os movimentos, as intenções e os laços comunitários. Os fatores objetivos são os símbolos incorporados, como a bandeira, a moeda e as tradições. Quando o programa nacionalista expresso no **Ensaio** propõe o uso da folcmúsica, está elegendo um fato objetivo, verificável, intimamente vinculado à comunidade, uma manifestação expressiva de livre aceitação, cujos laços foram configurados a partir das relações de fraternidade. Essa é a música brasileira que Mário de Andrade reconheceu existir: a popular.

A geração responsável pela **Semana** cresceu junto com a República, com a sociedade experimentando as primeiras eleições regulares, enquanto os decanos artísticos da época amadureceram sob o Império. Da mesma forma que o romântico europeu foi marcado, de início, pela busca de libertação das influências alemãs-austríacas, italianas e francesas a partir da Rússia, da Bohemia e de países periféricos, os integrantes da Semana desejaram que o Brasil, ‘periferia’ da Europa, se libertasse dos cânones culturais, emanados principalmente de Paris, o centro do mundo. O modernismo pregado na Semana de 1922 era reflexo dos movimentos europeus, mas junto com ele estava o despertar da ‘consciência nacional’, abraçada em maior ou menor grau por seus personagens.

O objetivo do programa nacionalista consistia em fazer com que a música erudita, elaborada com técnicas de origem europeia, também se tornasse brasileira. Num primeiro momento, o compositor usaria temáticas folclóricas, o DNA brasileiro, criando um objeto cultural inteligível aos ouvidos eruditos de outros povos. Se para Mário de Andrade “uma arte nacional já está feita no inconsciente do povo” (ANDRADE, 1972, p.16), para Picchi, esse inconsciente popular é o “caldo-social” que determina a fonte do Brasileiro, “com B maiúsculo”. Como o **Ensaio** trata do comportamento do compositor e do caráter da música nacional, o autor também considera que, de certo modo, é um livro de Psicologia da Música (PICCHI, 2012, p. 55 e 20). Essa ideia é um reforço para afirmar que, antes de perspectivas político-ideológicas, a essência do nacionalismo de Mário de Andrade é a configuração da identidade nacional. Se alguns dos personagens da

Semana aderiram a novas técnicas, novas formas de linguagem e de comunicação expressiva, Mário de Andrade abdicou dessas possibilidades para cuidar da identificação do sujeito musical brasileiro.

Mais que um ensaio, sua obra é um tratado que ensina os procedimentos para se adquirir consciência nacional. Alguns compositores se deram por satisfeitos com os primeiros passos, fazendo obras redundantes, mas a produção de redundâncias também não significa um retrocesso. Mesmo na Economia, um processo de mais alta dedicação e reelaboração criado pela civilização, a produção de redundâncias é um dos fatores que movimenta o mercado e induz o progresso, apesar de minhas restrições e de outras vozes discordantes.

Uma obra musical pode ser criticada negativamente, por falta de criatividade ou, positivamente, pelas inovações, o que permite uma indicação qualitativa, mas não uma mudança hierárquica em relação a outras obras, numa imaginária linha evolutiva. As músicas da Renascença, Românticas ou a Sagração da Primavera, enquanto objetos de escuta, não comportam classificação como obras 'atrasadas' e o público que frequenta os concertos não está à procura de uma experiência ultrapassada. A perspectiva ideológica também não se aplica a esse processo que é eminentemente psicológico, e a tentativa de usá-la falseia a análise. Dessa forma, o nacionalismo musical não foi um movimento que produziu avanços ou atrasos porque eles não se aplicam do ponto de vista cultural.

A última análise, relacionada aos aspectos histórico-sociais, é mais trabalhosa e, por esse motivo, condensei ao máximo as concepções teóricas por ser essencial detalhar uma abordagem que não é comum na área musical.

A partir da globalização, a ideia de progresso tornou-se conteúdo de um discurso hegemônico. Avanços tecnológicos e científicos facilitaram a vida dos cidadãos, mas tornaram mais evidentes as diferenças na distribuição de renda e os perigos e prejuízos ao ambiente, resultando em altos custos econômico-sociais e pondo em risco a própria sobrevivência.

Num modelo contrário ao pensamento globalizante, Gilberto Dupas considera o progresso um mito renovado, de interesse das elites, vinculado à ideia evolutiva positivista. Apoiando-se em Walter Benjamin, o autor afirmou que,

“cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis.” O futuro será resultado de uma decisão dentre várias que podem ser tomadas hoje, o que permite considerar múltiplos futuros possíveis (DUPAS, 2007, p. 76). O texto de Benjamin é uma abordagem crítica à ideia de progresso como marcha rumo ao futuro, à ideia de que a história tem um destino inexorável, como queriam algumas correntes ideológicas. Ele define a concepção de marcha da história como um tempo “vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 1994, p. 228-229). Considerar que, num dado momento histórico, existem diferentes possibilidades de decisão permite ampliar o olhar sobre esse momento e provoca uma mudança na qualidade da análise. Da mesma forma, ao investigar o passado, é possível descobrir histórias não reveladas e fazer uma análise que não seja aquela ‘de mão única’, escrita pelos vencedores. Para dar conta dessa perspectiva, procurei em Karl Manheim o instrumental de abordagem multidimensional que ele utilizou para evitar tanto o objetivismo positivista quanto o subjetivismo romântico.

Para um dado momento histórico, Manheim considerou que um grupo contemporâneo de indivíduos experimenta influências culturais ou político-sociais unitárias, mas eles têm idades diferentes. Desse modo, a ideia de geração deixa de ser cronológica e é fundamentada na contemporaneidade. Manheim toma emprestado a concepção de um historiador da arte do período romântico, Wilhelm Pinder. Para ele, cada contemporâneo tem um tempo interior qualitativamente diferente, singular, não mensurável, mas que pode ser apreendido pela compreensão. Várias gerações vivem no mesmo período cronológico, mas possuem vivências diferentes. Ele chamou esse fenômeno de “não-contemporaneidade dos contemporâneos.”¹²⁰ Os eventuais movimentos espirituais são delimitados em “unidades geracionais,” cujos integrantes não têm, necessariamente, idades aproximadas. Portanto, deve ser considerado que a existência de várias “unidades geracionais” significa que, num determinado período, há várias dimensões coexistindo.

A fundação da Academia Brasileira de Letras (ABL) em 1896, por exemplo, simbolizou a concretização da consciência da cultura brasileira na área literária. Na Introdução de sua História da Literatura Brasileira, em 1912,

¹²⁰ O historiador Ernst Bloch usa a expressão “contemporaneidade dos não-coetâneos.”

José Veríssimo Dias de Matos, um dos fundadores da ABL, qualificou, dentre outros, Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Eduardo Prado, consagrados desde o final do século XIX, como representantes do ‘modernismo’, terceira fase da história literária do país. A justificativa foi eles superaram o “estreito nacionalismo romântico” e tornaram-se cosmopolitas ou universais, sem prejuízo do “brasileirismo de raiz.” Essa concepção não resistiu às propostas da geração de 1922.

Entre 1942 e 1943, o Semanário carioca **Dom Casmurro** publicou uma enquete feita com vinte intelectuais, com a pergunta: O modernismo morreu? Dentre as respostas estão a de Lorenzo Fernandes, não aceitando o conceito de modernismo, mas o de atualidade, afirmando que o movimento de 1922 permitiu maior liberdade, mas também o “florescimento de mediocridades,” Mignone diz que o modernismo não morreu e significou “a independência da música brasileira” e Villa-Lobos declara que “infelizmente,” não morreu, pois não há trabalhos de expressão, mas “papagaismo” e imitação dos futuristas europeus.¹²¹

Essas declarações são exemplos das diferentes dimensões e possibilidades coexistindo num mesmo período e ajudam a compreender porque o pesquisador deve saber por qual dimensão está efetuando a investigação, sem descartar as demais, para estabelecer um quadro mais próximo da realidade.¹²²

Numa abordagem cuja investigação considera a proposta dos teóricos da *longue durée*, verifica-se que as reflexões sobre o país deixaram de ser restritas a pensadores isolados e tornaram-se uma necessidade cada vez mais coletiva a partir da ditadura de Getúlio Vargas. Na década de 1920, as propostas de emancipação e afirmação cultural após a Semana de 1922, expressas nos **Manifestos Pau Brasil** (1924) e **Antropófago (1928)**, de Oswald de Andrade, em **Macunaíma** e no **Ensaio (ambos 1928)**, de Mário de Andrade ou em **Retrato do Brasil (1928)**, de Paulo Prado, foram preâmbulos para as interpretações do país que ocorreram na década 1930. Essas interpretações, tanto foram produzidas e induzidas pelo Estado, na busca de uma identificação que legitimasse o governo, quanto pelos intelectuais e historiadores, cujos marcos foram as publicações de

¹²¹ Ver **DOM CASMURRO** em REFERÊNCIAS,

¹²² Ao falar de gerações, Manheim considera a polaridade jovens-velhos como um dado biológico, categoria da sociologia formal quando considera fatores vitais, sem relação com os modos de comportamento ou com seu conteúdo espiritual.

Casa Grande e Senzala (1933), de Gilberto Freyre, **Raízes do Brasil** (1936), de Sérgio Buarque de Holanda e **Formação do Brasil Contemporâneo** (1942), de Caio Prado Júnior. A literatura mergulhou nos temas nacionais, com Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, assim como a dramaturgia nos temas do cotidiano, com Nelson Rodrigues. Junto com essa fermentação da temática nacional, a década de 1950 inaugurou a Televisão, o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e as Bienais, enquanto Guimarães Rosa publicou **Grande Sertão: veredas** em 1956. Na década de 1960, as artes cênicas procuravam se firmar expondo a realidade brasileira, como fizeram o Teatro de Arena, com Gianfrancesco Guarnieri, o **CPC**, com Vianinha, o cinema com Dias Gomes e Glauber Rocha e o **Cinema Novo**.

Na década de 1960, compositores com idades aproximadas também formaram 'unidades geracionais' independentes. Enquanto os recém-chegados alunos de Guarnieri formavam a geração nacionalista, abraçando a identidade brasileira, a geração internacionalista pretendia abraçar o cosmopolitismo. Cada esfera de interesses, a seu modo, construiu o passado investigado agora e elas se complementam. Para que uma investigação se faça com menos deficiências, deve-se considerar a existência de outras 'esferas' como, por exemplo, a música lírica ou a música romântica de concerto. É necessário identificar esses extratos sobre um mesmo assunto para compreender as possíveis relações, sem o que, a análise será precária e tendenciosa.

Esta investigação revelou que em inúmeros textos há uma tendência na escolha de assuntos similares e muitos vazios históricos. Não foi possível identificar, por exemplo, um número significativo de peças apresentadas nos Teatros de Revista, quais partituras de piano eram vendidas ou as obras de manifestações regionais, num período em que o país era basicamente rural. Sem esses dados, não foi possível avançar nas análises sem o risco de distorções.

Considerando essas questões, não há como compartilhar a periodização, aceita pela maioria dos autores, que estabelece o marco do nacionalismo musical na **Semana de 1922**. Ocorreram três concertos em um evento promovido para apresentar inovações literárias e plásticas. Villa-Lobos, autor da maioria absoluta das obras apresentadas, não fez parte do grupo e não comungou

dos ideais coletivos. As obras já haviam sido apresentadas e lhe deram prestígio a ponto de ser convidado para ‘ilustrar’ o evento, como ele afirmou. Após a Semana, ele foi à França e os compositores que aqui ficaram não estavam engajados no movimento.

A publicação do **Ensaio**, em 1928, deve ser considerada apenas como a data do lançamento de um livro-programa. Foi destacada, anteriormente, uma observação sobre o reduzido público da música erudita e moderna. O que esperar do número de leitores de uma obra altamente técnica como o **Ensaio**? Quantos desses leitores eram aspirantes a compositor e, destes, quantos decidiram seguir os passos estabelecidos? Não se conhecem esses compositores. Guarnieri leu a obra, mas ele conheceu Mário no ano da publicação e foi seu discípulo. Até meados da década de 1930, Lorenzo Fernandes, Nepomuceno e Barroso Neto mantiveram seus estilos. Mignone cedeu a algumas propostas pelo assédio de Mário em artigos de jornal e Villa-Lobos manteve seu ‘estilo’. Compositores que fizeram música considerada nacional, como Luciano Gallet, Frutuoso Viana, José Siqueira, Claudio Santoro, Radamés Gnattali e Guerra Peixe, não podem ser agrupados em um movimento. Guarnieri seguiu como cavaleiro solitário do programa de Mário de Andrade e não é possível considerar a existência do nacionalismo como movimento de um homem só. Até a década de 1950 não há razões para estabelecer um marco do nacionalismo enquanto um sistema compactuado ou assumido. Um símbolo de autoafirmação e de consciência cultural como a Academia Brasileira de Música, por exemplo, foi fundada apenas em 1945, por Villa-Lobos, quando a Academia Brasileira de Letras (ABL) já tinha 49 anos.¹²³

Antônio Cândido, na obra **Formação da literatura brasileira**, considerou a configuração da literatura como um sistema que depende de uma interação triangular entre autor-obra-público e de uma “continuidade da tradição,” não havendo um momento em que ela surge ou nasce. Na ideia de formação ele faz distinção entre manifestações literárias e literatura, atribuindo a esta a qualidade de um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns,” conforme a interação do triângulo citado (CÂNDIDO, 1997, p. 15-23). Desse modo, as manifestações literárias dizem respeito a fenômenos isolados.

¹²³ A Academia foi fundada na data nacional francesa, 14 de julho, e sua formação reproduziu a *Académie Française*, composta por 40 membros e existente desde 1635

Enquanto manifestação artístico-cultural, é possível usar a mesma concepção para qualificar a música erudita, distinguindo-a das manifestações de brasilidade. Até a década de 1950 ocorreram manifestações singulares, sem a presença de denominadores comuns, em que alguns autores, na busca de identidade musical, incorporaram características nacionais em suas obras, casos de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes e L. Gallet. Nessas manifestações de brasilidade é possível reconhecer temas melódicos, estruturas rítmicas, harmônicas e estilísticas, originadas nas músicas indígena, folclórica ou popular, aplicadas de forma pessoal, sem pretensões de estabelecer paradigmas.

A Semana de 1922 não apresentou obras musicais que permitissem a configuração de um sistema. O primeiro momento em que se concretiza uma mobilização coletiva por um ideal é o ano de 1953, data do primeiro concerto dos alunos de Guarnieri no Teatro Municipal,¹²⁴ resultado da decisão tomada a partir do episódio da Carta Aberta de formar uma Escola de composição. As obras foram compostas conforme os parâmetros do **Ensaio** e, a partir desse evento, é possível verificar uma reflexão conjunta de um grupo de compositores sobre a produção da música brasileira e o reconhecimento e assimilação pelo público desse movimento, configurando a fundação de um marco consistente.

Durante a década de 1950, as obras desses primeiros discípulos eram para instrumento solo, duos ou obras de câmara, e as apresentações limitadas. Na segunda audição promovida por Guarnieri, em 1962, foram apresentados mais quatro alunos,¹²⁵ consolidando o que seria chamada de Escola Guarnieri. A partir desse momento os compositores, além de obras de câmara, compõem mais obras sinfônicas e participam de eventos e gravações.

Apesar de terem se expandido com maior vigor a partir da década de 1940 na Europa e nos Estados Unidos, a multiplicidade de concepções musicais tem início, no Brasil, apenas em 1963 a partir do movimento Música Nova. Se até esse momento tiveram expressão os movimentos a favor da música nacionalista e da música serial, uma dualidade de sistemas identitários e técnicos, esse momento inaugurou uma fragmentação gradativa das concepções musicais. A

¹²⁴ Ver **ANEXO F**.

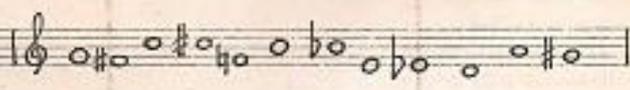
¹²⁵ Os alunos eram Sérgio Vasconcellos Corrêa, Lina Pires de Campos, Marisa Tupinambá e Pêrsio M. da Rocha. Ver **ANEXO G**.

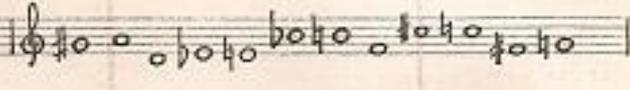
possibilidade de recursos extramusicais, eletrônicos, não instrumentais e a liberdade sem limites na criação tornaram obsoletas as buscas de técnicas formais ou sistemas de caráter universal. A ideia de contemporaneidade é limitada e diluída na individualidade do compositor. Como músico co-fundador do Grupo de Percussão do Brooklin Paulista em 1973 e do Grupo Percussão Agora em 1978 participei em mais de 120 concertos, executando apenas obras modernas e de compositores brasileiros de todas as tendências. Como percussionista durante vinte e três anos na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, participei de dezenas de concertos programados durante um mês por ano, pelo maestro Eleazar de Carvalho, dedicado à música brasileira, com predominância de autores contemporâneos. Tive inúmeros contatos com quase todos os autores brasileiros modernos citados nesta tese. Essa vivência me permite afirmar que o século XX terminou sem que surgissem novas Escolas musicais.

Por essas razões e em decorrência das análises realizadas, é possível afirmar que congregar tantos alunos a partir de um programa e transformá-los em compositores, é um feito significativo para a história da música de qualquer país. Nessa perspectiva, a formação de uma escola de composição nacionalista deve ser considerado um avanço na música brasileira. As críticas encontradas foram apenas desqualificações que careciam de fundamentação lógica ou científica. Decidir que o nacionalismo musical é indesejável é como se debater numa onda que já arrebentou na praia. Sem esse movimento, o Brasil, seria musicalmente mais pobre, sem o parâmetro da identidade e não haveria o sambinha dodecafônico de Osvaldo Lacerda.

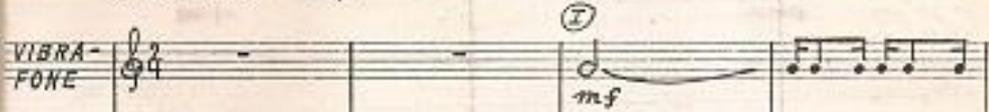
I. SAMBINHA DODECAFONICO

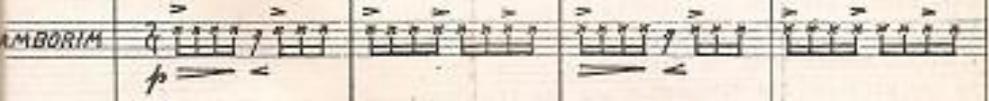
(LITTLE TWELVE-TONE SAMBA)

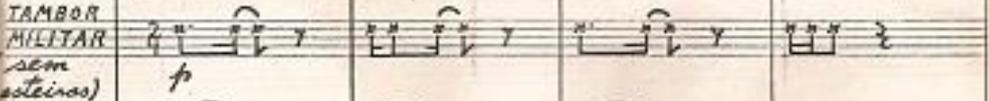
I) SERIE 

II) MOTO CONTRARIO 

MODERATO (♩ = 84)

VIBRA-FONE 

TAMBORIM 

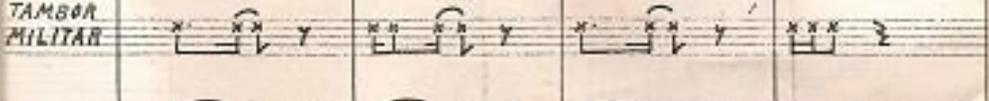
TAMBOR MILITAR sem astéias) 

TONS (I II) 

5

VIBRA-FONE 

TAMBORIM 

TAMBOR MILITAR 

OM-TONS 

Figura 8 – Sambinha Dodecafônico de Osvaldo Lacerda, Três Miniaturas, 1968.

REFERÊNCIAS

ABREU, Capistrano de. **O descobrimento do Brasil pelos portugueses**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1900. Disponível em <<https://ia700306.us.archive.org/10/items/odescobrimetod01abregoog/odescobrimetod01abregoog.pdf>>. Acesso em: set. 2011.

_____. **Capítulos de História Colonial: 1500-1800**. Rio de Janeiro: Centro Industrial do Brasil, 1907. Obra com imagens digitalizadas do original. Disponível em: <<http://brasilliana.usp.br/>>. Acesso em: set. 2011.

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n.22, p. 71-83, jan.-jun. 2011. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/abreu.pdf>>. Acesso em: jul. 2013.

ALDÉ, Lorenzo. Os inventores do Brasil. **Revista de História**, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/os-inventores-do-brasil>>. Acesso em: abr. 2011.

ÁLVARES, Eduardo Guimarães. Os eventos para divulgação da música contemporânea no Brasil. **Revista Textos do Brasil**, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, s. d.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. [1983]. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Obras Completas, vol. VII. São Paulo: Martins, 1963

_____. **Aspectos da música brasileira**. Obras Completas, vol. XI. São Paulo: Martins, 1965.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **A escrava que não é Isaura** (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista). Ed. Especial. São Paulo: Martins; Itatiaia, 1980.

_____. **Entrevistas e depoimentos**. Telê A. Lopez (Org.). São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

ARISTÓTELES. **A Política**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ASSIS, Machado de. **Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade**. (24/03/1873). Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Obras Completas, v. 3, 1994.

AUGUSTO, Antonio J. A civilização como missão: o Conservatório de música no Império do Brasil. **Revista Brasileira de Música**, v. 23/1. 2010. Disponível em: <[http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/index.php?option=com_content&view=article&id=357: revista-brasileira-de-musica-v231&catid=48:publicacoes&Itemid=62](http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/index.php?option=com_content&view=article&id=357:revista-brasileira-de-musica-v231&catid=48:publicacoes&Itemid=62)>. Acesso em: 22 out. 2012.

AZEVEDO, Luiz Heitor C. de. **150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BELLUZZO, Ana Maria de M. A caricatura e a modernidade. In: **Anais do curso de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois**. S. Paulo: Secretaria da Cultura, 1984. p. 39-44.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, p. 222-232, 1994.

BISHOP, Paul. **The Dionysian self: C. G. Jung reception of Nietzsche**. Berlin: Ed. Gruyter Monographies und Texte zur Nietzsche Forschung, 1995.

BISPO Alexandre A. Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e o milieu da Closerie des Lilas. Sobre *Une nuit au chateau* e/ou Noivado em Paquetá. **Revista Brasil-Europa**, n. 121/4. 2009. Disponível em: <<http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Alves-de-Mesquita.html>>. Acesso em: abr. 2013.

BRANDÃO, José Maurício. Ópera no Brasil: um panorama histórico. **Revista Música Hodie**. v.12, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.musicahodie.mus.br/12.2/artigo_3.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2013.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Trad. Sérgio G. de Paulo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CÂNDIDO, Antônio (de Mello e Souza). **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 8ª ed., v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CAPITANI, Renato. A finalidade do Estado em Kant. In: **Mostra de pesquisa da pós-graduação**, n. 3, 2008. Porto Alegre: PUC. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/online/III mostra/Filosofia/62380%20-%20RENATO%20CAPITANI.pdf>>. Acesso: set. 2011.

CARDOSO, Lineu de Almeida. Subsídios para a gênese da imprensa musical brasileira e para a história do Hino da Independência, de Dom Pedro I. **Revista Per musi**. n. 25, Belo Horizonte. UFMG, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992012000100004>>. Acesso em: out. 2013.

CARPENTIER, Alejo. **Villa-Lobos**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.

CARVALHO, Claudia Constante. Identidade e intimidade: um percurso histórico dos conceitos psicológicos. **Análise Psicológica**, Lisboa, vol.17, n. 4, p.727-741, dez. 1999. Disponível em <http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0870-82311999000400009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: nov. 2011.

CARVALHO. José Murilo de. **A formação das almas**; o imaginário da República no Brasil. S. Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. O Brasil e seus nomes. **Revista de História**, Rio de Janeiro, n. 15, dez. 2007. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-brasil-e-seus-nomes>>. Acesso em: jan. 2012.

_____. O pecado original da República. **Revista de História**, Rio de Janeiro, set. 2007a. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-pecado-original-da-republica>>. Acesso em: dez. 2007.

CASSIRER, Ernst. **Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura**. [1945] Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1968.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. Trad. K. B. Gerhardt. S. Paulo: Paz e Terra, 1999.

COCTEAU, J. **Le coq et l'Arlequin**, Paris: Ed. de la Sirène, 1918. Disponível em: <<https://archive.org/details/lecoqetlarlequi00coctgoog>>. Acesso em: set. 2013.

CONTIER, Arnaldo D. **Música e ideologia no Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. Utopia, música e história: Koellreutter e jdanovismo no Brasil. XVII Simpósio Nacional de História, (1993). **Anais**. São Paulo: ANPUH, p. 203-218, 1996. Disponível em <<http://anpuh.org/anais/?p=16428>>. Acesso em: maio 2013.

_____. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade. **Revista de História**. São Paulo: FFCLH USP, n. 135, p. 101-119, 1996a. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18798>>. Acesso em: maio 2013.

_____. Chico Bororó Mignone. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, S. Paulo, n. 42, 1997.

_____. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Revista Fênix**. São Paulo: Universidade Mackenzie. v. 1, n. 1. out. nov. dez., 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>>. Acesso em: jun. 2013.

_____. **Revista de Historia**. [Entrevista a José Geraldo Vinci de Moraes]. n. 157, 2007. FFCLH, USP, São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19067>. Acesso em jan. 2013.

DALLARI, D A. **Elementos da Teoria Geral do Estado**. Rio de Janeiro: Saraiva, 1998.

Declaração de independência E.U.A. **The unanimous Declaration of the thirteen united States of America**. Disponível em: <http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html>. Acesso em: out. 2011.

DECRETO n. 1.331-A de 17 de fevereiro de 1854, Império do Brasil. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1331-a-17-fevereiro-1854-590146-publicacaooriginal-115292-pe.html>>. Acesso em: maio 2012.

DICTIONNAIRE d'etymologie, Centre National de Resources Textuelles et Lexicales, Nancy (France). Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/portail/>>. Acesso em: maio 2011.

DIZIONARIO Etimologico Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana di Ottorino Pianigiani, Roma, versione online Disponível em <<http://www.etimo.it/>>. Acesso em: ago. 2011.

DOM CASMURRO [periódico]. Rio de Janeiro, 1942-1943, número 281 (19/12/1942) Villa-Lobos, número 282 (26-12-1942) Lorenzo Fernandes e número 285 (16-1-43) Francisco Mignone. Catálogo geral disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx>>. Acesso em: jul. 2013.

DUFORCQ, Norbert. **Petite histoire de la musique européenne**. Paris: Larousse, 1978.

DUPAS, Gilberto. O mito do progresso. **Novos estudos**. CEBRAP. mar. 2007, n. 77, p. 73-89. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a05n77.pdf>>. Acesso em: maio 2013.

DURKHEIM, Émile. **Cours de Philosophie fait au Lycée de Sens 1883-1884** Notes de Robert Lalonde¹. ed. 2002. Manuscritos da Biblioteca da Universidade Sorbonne, n. 2351. Disponível em <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. Acesso em: out. 2011.

ENGELS, Friedrich. **El origen de la familia, la propiedad privada y del Estado**, Cap. IX, Barbárie e Civilização. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/84of/84OF.htm>>. Acesso em: jun. 2011.

ERIKSON, Erik H. **Infância e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1987.

ESCOBAR, Aylton. O músico rebelde. **Revista Interview**, São Paulo, 1980, p. 85-87.

FARTHING, Stephen. **Art, the whole history**. London: Thames and Hudson, 2011.

FGV-CPDOC. **15 de novembro de 1889: A Proclamação de República** Fundação Getúlio Vargas. [s.d.] Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/ProclamacaoRepublica>>. Acesso em: jun. 2013.

FRANCO, A. P; SILVA, J. C. da e PINA, M. C. Dante Moreira Leite e a Crítica à Ideologia do Caráter Nacional Brasileiro. **Revista HISTEDBR**, Campinas, n. 15, set., 2004, Programa de Pós-Graduação em Educação, UNICAMP. Disponível em: <<http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/revis/revis15/rev15.html>>. Acesso em: dez. 2011.

FREITAG, Lea V. **Momentos da música brasileira**. São Paulo: Nobel, 1985.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. ed. 32. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 2003.

GALVÃO, Patrícia Rebaixou-se o maestro Koellreutter aos princípios musicais de Moscou', **jornal Fanfulla**, São Paulo, 24-10-1952. In: RAMOS, Ricely (2011, p. 171).

GANDAVO, Pero de Magalhães. Historia da Provincia de Sãta Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo XXI, 4. Trimestre, p. 367-430, 1858. Obra com imagens digitalizadas disponível em: <<http://brasiliiana.usp.br/>>. Acesso em: set. 2011.

GARCIA, Rafael R. **Genealogia da crítica da cultura**: um estudo sobre a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer. 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo. 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-25112010-145753/en.php>>. Acesso em: mar. 2010.

GAÚNA, Regiane. Rogério Duprat: sonoridades múltiplas. São Paulo: Edunesp, 2002.

GUÉRIOS, Paulo Renato. O homem que precisou inventar um Brasil. **Revista FAPESP**. São Paulo, ed. 193, mar 2012. Entrevista concedida a Carlos Haag. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/03/29/o-homem-que-precisou-inventar-um-brasil/>>. Acesso em: jun 2013.

GELLNER, Ernst. **Nations and Nationalism**. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

GONÇALVES, Sérgio C. A Escrita da História do Brasil: o Pensamento Civilizador no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. In: IV Seminário Nacional de História da

Historiografia:... 2010, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: EdUFOP, 2010. Disponível em: <http://unesp.academia.edu/scg/Papers/449550/A_Escrita_da_Historia_do_Brasil_o_Pensamento_Civilizador_no_Instituto_Historico_e_Geografico_Brasileiro>. Acesso em: jan. 2012.

GUARNIERI, M. Camargo. Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo. [Entrevista]. **Caderno de Música**, n. 7, jun-jul. 1981. São Paulo: Federação Paulista de Conjuntos Corais, p. 8-10.

GUIMARÃES, Lucia M. P. A paternidade do passado. **Revista de História**, R, de Janeiro, set. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/a-paternidade-do-passado>>. Acesso em: abr. 2011.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HASTINGS, Adrian. **La construcción de las nacionalidades**: etnicidad, religión y nacionalismo. [1997] Madrid: Cambridge University Press, 2000.

HOBBSAWM, Eric. **Naciones y nacionalismos desde 1780**. Barcelona: Ed. Crítica, 2004.

HROCH, Miroslav. La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna. [1968] **Revista de Occidente**, Puerto Rico, n. 161, 1998. Disponível em: <http://historia.ihnca.edu.ni/ccss/dmdocuments/Bibliografia/CCSS2009/Tema1/La_construccion_de_%20la_identidad_nacional.pdf>. Acesso em: maio 2011.

_____. O dilema dos anos 1990: o que fazer com o nacionalismo em países pós-comunistas? **Revista Tensões mundiais**, Fortaleza, v.3, n.5, jul.- dez. 2007a. Disponível em <http://www.tensoesmundiais.ufc.br/artigos/Tensoes_Mundiais_Vol3.pdf>. Acesso em: set. 2011.

HRUBY, Hugo. O templo das sagradas escrituras: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a escrita da história do Brasil (1889-1912). **História da historiografia**, Ouro Preto, n.2, p. 50-66, mar. 2009. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/view/7/7>>. Acesso em nov. 2011.

HUE, Sheila M. Ingleses no Brasil: relatos de viagem 1526 – 1608. **Anais da Biblioteca Nacional** (Brasil) vol. 126, p. 7-68, 2006 (online 2009). Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/84763609/Anais-Da-Biblioteca-Nacional>>. Acesso em maio 2011.

JARDIM, Vera L. G. A música e o projeto educacional republicano paulista - a reforma de 1890. In: **VII Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas**. Campinas: Unicamp, 2006. Faculdade de Educação. Disponível em: <www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario7/TRABALHOS/V/Vera%20lucia%20gomes%20jardim.pdf>. Acesso em: abr. 2013.

KANTOR, Íris. Com o Brasil no mapa. **Revista de História**, Rio de Janeiro, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/com-o-brasil-no-mapa>>. Acesso em: jul. 2010.

KERR, Dorotéia. História da Música II, aula 2, Cursos Unesp, **Nacionalismo**, parte 1, Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tEaszpaFr3w&list=PLB11EEBBD5514D1DA&index=4>>. Acesso em mar. de 2013.

KHOURI, Omar. Noígrandes e invenção. **Revista FACOM**, São Paulo, FAAP, n.167. 2006. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf. Acesso em: set. 2013.

KOBAYASHI, Ana Lucia M. T. **A escola de composição de Camargo Guarnieri**. 2009. Instituto de Artes. 228 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Unesp, São Paulo. 2009.

KOELRREUTTER, Hans J. Surge em nosso tempo um novo diletantismo musical. **Caderno de Música**. Federação Paulista de Conjuntos Corais, n. 5, mar. 1981, p.8-10.

LACERDA, Osvaldo. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flávio (org.). **O tempo e a música**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial. 2001. p. 57-67.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. 6. ed. S. Paulo: UNESP, 2002.

LIMA, Kelly C. A. de. Frei Caneca: entre a liberdade dos antigos e a igualdade dos modernos. **CAOS Revista eletrônica de Ciências Sociais**. n.12, p.126-196, set. 2008. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos>>. Acesso em: dez. 2011.

LISBOA, Alessandra e KERR, Dorotéa. VILLA-LOBOS e o canto Orfeônico: análise do discurso nas canções e cantos cívicos. **Anais... XV Congresso**, Rio de Janeiro, jul. 2005, ANPOMM

LYRA, Maria de Lourdes Viana. Pátria do Cidadão: a concepção de pátria/nação em Frei Caneca, In: **Revista Brasileira de História**, Vol. 18, n. 36, São Paulo, 1999,

MARCELINO, Maria da Graça dos Santos. **O esclarecido vice-reinado de D. Luís de Almeida Portugal, 2º Marquês do Lavradio: Rio de Janeiro 1769-1779**. [dissertação]. Universidade de Lisboa, 2009. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/485/11/18032_ULFL063619_TM_Bibliografia.pdf>. Acesso em: set. 2011.

MARIZ, Vasco. **Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

MAYER, Otto. O XIV Festival da S.I.M.C. em Barcelona. **Revista Brasileira de Música**, v.3, fascículos 3-4, 1936, Rio de Janeiro.

MENDES, Gilberto. A Música. In: ÁVILA, Affonso. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MENEZES FILHO, Florivaldo. **Odisseia eletroacústica**. [Entrevista a Humberto Pereira da Silva]. Portal eletrônico UOL, São Paulo, 2007. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2880,1.shl>>. Também disponível em: <http://www.nics.unicamp.br/nicsnews/002/entrevista.php>>. Acesso em: out. 2007.

MIGNONE, Francisco. **Música**. Rio de Janeiro: Bloch; FENAME. 1980

_____. Entrevista. **Revista Interview**, n.49, 1982, p. 42-43. São Paulo. Entrevista concedida a Carlos Roque..

MIRABEAU, Honoré-Gabriel R. **Essai sur Le despotisme**. 3e.éd. Paris: Le Jay Librairie.1792. Imagens digitalizadas do original pela Biblioteque Nationale de France. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56959685>>. Acesso em: out. 2011.

MONTESQUIEU, Charles de S. de. **De l'esprit des loix**. Paris: Gallimard, 1995. Disponível em: http://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1400/14055_MONT.pdf>. Acesso em: nov 2011.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade. **Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, Ano 9, n.1, 2009. Disponível em:<<http://www.revispsi.uerj.br/v9n1/artigos/pdf/v9n1a18.pdf>>. Acesso: set. 2011.

MOURA, Paulo H. F. **A política na cidade de Deus**, 2003. 190 f. [Dissertação de Mestrado], Departamento de Teologia, Pontifícia, Universidade Católica, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/3736/3736_1.PDF>. Acesso em: mar. 2011.

NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**. S. Paulo: Ricordi, 1981.

NORONHA, Lina R. **Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil**. Tese de Doutorado, Unesp, São Paulo, 2012, Programa de Pós-Graduação em Música. Disponível em:<<http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/67137>>. Acesso em set. 2013.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. 17 de novembro de 1950, p.4. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19501117-23164-nac-0004-999-4-not>>. Acesso em: maio 2013.

_____. Música nova, um conflito entre criação e público? São Paulo. Coord. Cremilda Medina. 27 de dezembro de 1981, p. 56-57. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19811227-32760-nac-0055-999-21-not>. Acesso em jul. 2013.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel B. de. **Dicionário de Direitos Humanos**. Brasília: Escola Superior do Ministério Público, 2008. Disponível em <<http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Identidade%20cultural>>. Acesso em: dez. 2010.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As festas que a república manda guardar. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p.172-189, 1989. Disponível em <http://memoria.fundap.sp.gov.br/memoriapaulista/sites/default/files/publicacao/Lucia_Lippi.pdf>. Acesso em: set 2011.

ORAZIO, Q. **Odes**. Livro III. *Carminum liber tertius*, 2, 13. Tradução para o inglês John Coningt. Texto latino disponível em <http://ancienthistory.about.com/od/Horace_Odes/a/Book-III-2-Of-The-Odes-And-Carmen-Saeculare-Of-Horace.htm>. Acesso em: maio 2011.

PEDROSA, Fábio M. A Academia Brasílica dos Esquecidos e a história natural da Nova Lusitânia. O movimento academicista e a Academia Brasílica dos Esquecidos. **Revista da SBPC**, R. de Janeiro, n. 1, p. 21-28, 2003. Disponível em:<www.sbhpc.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=168>. Acesso em: jul. 2010.

PERSEUS Digital Library. TUFTS University. Gregory R Crane editor. Boston: USA. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/searchresults?target=la&collections=Perseus:collection:Renaissance&phrase=&collections=Perseus:collection:PDILL&page=53&exclude_words=&search=Search&collections=Perseus:collection:Germanic&any_words=&collections=Perseus:collection:Arabic&collections=Perseus:collection:RichTimes&collections=P>

erseus:collection:cwar&collections=Perseus:collection:Greco-Roman&all_words=patria>. Acesso em: abr. 2011. Acesso em: jul. 2011.

PICCHI, Achille. Mário de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil. **Revista Mimesis**, Bauru, v. 30, n. 1, p. 99-111, 2009. Disponível em: <http://www.usc.br/biblioteca/mimesis/mimesis_v30_n1_2009_art_06.pdf>. Acesso em: jun. 2013.

_____. **Sinfonia plural**: ensaios e texturas. São Paulo: ed do Autor, 2012.

RAMOS, Ricely de Araújo. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São João Del Rey, São João Del Rey, 2011

REIS, José C. O surgimento de um povo novo: o povo brasileiro. **Revista de História, R. de Janeiro**, n.138, jul. 1998. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83091998000100005&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: abr. 2011.

RENAN, Ernst. **Qu'est-ce qu'une Nation?** Disponível em: <<http://archives.vigile.net/04-1/renan.pdf>>. Acesso em: out. 2010.

REVISTA do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro. Tomo LXI, parte II, 1899. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, p. 331. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=20>. Acesso em: maio 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. [1995]. São Paulo: ed. Schwarcz, 2010.

RICÚPERO, Rubens. O desenhista do Brasil. **Revista de História, R. de Janeiro**, n. 77, fev. 2012. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/o-desenhista-do-brasil>>. Acesso em: fev. 2012

RODRIGUES, André F. Joaquim José da Silva Xavier era um simples alferes sem posses? **Revista de História**, Rio de Janeiro, n. 19, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/joaquim-jose-da-silva-xavier-era-um-simples-alferes-sem-posses>>. Acesso em: abr. 2010.

RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 105-127, jan/jun. 2011. Disponível em: <<http://www.musica.ufjf.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm24-1/rbm24-1-05.pdf>>. Acesso em jul. 2012.

ROUSSEAU, Jean. J. **Discours sur l'origine e les fondemens de l'inegalite parmi les homes**. Marc Michel Rey: Amsterdam. Internet Archive: San Francisco. Rousseau, Ouvres Completes, vol. 8. 1755. Imagens digitalizadas da obra original. Disponível em: <<http://www.archive.org/search.php?query=rousseau%20discours%20AND%20collection%3Aatoronto>>. Acesso em: set. 2011.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: para além do nacionalismo. [Entrevista a Maria Alice da Cruz]. **Jornal da Unicamp**, n. 451, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.controversia.com.br/blog/villa-lobos-para-alm-do-nacionalismo/>>. Acesso em: 03 dez. 2013.

_____. O homem que precisou inventar um Brasil. **Revista FAPESP**. São Paulo, ed. 193, mar 2012. Entrevista concedida a Carlos Haag. Disponível

em:<<http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/03/29/o-homem-que-precisou-inventar-um-brasil/>>. Acesso em: jun. 2013.

SANTOS, Beatriz B. C. M. dos. Uma escola para poucos. **Revista de História**, Rio de Janeiro, ago. 2010, Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/uma-escola-para-poucos>>. Acesso em nov. 2011.

SILVA, Flávio (org.). **O tempo e a música**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

SILVA, Francisco Manuel da. **Compêndio de Música**, Rio de Janeiro: Levy, 1870.

SILVA, José Bonifácio de Andrada e. Discurso de 1823, bem como a regulamentação do comércio de escravos e da situação indígena. In: **Projetos para o Brasil [1823]**, São Paulo: Letras; Publifolha, 2000, p. 23.

SILVA, L. G. S. da ; FELDMAN, A. Revisitando o passado em tempos de crise: federalismo e memória no período regencial (1831-1840). **Revista História**. Rio de Janeiro: Dep. Pós-graduação em História, UFRJ, n. 21, vol. 11, dez. 2010. Disponível em:<http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi21/Topoi21_08Artigo8.pdf>. Acesso em: dez. 2011.

SMITH, Anthony D. Gastronomia o geologia?: el rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones. **Nations and nationalism**, Cambridge, v. 1, n.1, 1995.

SOUZA, Laura de Mello. O nome do Brasil. **Revista de História**, São Paulo, USP, n. 145, dez. 2001. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092001000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: dez. 2010.

STEIN, Stanley. A historiografia do Brasil, 1808-1889. **Revista de História**, São Paulo, USP, n. 29, jul.-set. 1964, p. 81-131. Disponível em: <http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/059/A006N059.pdf>. Acesso em: jul. 1911.

TANURI, Leonor Maria. O ensino normal no Estado de São Paulo: 1890-1930. **Revista da Faculdade de Educação**. Universidade de São Paulo. São Paulo, v.16, 1979.

TEIXEIRA, J. **Lambe-lambes da nação**. Revista Veja, São Paulo, n. 2031, Seção Livros, outubro de 2007. Revista eletrônica disponível em: <http://veja.abril.com.br/241007/p_144.shtml>. Acesso em out. 2007.

TONI, Georg Olivier. A música, como conscientização. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 09 jan. 1978. Caderno 2, p. 17.

TONI, Flávia Camargo. **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História geral do Brasil, antes de sua separação e independência de Portugal**. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1959. tomo 1, p. 24 [1852].

VERDERY, Katherine Para onde vão a 'Nação' e o 'Nacionalismo'? In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.), **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 240-253.

VICENTE, Tarso O. T. Os estatutos da Academia Brasileira dos Acadêmicos Renascidos. **Anais da Biblioteca Nacional** (Brasil), n. 126, p. 241-247, 2006. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_126_2006.pdf. Acesso em: maio 2012.

VILALTA, Luiz Carlos. Pernambuco, 1817, “encruzilhada de desencontros” do Império luso-brasileiro Notas sobre as ideias de pátria, país e nação. **Revista USP, Dossiê “Brasil Império”**, Lili Schwartz (org.), São Paulo, jun./jul./ago. 2003. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/pae/apoio/pernambuco1817.pdf>>. Acesso em: maio 2011.

VILLA-LOBOS, Heitor. [Entrevista]. **Revista Brasil Musical**, Rio de Janeiro, jan-fev, 1925, ano 3, n. 43-44,

_____. Encontro entre amigos. [Entrevista a Lia de Aguiar]. **TV Tupi de São Paulo**, 1957. Disponível em: <<http://www.radio.usp.br/programa.php?id=13>>. Acesso em: jun. 2012.

VILLALOBOS, Maria da Penha. Haveria uma ideologia em Skinner? **Revista Faculdade de Educação USP**, São Paulo, 1979, n. 5, p. 71-76.

WAIZBORT, Leopoldo. O homem que precisou inventar um Brasil. [Entrevista a Carlos Haag]. **Revista FAPESP**, ed. 193, mar 2012. São Paulo. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/03/29/o-homem-que-precisou-inventar-um-brasil/>>. Acesso em: jun. 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra G. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 1994.

WISNIK, José. Miguel. **O coro dos contrários: a música na Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

ZERNATTO, Guido. Nation: the history of a word. **The review of politics**. v. 6, n. 3, July 1944, p.351-366. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/1404386>> Acesso em: jul. 2011.

ANEXOS

ANEXO – A

DECLARAÇÃO UNIVERSAL SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL

A Conferência Geral,

Reafirmando seu compromisso com a plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais proclamadas na Declaração Universal dos Direitos Humanos e em outros instrumentos universalmente reconhecidos, como os dois Pactos Internacionais de 1966 relativos respectivamente, aos direitos civis e políticos e aos direitos econômicos, sociais e culturais,

Recordando que o Preâmbulo da Constituição da UNESCO afirma “ [...] que a ampla difusão da cultura e da educação da humanidade para a justiça, a liberdade e a paz são indispensáveis para a dignidade do homem e constituem um dever sagrado que todas as nações devem cumprir com um espírito de responsabilidade e de ajuda mútua”,

Recordando também seu Artigo primeiro, que designa à UNESCO, entre outros objetivos, o de recomendar “os acordos internacionais que se façam necessários para facilitar a livre circulação das ideias por meio da palavra e da imagem”,

Referindo-se às disposições relativas à diversidade cultural e ao exercício dos direitos culturais que figuram nos instrumentos internacionais promulgados pela UNESCO[1],

Reafirmando que a cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças[2],

Constatando que a cultura se encontra no centro dos debates contemporâneos sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia fundada no saber,

Afirmando que o respeito à diversidade das culturas, à tolerância, ao diálogo e à cooperação, em um clima de confiança e de entendimento mútuos, estão entre as melhores garantias da paz e da segurança internacionais,

Aspirando a uma maior solidariedade fundada no reconhecimento da diversidade cultural, na consciência da unidade do gênero humano e no desenvolvimento dos intercâmbios culturais,

Considerando que o processo de globalização, facilitado pela rápida evolução das novas tecnologias da informação e da comunicação, apesar de constituir um desafio para a diversidade cultural, cria condições de um diálogo renovado entre as culturas e as civilizações,

Consciente do mandato específico confiado à UNESCO, no seio do sistema das Nações Unidas, de assegurar a preservação e a promoção da fecunda diversidade das culturas,

Proclama os seguintes princípios e adota a presente Declaração:

IDENTIDADE, DIVERSIDADE E PLURALISMO

Artigo 1 – A diversidade cultural, patrimônio comum da humanidade

A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras.

Artigo 2 – Da diversidade cultural ao pluralismo cultural

Em nossas sociedades cada vez mais diversificadas, torna-se indispensável garantir uma interação harmoniosa entre pessoas e grupos com identidades culturais a um só tempo plurais, variadas e dinâmicas, assim como sua vontade de conviver. As políticas que favoreçam a inclusão e a participação de todos os cidadãos garantem a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz.

Definido desta maneira, o pluralismo cultural constitui a resposta política à realidade da diversidade cultural. Inseparável de um contexto democrático, o pluralismo cultural é propício aos intercâmbios culturais e ao desenvolvimento das capacidades criadoras que alimentam a vida pública.

Artigo 3 – A diversidade cultural, fator de desenvolvimento

A diversidade cultural amplia as possibilidades de escolha que se oferecem a todos; é uma das fontes do desenvolvimento, entendido não somente em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória.

DIVERSIDADE CULTURAL E DIREITOS HUMANOS

Artigo 4 – Os direitos humanos, garantias da diversidade cultural

A defesa da diversidade cultural é um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana. Ela implica o compromisso de respeitar os direitos humanos e as

liberdades fundamentais, em particular os direitos das pessoas que pertencem a minorias e os dos povos autóctones. Ninguém pode invocar a diversidade cultural para violar os direitos humanos garantidos pelo direito internacional, nem para limitar seu alcance.

Artigo 5 – Os direitos culturais, marco propício da diversidade cultural

Os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos, que são universais, indissociáveis e interdependentes. O desenvolvimento de uma diversidade criativa exige a plena realização dos direitos culturais, tal como os define o Artigo 27 da Declaração Universal de Direitos Humanos e os artigos 13 e 15 do Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Toda pessoa deve, assim, poder expressar-se, criar e difundir suas obras na língua que deseje e, em particular, na sua língua materna; toda pessoa tem direito a uma educação e uma formação de qualidade que respeite plenamente sua identidade cultural; toda pessoa deve poder participar na vida cultural que escolha e exercer suas próprias práticas culturais, dentro dos limites que impõe o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais.

Artigo 6 – Rumo a uma diversidade cultural acessível a todos

Enquanto se garanta a livre circulação das idéias mediante a palavra e a imagem, deve-se cuidar para que todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas. A liberdade de expressão, o pluralismo dos meios de comunicação, o multilingüismo, a igualdade de acesso às expressões artísticas, ao conhecimento científico e tecnológico – inclusive em formato digital -e a possibilidade, para todas as culturas, de estar presentes nos meios de expressão e de difusão, são garantias da diversidade cultural.

DIVERSIDADE CULTURAL E CRIATIVIDADE

Artigo 7 – O patrimônio cultural, fonte da criatividade

Toda criação tem suas origens nas tradições culturais, porém se desenvolve plenamente em contato com outras. Essa é a razão pela qual o patrimônio, em todas suas formas, deve ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda sua diversidade e estabelecer um verdadeiro diálogo entre as culturas.

Artigo 8 – Os bens e serviços culturais, mercadorias distintas das demais

Frente às mudanças econômicas e tecnológicas atuais, que abrem vastas perspectivas para a criação e a inovação, deve-se prestar uma particular atenção à diversidade da oferta criativa, ao justo reconhecimento dos direitos dos autores e artistas, assim como ao caráter específico dos bens e serviços culturais que, na

medida em que são portadores de identidade, de valores e sentido, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais.

Artigo 9 – As políticas culturais, catalisadoras da criatividade

As políticas culturais, enquanto assegurem a livre circulação das idéias e das obras, devem criar condições propícias para a produção e a difusão de bens e serviços culturais diversificados, por meio de indústrias culturais que disponham de meios para desenvolver-se nos planos local e mundial. Cada Estado deve, respeitando suas obrigações internacionais, definir sua política cultural e aplicá-la, utilizando-se dos meios de ação que julgue mais adequados, seja na forma de apoios concretos ou de marcos reguladores apropriados.

DIVERSIDADE CULTURAL E SOLIDARIEDADE INTERNACIONAL

Artigo 10 – Reforçar as capacidades de criação e de difusão em escala mundial

Ante os desequilíbrios atualmente produzidos no fluxo e no intercâmbio de bens culturais em escala mundial, é necessário reforçar a cooperação e a solidariedade internacionais destinadas a permitir que todos os países, em particular os países em desenvolvimento e os países em transição, estabeleçam indústrias culturais viáveis e competitivas nos planos nacional e internacional.

Artigo 11 – Estabelecer parcerias entre o setor público, o setor privado e a sociedade civil

As forças do mercado, por si sós, não podem garantir a preservação e promoção da diversidade cultural, condição de um desenvolvimento humano sustentável. Desse ponto de vista, convém fortalecer a função primordial das políticas públicas, em parceria com o setor privado e a sociedade civil.

Artigo 12 – A função da UNESCO

A UNESCO, por virtude de seu mandato e de suas funções, tem a responsabilidade de: a) promover a incorporação dos princípios enunciados na presente Declaração nas estratégias de desenvolvimento elaboradas no seio das diversas entidades intergovernamentais;

b) servir de instância de referência e de articulação entre os Estados, os organismos internacionais governamentais e não-governamentais, a sociedade civil e o setor privado para a elaboração conjunta de conceitos, objetivos e políticas em favor da diversidade cultural;

c) dar seguimento a suas atividades normativas, de sensibilização e de desenvolvimento de capacidades nos âmbitos relacionados com a presente Declaração dentro de suas esferas de competência;

d) facilitar a aplicação do Plano de Ação, cujas linhas gerais se encontram apenas à presente Declaração.

LINHAS GERAIS DE UM PLANO DE AÇÃO PARA A APLICAÇÃO DA DECLARAÇÃO UNIVERSAL DA UNESCO SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL

Os Estados Membros se comprometem a tomar as medidas apropriadas para difundir amplamente a Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural e fomentar sua aplicação efetiva, cooperando, em particular, com vistas à realização dos seguintes objetivos:

1. Aprofundar o debate internacional sobre os problemas relativos à diversidade cultural, especialmente os que se referem a seus vínculos com o desenvolvimento e a sua influência na formulação de políticas, em escala tanto nacional como internacional; Aprofundar, em particular, a reflexão sobre a conveniência de elaborar um instrumento jurídico internacional sobre a diversidade cultural.
2. Avançar na definição dos princípios, normas e práticas nos planos nacional e internacional, assim como dos meios de sensibilização e das formas de cooperação mais propícios à salvaguarda e à promoção da diversidade cultural.
3. Favorecer o intercâmbio de conhecimentos e de práticas recomendáveis em matéria de pluralismo cultural, com vistas a facilitar, em sociedades diversificadas, a inclusão e a participação de pessoas e grupos advindos de horizontes culturais variados.
4. Avançar na compreensão e no esclarecimento do conteúdo dos direitos culturais, considerados como parte integrante dos direitos humanos.
5. Salvaguardar o patrimônio lingüístico da humanidade e apoiar a expressão, a criação e a difusão no maior número possível de línguas.
6. Fomentar a diversidade lingüística - respeitando a língua materna - em todos os níveis da educação, onde quer que seja possível, e estimular a aprendizagem do plurilingüismo desde a mais jovem idade.
7. Promover, por meio da educação, uma tomada de consciência do valor positivo da diversidade cultural e aperfeiçoar, com esse fim, tanto a formulação dos programas escolares como a formação dos docentes.
8. Incorporar ao processo educativo, tanto o quanto necessário, métodos pedagógicos tradicionais, com o fim de preservar e otimizar os métodos culturalmente adequados para a comunicação e a transmissão do saber.
9. Fomentar a “alfabetização digital” e aumentar o domínio das novas tecnologias da informação e da comunicação, que devem ser consideradas, ao mesmo tempo, disciplinas de ensino e instrumentos pedagógicos capazes de fortalecer a eficácia dos serviços educativos.

10. Promover a diversidade lingüística no ciberespaço e fomentar o acesso gratuito e universal, por meio das redes mundiais, a todas as informações pertencentes ao domínio público.

11. Lutar contra o hiato digital -em estreita cooperação com os organismos competentes do sistema das Nações Unidas -favorecendo o acesso dos países em desenvolvimento às novas tecnologias, ajudando-os a dominar as tecnologias da informação e facilitando a circulação eletrônica dos produtos culturais endógenos e o acesso de tais países aos recursos digitais de ordem educativa, cultural e científica, disponíveis em escala mundial.

12. Estimular a produção, a salvaguarda e a difusão de conteúdos diversificados nos meios de comunicação e nas redes mundiais de informação e, para tanto, promover o papel dos serviços públicos de radiodifusão e de televisão na elaboração de produções audiovisuais de qualidade, favorecendo, particularmente, o estabelecimento de mecanismos de cooperação que facilitem a difusão das mesmas.

13. Elaborar políticas e estratégias de preservação e valorização do patrimônio cultural e natural, em particular do patrimônio oral e imaterial e combater o tráfico ilícito de bens e serviços culturais.

14. Respeitar e proteger os sistemas de conhecimento tradicionais, especialmente os das populações autóctones; reconhecer a contribuição dos conhecimentos tradicionais para a proteção ambiental e a gestão dos recursos naturais e favorecer as sinergias entre a ciência moderna e os conhecimentos locais.

15. Apoiar a mobilidade de criadores, artistas, pesquisadores, cientistas e intelectuais e o desenvolvimento de programas e associações internacionais de pesquisa, procurando, ao mesmo tempo, preservar e aumentar a capacidade criativa dos países em desenvolvimento e em transição.

16. Garantir a proteção dos direitos de autor e dos direitos conexos, de modo a fomentar o desenvolvimento da criatividade contemporânea e uma remuneração justa do trabalho criativo, defendendo, ao mesmo tempo, o direito público de acesso à cultura, conforme o Artigo 27 da Declaração Universal de Direitos Humanos.

17. Ajudar a criação ou a consolidação de indústrias culturais nos países em desenvolvimento e nos países em transição e, com este propósito, cooperar para desenvolvimento das infra-estruturas e das capacidades necessárias, apoiar a criação de mercados locais viáveis e facilitar o acesso dos bens culturais desses países ao mercado mundial e às redes de distribuição internacionais.

18. Elaborar políticas culturais que promovam os princípios inscritos na presente Declaração, inclusive mediante mecanismos de apoio à execução e/ou de marcos reguladores apropriados, respeitando as obrigações internacionais de cada Estado.

19. Envolver os diferentes setores da sociedade civil na definição das políticas públicas de salvaguarda e promoção da diversidade cultural.

20. Reconhecer e fomentar a contribuição que o setor privado pode aportar à valorização da diversidade cultural e facilitar, com esse propósito, a criação de espaços de diálogo entre o setor público e o privado. Os Estados Membros recomendam ao Diretor Geral que, ao executar os programas da UNESCO, leve em consideração os objetivos enunciados no presente Plano de Ação e que o comunique aos organismos do sistema das Nações Unidas e demais organizações intergovernamentais e não-governamentais interessadas, de modo a reforçar a sinergia das medidas que sejam adotadas em favor da diversidade cultural.

[1] Entre os quais figuram, em particular, o acordo de Florença de 1950 e seu Protocolo de Nairobi de 1976, a Convenção Universal sobre Direitos de Autor, de 1952, a Declaração dos Princípios de Cooperação Cultural Internacional de 1966, a Convenção sobre as Medidas que Devem Adotar-se para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência de Propriedade Ilícita de Bens Culturais, de 1970, a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural de 1972, a Declaração da UNESCO sobre a Raça e os Preconceitos Raciais, de 1978, a Recomendação relativa à condição do Artista, de 1980 e a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, de 1989.

[2] Definição conforme as conclusões da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (MONDIACULT, México, 1982), da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento (Nossa Diversidade Criadora, 1995) e da Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento (Estocolmo, 1998).

Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ue000115.pdf>

ANEXO - B

Historiografia brasileira - Primeiras obras

Título	autor	publicada
Cultura e Opulência do Brasil por suas drogas e Minas	André ou João Antonil (padre) pseudônimo de João Antônio Andreoni	1711 Lisboa
Historia da America Portugueza, desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento, até de mil e setecentos e vinte e quatro	Sebastião da Rocha Pitta	1730 Lisboa
History of Brazil (3 vol.) *	Robert Southey	1810-9 Londres 1815 Paris 1817 Lisboa
Histoire du Brésil	A. Beauchamp	1919 R Janeiro.
The History of Brazil from the arrival of the Braganza family in 1808, to the abdication of Don Pedro the first in 1831 (2 vol.) *	John Armitage	1836 Londres 1837 Lisboa 1914 2a ed.Br.
Como se deve escrever a História do Brasil	Karl von Martius	1844 Brasil
História Geral do Brasil. *	Francisco Varnhagen	1854
Brasil Pitoresco	Charles Ribeyrolles	1859
Tratado descritivo do Brasil **	Gabriel S. de Souza	1879 original [1590]
Diálogo das grandezas do Brasil	Ambrósio Fernandes Brandão	1887 original [1618]
História do Brasil: 1500-1627 (5 vol.) **	Vicente do Salvador (frei)	1888 original [1630]
Capítulos de História Colonial:1500-1800	Capistrano de Abreu *	1907

* imagens digitalizadas da obra em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>.

**imagens digitalizadas da obra em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me003015.pdf>.

ANEXO – C

Letra da partitura do Hino Nacional da **Figura 4a**, atribuída por alguns autores a Ovídio S. de Carvalho.

1

*Quando vens faustoso dia
Entre nós raiar feliz
Quando vens faustoso dia
Entre nós raiar feliz*

2

*Vemos em Pedro segundo
A ventura do Brazil
Vemos em Pedro segundo
A ventura do Brazil*

3

*Da pátria o grito
Eis se desata
Da pátria o grito
Eis se desata*

4

*Desde o Amazonas
Até o Prata
Desde o Amazonas
Até o Prata*

5

*Desde o Amazonas
Até o Prata
Desde o Amazonas
Até o Prata*

6

*Negar de Pedro as virtudes
Seu talento escurecer,
É negar como é sublime
Da bella aurora o romper*

7

*Da pátria o grito
Eis se desata
Da pátria o grito
Eis se desata*

8

*Exultai Brazilio povo
Cheio de Santa alegria
Vendo de Pedro o retrato
Festejado neste dia.*

9

*Da pátria o grito
Eis se desata
Da pátria o grito
Eis se desata*

ANEXO – D



www.musical.com
www.music.art.br

Manifesto Música Viva

* for research, not commercial use

MANIFESTO 1946 _ Declaração de princípios

A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical, como todas as artes, aparece como superestrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material.

A arte musical é o reflexo do essencia na realidade.

A produção intelectual , servindo-se dos meios de expressão artística, é a função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, à lei da evolução.

Música é movimento.

Música é vida.

MÚSICA VIVA, compreendendo este fato, combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

MÚSICA VIVA, baseada nesse princípio fundamental, apóia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.

MÚSICA VIVA, compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não sòmente artística, como também ideológica, pois não há arte sem ideologia.

MÚSICA VIVA, compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material, propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos radioelétricos.

MÚSICA VIVA estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseadas num cromatismo diatônico.

MÚSICA VIVA repele, entretanto, o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado.



www.musical.com
www.music.art.br

Manifesto Música Viva

p.2

MÚSICA VIVA, compreendendo a tendência “arte pela arte” surge num terreno de desacordo insolúvel com o meio social, bate-se pela concepção utilitária da arte, isto é, a tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e à superestrutura dele.

MÚSICA VIVA, adotando os princípios da arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva da beleza, pois, toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será (e é) desligada do real.

MÚSICA VIVA acredita no poder da música como linguagem universalmente inteligível e, portanto, na sua contribuição para a maior compreensão e união entre os povos.

MÚSICA VIVA, admitindo, por um lado, o nacionalismo ‘substancial’ como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o ‘falso’ nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.

MÚSICA VIVA acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.

MÚSICA VIVA, compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo.

MÚSICA VIVA, compreendendo que o desenvolvimento das artes depende também da cooperação entre os artistas e das organizações profissionais, e compreendendo que a arte somente poderá florescer quando o nível artístico ‘coletivo’ tiver atingido um determinado grau de evolução, apoiará todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional e a favorecer o desenvolvimento do nível artístico coletivo; pois a arte reflete o estado de sensibilidade e a capacidade de coordenação do meio.

Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo Música Viva acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.

Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1946

ANEXO - E



www.musical.com
www.music.art.br

Carta aberta aos músicos-Guarnieri

* for research, not commercial use

CARTA ABERTA AOS MÚSICOS E CRÍTICOS DO BRASIL

Camargo Guarnieri _ 1950

Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor, brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo - corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música - tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil.

Atravez deste documento quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados.

Êsses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

Introduzidos no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se agregaram alguns compositores moços de valor e grande talento como Claudio Santoro e Guerra Peixe que, felizmente, após seguirem essa orientação errada, puderam se libertar dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e aproveitamento artístico-científico de nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileira e criando uma música cerebrina e falaciosa, divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação que tende a se agravar, dia a dia, comprometendo basilarmente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito de alerta para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil.

É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, em Literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao Charlatanismo, em Ciência.

Assim, pois, o dodecafonismo (assim como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição de nosso caráter nacional.



O dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música - é tudo o que quiserem - mas não é música. É um requinte de inteligências saturadas, de almas sêcas, descrentes da vida; é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores mediocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável ao espírito de nosso povo.

Que essa pretensa música encontre adeptos no seio de civilizações e culturas decadentes, onde se exhaurem as fontes originais do folclore (como é o caso de alguns países da Europa); que essa tendência deformadora deite as suas raízes envenenadas no solo cansado de sociedades em decomposição, vá lá ! Mas que não encontre acolhida aqui, na América nativa e especialmente em nosso Brasil, onde um povo novo e rico de poder criador tem todo um grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos! Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral anti-artístico, que nada tem de comum com as características específicas de nosso temperamento nacional, e que se destina apenas a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranóicos, reputo um crime de lesa-Pátria! Isso constitui, além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros.

O nosso país possui um folclore nacional dos mais ricos do mundo, quase que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética exdruxula e falsa.

Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando assim, que são "originais", "modernos e avançados" e esquecem, deliberada e criminosamente que temos todo um amazonas de música folclórica - expressão viva do nosso caráter nacional - à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira. Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto de valores internacionais, na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional em todos os sentidos.

Os nossos compositores dodecafonistas adotam e defendem essa tendência formalista e degenerada da música porque não se deram ao cuidado elementar de estudar os tesouros da herança clássica, o desenvolvimento autônomo da música brasileira e suas raízes populares e folclóricas. Eles, certamente, não leram estas sábias palavras de Glinka: "*... a música, cria-a o povo, e nós, os artistas, somente a arranjamos ...*" (que vale para nós também) e muito menos meditaram nesta opinião do grande mestre Honnegger sobre o dodecafonismo: "*... as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas. Permitem ao NÃO MÚSICO escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado ...*".

Mas o que pretende, afinal essa corrente anti-artística que procura conquistar principalmente os nossos jovens músicos, deformando a sua obra nascente?



Pretende, aqui no Brasil, o mesmo que tem pretendido em quasi todos os países do mundo: atribuir valor preponderante à Forma; despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade; arrancar-lhe o conteúdo emocional; desfigurar-lhe o caráter nacional ; isolar o músico (transformando-o num monstro de individualismo) e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem pátria e inteiramente incompreensível para o povo.

Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira.

Desejando, absurdamente, pairar acima e além da influência de fatores de ordem social e histórica, tais como o meio, a tradição, os costumes e a herança clássica, pretende ignorar ou desprezar a índole do povo brasileiro e as condições particulares de seu desenvolvimento, o dodecafonismo procura, sorrateiramente, realizar a destruição das características especificamente nacionais de nossa música, disseminando entre os jovens a "teoria" da música de laboratório, criada apenas com o concurso de algumas regras especiosas, sem ligação com as fontes populares.

O nosso povo, entretanto, com aguda intuição e sabedoria, tem sabido desprezar essa falsificação e o arremedo de música que consegue produzir. Para tentar explicar a sua nenhuma aceitação por parte do público, alegam alguns dos seus mais fervorosos adeptos que "o nosso país é muito atrasado" ; que estão "escrevendo música para o futuro" ou que "o dodecafonismo não é ainda compreendido pelo povo porque a sua obra não é suficientemente divulgada ... ". É necessário que se diga, de uma vez por todas, que tudo isso não passa de desculpa dos que pretendem ocultar aos nossos olhos os motivos mais profundos daquele divórcio.

Afirmo, sem medo de errar, que o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, antipopular, antinacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo.

Muita coisa ainda precisaria ser dita a respeito do dodecafonismo e do pernicioso trabalho que seus adeptos vêm desenvolvendo no Brasil, mas urge terminar esta carta que já se torna longa demais.

E ela não estaria conduzida, se eu não me penitenciasse publicamente perante o povo brasileiro, por ter demorado tanto em publicá-la. Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse importante problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor. Pessoalmente, acho que o nosso silêncio, nesse momento, é conivência com a contradição dodecafonista. É esse o motivo porque este documento tem um caráter tão pessoal.

Espero, entretanto, que os meus colegas compositores, intérpretes, regentes e críticos manifestem, agora, sinceramente, a sua autorizada opinião a propósito do assunto. Aqui fica, pois, o meu apelo patriótico

São Paulo, 7 de novembro de 1950

Camargo Guarnieri

ANEXO – F

Programa da Audição de alunos de Camargo Guarnieri realizada no Auditório do Instituto de Educação Caetano de Campos em São Paulo, 5 de novembro de 1953, 21 horas.

**Audição de alunos de Camargo Guarnieri - Instituto de Educação Caetano de Campos.
São Paulo, 5 de novembro de 1953, 21 horas**

PROGRAMA

Primeira Parte

Arlete Marcondes Machado *Dez variações sobre Mucama bonita (1950) - piano*
Silvio Luciano de Campos *Ponteio (1948) - piano*
Oswaldo Lacerda *Toada (1953) - piano*
Quinze variações sobre 'Mulher rendeira' (1953) - piano
 piano - **Fritz Jank**

Segunda Parte

Silvio Luciano de Campos *Acalanto (1944) - canto e piano*
Estrela distante (1949) - canto e piano
G. Olivier Toni *Eu bem sei (1952) - canto e piano*
Oswaldo Lacerda *Modinha (1953) - canto e piano*
Trovas de amigo (1952) - canto e piano
 Soprano - **Zilda Médici Hamburger** Piano - **Fritz Jank**

Teodoro Nogueira *Quarteto n.1 (1952)*

Quarteto São Paulo - **Gino Alfonsi** e **Alexandre Schaffman** (violinos)
Johannes Oelsner (viola) **Calixto Corazza** (violoncelo)

Terceira Parte

Arlete Marcondes Machado *O vapor de Tertuliano (1951) - Coro, 3 vozes femininas*
Sodade (1951) - Coro, 3 vozes femininas
G. Olivier Toni *Onde vais, Helena? (1953) - Coro misto à 4 vozes*
Silvio Luciano de Campos *Maria mulé (1950) - Coro, 3 vozes masculinas*
Toada do violeiro (1949) - Coro, 4 vozes masculinas
O capim da lagoa (1949) - Coro misto à 4 vozes
Oswaldo Lacerda *Boi tungão (1953) - Coro misto à 4 vozes*
Ó mana, deixa eu ir (1953) - Coro misto à 4 vozes
Teodoro Nogueira *Sodade (1949) Cânon misto*
Eu não sou parede, não (1953)
 Coral *Paulistano* - regente **Miguel Arqueróns**

ANEXO – G

Programa da Audição de alunos de Camargo Guarnieri realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 30 de junho de 1962, às 21 horas.

TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

São Paulo, 30 de junho de 1962, 21 horas
Audição de alunos de Camargo Guarnieri

PROGRAMA

Primeira Parte

Pérsio Moreira da Rocha *Onde vais, Helena?* (1961) *Coro misto à 4 vozes*
Marisa Tupinambá *Subi pelo tronco* *Coro, 3 vozes femininas*
Sérgio O. Vasconcelos Corrêa *Orubá, Orubá* (1960) *Coro misto à 3 vozes*
Lina Pires de Campos *João Cambuete* (1962) *Coro, 3 vozes femininas*
Oswaldo Lacerda *Padre Francisco* (1952) *Coro misto à 4 vozes*

Coral Paulistano - regente Miguel Arqueróns

Segunda Parte

Marisa Tupinambá *Nove variações sobre Ciranda, cirandinha* (1962)
Pérsio Moreira da Rocha *Valsa n. 2* (1962)
Lina Pires de Campos *Sete Variações sobre Mucama bonita* (1961)
Sérgio O. Vasconcelos Corrêa *Suíte Infantil* (1961)
Seresta (1961)
Nilson Lombardi *Ponteio n.3* (1961)
José A. de Almeida Prado *Catorze Variações sobre Xangô* (1962)

piano – Eudóxia de Barros

Terceira Parte

Oswaldo Lacerda *Variações e fuga para quinteto de sopros* (1962)
flauta - Salvador Cortese oboé - Walter Bianchi
clarinete - Leonardo Righi fagote - Gustav Busch trompa - Sílvio Oliani

Oswaldo Lacerda *Sonata para viola e piano* (1961)
viola - Johannes Oelsner piano - Eudóxia de Barros

ANEXO – H



www.musical.com
www.music.art.br

Manifesto Música Nova
(1963)

* for research, not commercial use

MANIFESTO MÚSICA NOVA

Compromisso total com o mundo contemporâneo

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varèse, Messien, Schaeffer, Cage, Boules, Stockhausen.

atual etapa das artes: concretismos : 1) como posição generalizada frente ao idealismo ; 2) como o processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga exposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (Klee, Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, suprematismo e construtivismo, Max Bill, Mallarmé, Eisenstein, Joyce, Pound, Cummings) - colateralmente, localização de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação : mister da psico-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras, e mais recentemente pela teoria da informação.

exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. Música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos "quanta", probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatísticas, computadores e todas as ciências adequadas) e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como consequência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto ou o plano escrito), transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores de criação que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais, "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). Redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. Música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.



www.musica1.com
www.music.art.br

Manifesto Música Nova (1963)

p.2

educação musical: colocação do estudante no estágio atual da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. Educação não como transmissão de conhecimentos, mas com o integração na pesquisa.

superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. Som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. Música Nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída; extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea" acaso controlado). Reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frases, semi-período, período, temas; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento, etc... os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim como os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre etc ...)

deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in "Plano piloto para a poesia concreta", grupo moingrandes).

elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista o equilíbrio informação semântica, informação estética, ação sobre o real como "bloco": por um a parte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex., atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar dos subdesenvolvimento econômico, estrutura retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. Participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

maiakóvski : sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

são paulo, março de 1963

damiano cozzella
rogério duprat
régis duprat
sandino hohagen
júlio medaglia
gilberto mendes
willy correia de oliveira
alexandre pascoal

ANEXO – I

Programa do Festival de Vanguarda

São Paulo, 16 de Novembro de 1965 – às 21 horas

PROGRAMA

A BIENAL DE SÃO PAULO

Apresenta

FESTIVAL DE MÚSICA DE VANGUARDA

- 1) – Peças para piano preparado e cordas, de Maiusumi
- 2) – Três peças para violoncelo e piano, de Anton Webern
- 3) - <<Tacet>>, para piano, de John Cage
- 4) - <<Blirium c 9 >>, para cravo, piano e percussão, de Gilberto Mendes

-- *intervalo* --

- 5) - <<Caractères>>, para piano solo, de Henry Poesseur
- 6) - <<Ouviver a música>>, para piano e cordas, de Willy Correa de Oliveira

Pianistas: Pedrinho Mattar, Ediná Pinheiro Strehler e Paulo Herculano

Violoncelista: Dalton de Luca – Percussionista: Ernesto de Luca

Orquestra de Câmara de São Paulo

Regentes: Olivier Toni e Diogo Pacheco

Diretor de Cena: Leonardo Lopes – Som <<Delta>> -- Gravadoras Jota

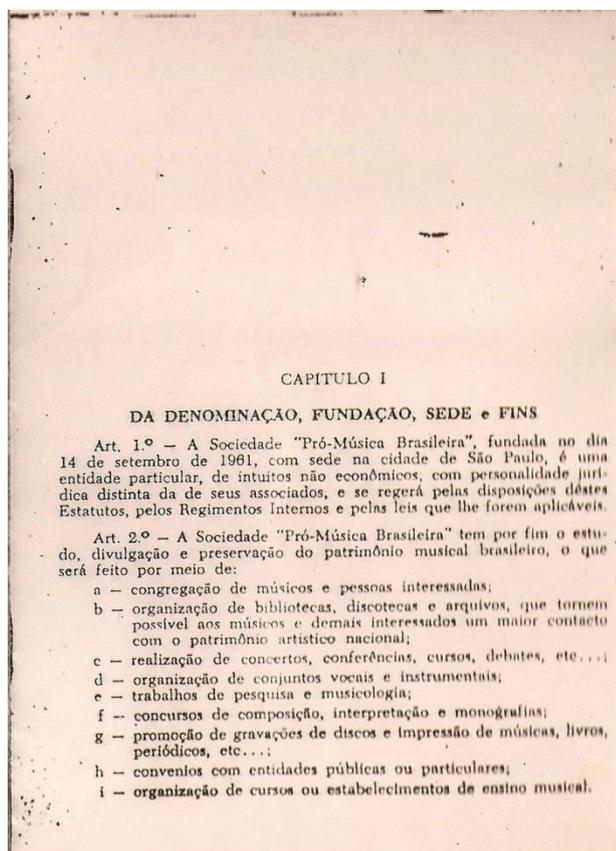
Filme

Produção e Direção Geral: Diogo Pacheco

Conforme programa original digitalizado em: RAMOS, RICELY de Araújo, 2011, p. 180, do arquivo pessoal de G.Olivier Toni.

ANEXO – J

Estatutos da Sociedade Pró-Música Brasileira,



CAPITULO II
DOS PODERES DIRETIVOS

Art. 3.º — São poderes diretivos da Sociedade "Pró-Música Brasileira":

- a — a Assembléa Geral;
- b — a Diretoria;
- c — o Conselho Fiscal.

Art. 4.º — O mandato dos membros dos poderes, investidos em seus cargos de conformidade com o disposto nestes Estatutos, terá a duração seguinte:

- a — três anos para a Diretoria;
- b — três anos para o Conselho Fiscal.

Art. 5.º — As funções exercidas pelos membros dos diversos poderes serão gratuitos.

Art. 6.º — Os membros demissionários da Diretoria ou do Conselho Fiscal serão substituídos por meio de votação feita pela própria Diretoria.

Art. 7.º — Só poderão fazer parte da Diretoria brasileiros natos e, dos demais poderes pessoas de qualquer nacionalidade.

CAPITULO III
DA ASSEMBLEIA GERAL

Art. 8.º — A Assembléa Geral é ordinária ou extraordinária, e dela poderão participar os sócios maiores de 18 (dezoito) anos, quites com os cofres sociais e em pleno gozo de seus direitos estatutários.

Art. 9.º — A Assembléa Geral ordinária reúne-se na segunda quinzena de agosto de cada ano, convocada pela Diretoria.

Art. 10.º — A Assembléa Geral ordinária compete:

- a — deliberar sobre contas e relatórios da Diretoria;
- b — decidir a respeito de todo e qualquer assunto de interêsse da Sociedade "Pró-Música Brasileira";
- c — eleger a Diretoria e o Conselho Fiscal.

Art. 11 — A Assembléa Geral extraordinária reúne-se sempre que for necessário, mediante convocação do Presidente da Diretoria ou por requerimento de, no mínimo 50% (cincoenta por cento) de sócios maiores de dezoito anos, mais um.

Art. 12 — A Assembléa Geral extraordinária compete discutir e deliberar sobre os assuntos declarados no edital da convocação.

Art. 13 — A convocação é feita por edital publicado pela imprensa, no mínimo com 8 (oito) dias de antecedência.

Art. 14 — Na Assembléa Geral, somente serão tratados os assuntos constantes da convocação, cabendo a abertura ao Presidente da Diretoria (e na falta deste, ao Vice-Presidente), que, depois de expor os objetivos da reunião, solicitará dos presentes a aclamação ou votação do nome de um sócio para a presidir. Este, assumindo a presidência, convidará dois sócios para, na qualidade de secretários, completarem a mesa que dirigirá os trabalhos, a eles cabendo a lavratura da ata respectiva, bem como a leitura de todo o expediente da sessão.

Art. 15 — Não havendo comparecimento de 50% dos sócios mais um, a Assembléa Geral funcionará uma hora depois da hora designada, em segunda convocação, com qualquer número.

CAPITULO IV
DA DIRETORIA

Art. 16 — A Diretoria é órgão executivo da Sociedade "Pró-Música Brasileira" e compõe-se de seis membros: Presidente, Vice-Presidente, Primeiro Secretário, Segundo secretário, Primeiro Tesoureiro e Segundo Tesoureiro.

Art. 17 — A Diretoria fica investida de amplos poderes para praticar os seus atos administrativos, legislativos e executivos, e reunir-se-á:

- a — ordinariamente, duas vezes por mês;
- b — extraordinariamente, sempre que se fizer necessário, mediante convocação do Presidente.

Art. 18 — Uma resolução da Diretoria será considerada aprovada quando 4 (quatro) de seus membros a aprovarem.

§ único — Em caso de empate, o voto do Presidente valerá por dois.

Art. 19 — Compete à Diretoria:

- a — cumprir e fazer cumprir os presentes Estatutos e as deliberações regularmente tomadas em Assembléa Geral;
- b — resolver sobre a admissão, readmissão, licenciamento e demais atos referentes aos sócios, bem como sobre as penalidades aplicadas aos mesmos, de acôrdo com o estabelecido nestes Estatutos;
- c — admitir, demitir e licenciar empregados;
- d — elaborar instruções e Regimentos Internos indispensáveis à boa ordem dos serviços de administração;

- e - promover a arrecadação de mensalidades e quaisquer outras rendas, efetuando as despesas autorizadas nestes Estatutos e, anualmente, organizar, no mês de agosto, o relatório de sua gestão, bem como o balanço da receita e despesa;
- f - criar Departamentos que facilitem a consecução das finalidades a que se propõe a Sociedade "Pró-Música Brasileira".

Art. 20 - Compete ao Presidente:

- a - representar a Sociedade "Pró-Música Brasileira" em juízo e fora dele;
- b - presidir as reuniões da Diretoria, mandando executar as decisões da mesma;
- c - solucionar os casos de urgência, levando-os depois ao conhecimento da Diretoria;
- d - assinar, juntamente com o Primeiro Tesoureiro e, em caso de impedimento deste, com o Segundo Tesoureiro, os cheques e demais documentos que impliquem em modificações nos fundos financeiros da Sociedade "Pró-Música Brasileira";
- e - nomear os chefes dos Departamentos e supervisionar o trabalho dos mesmos.

Art. 21 - Compete ao Vice-Presidente:

- a - auxiliar o Presidente;
- b - substituir o Presidente em seus impedimentos e, em caso de vacância do cargo, até as novas eleições.

Art. 22 - Compete ao Primeiro Secretário:

- a - dirigir todo o expediente na Secretária da Sociedade "Pró-Música Brasileira";
- b - lavrar e subscrever as atas da Diretoria.

Art. 23 - Compete ao Segundo Secretário:

- a - auxiliar o Primeiro Secretário;
- b - substituir o Primeiro Secretário em seus impedimentos.

Art. 24 - Compete ao Primeiro Tesoureiro:

- a - ter, sob sua guarda, o numerário em caixa até o máximo de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros), depositando o excedente em estabelecimento bancário previamente escolhido pela Diretoria;
- b - organizar balancetes mensais e balanços anuais;
- c - passar recibo de todas as importâncias recebidas pela Sociedade "Pró-Música Brasileira";

- e - promover a arrecadação de mensalidades e quaisquer outras rendas, efetuando as despesas autorizadas nestes Estatutos e, anualmente, organizar, no mês de agosto, o relatório de sua gestão, bem como o balanço da receita e despesa;
- f - criar Departamentos que facilitem a consecução das finalidades a que se propõe a Sociedade "Pró-Música Brasileira".

Art. 20 - Compete ao Presidente:

- a - representar a Sociedade "Pró-Música Brasileira" em juízo e fora dele;
- b - presidir as reuniões da Diretoria, mandando executar as decisões da mesma;
- c - solucionar os casos de urgência, levando-os depois ao conhecimento da Diretoria;
- d - assinar, juntamente com o Primeiro Tesoureiro e, em caso de impedimento deste, com o Segundo Tesoureiro, os cheques e demais documentos que impliquem em modificações nos fundos financeiros da Sociedade "Pró-Música Brasileira";
- e - nomear os chefes dos Departamentos e supervisionar o trabalho dos mesmos.

Art. 21 - Compete ao Vice-Presidente:

- a - auxiliar o Presidente;
- b - substituir o Presidente em seus impedimentos e, em caso de vacância do cargo, até as novas eleições.

Art. 22 - Compete ao Primeiro Secretário:

- a - dirigir todo o expediente na Secretária da Sociedade "Pró-Música Brasileira";
- b - lavrar e subscrever as atas da Diretoria.

Art. 23 - Compete ao Segundo Secretário:

- a - auxiliar o Primeiro Secretário;
- b - substituir o Primeiro Secretário em seus impedimentos.

Art. 24 - Compete ao Primeiro Tesoureiro:

- a - ter, sob sua guarda, o numerário em caixa até o máximo de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros), depositando o excedente em estabelecimento bancário previamente escolhido pela Diretoria;
- b - organizar balancetes mensais e balanços anuais;
- c - passar recibo de todas as importâncias recebidas pela Sociedade "Pró-Música Brasileira";

- d - efetuar os pagamentos autorizados pela Diretoria;
- e - assinar, juntamente com o Presidente, cheques e outros documentos financeiros;
- f - providenciar a cobrança das mensalidades dos sócios, mandando a Secretária advertir os que estiverem em atraso.

Art. 25 - Compete ao Segundo Tesoureiro:

- a - auxiliar o Primeiro Tesoureiro;
- b - substituir o Primeiro Tesoureiro em seus impedimentos.

CAPÍTULO V DO CONSELHO FISCAL

Art. 26 - O Conselho Fiscal é composto de 5 (cinco) membros, eleitos conjuntamente com a Diretoria em Assembléia Geral ordinária.

Art. 27 - Compete ao Conselho Fiscal:

- a - acompanhar e fiscalizar a gestão financeira, reunindo-se, para esse fim, tantas vezes quantas forem necessárias;
- b - emitir seu parecer sobre o balanço financeiro anual, bem como sobre qualquer assunto de natureza econômica;
- c - reunir-se mensalmente para examinar o balancete da Tesouraria, verificando sua exatidão, depois de conferir todos os livros, documentos e demais papéis necessários para o seu completo exame, lançando seu parecer no balancete;
- d - verificar a boa ou má aplicação do dinheiro da Sociedade "Pró-Música Brasileira" e se a Diretoria exorbitou em suas atribuições no que diz respeito à gestão financeira.

Art. 28 - Verificando o Conselho Fiscal que a Diretoria incide em qualquer irregularidade financeira, pedirá explicações à mesma sobre o assunto.

Art. 29 - As deliberações do Conselho Fiscal deverão ser tomadas sempre com a presença total de seus membros.

CAPÍTULO VI DAS ELEIÇÕES

Art. 30 - As eleições dos membros da Diretoria e do Conselho Fiscal serão por voto secreto e realizadas em Assembléia Geral ordinária.

Art. 31 - Não serão permitidas procurações nas eleições.

Art. 32 - É admissível a reeleição, não sendo, porém, em caso algum permitida a acumulação de cargos.

CAPÍTULO VII DOS SÓCIOS, SEUS DIREITOS E DEVERES

Art. 33 - O quadro social da Sociedade "Pró-Música Brasileira" é constituído de número ilimitado de sócios, distribuídos nas seguintes categorias:

- a - beneméritos - os que contribuírem em espécie ou em dinheiro (no mínimo, com a quantia de dez mil cruzeiros) para a constituição de fundos ou de patrimônio da Sociedade "Pró-Música Brasileira";
- b - honorários - os que, a juízo da Diretoria, pela sua atuação em qualquer campo da atividade humana, tenham contribuído para o desenvolvimento da cultura musical nacional;
- c - contribuintes - os que contribuírem mensalmente, semestralmente ou anualmente com a quantia fixada pela Diretoria.

Art. 34 - O candidato a sócio contribuinte só fará parte do quadro social depois de admitido pela Diretoria, devendo, para isso, satisfazer as seguintes condições:

- a - ser proposto por um sócio fundador ou por um sócio em pleno gozo de seus direitos estatutários;
- b - anexar à proposta autorização do pai ou responsável se for menor de 18 (dezoito) anos.

Art. 35 - São direitos dos sócios:

- a - votar e ser votado;
- b - tomar parte nas Assembléias Gerais;
- c - utilizar todos os serviços mantidos pela Sociedade "Pró-Música Brasileira", frequentar a sede social e tomar parte nas reuniões sociais e culturais;
- d - propor aos órgãos da administração medidas de interesse social e sugerir medidas de caráter artístico;
- e - recorrer, dentro de 30 (trinta) dias, à Diretoria, das penalidades impostas pela mesma.

Art. 36 - São deveres do sócio:

- a - respeitar os presentes Estatutos e Regulamentos Internos;
- b - zelar pelos interesses morais, culturais e materiais da Sociedade "Pró-Música Brasileira";
- c - apresentar, quando solicitado, o cartão de identidade social ou a carteira de identidade;
- d - comunicar mudança de residência;
- e - quando for sócio contribuinte, pagar pontualmente suas mensalidades, semestralidades ou anuidades.

CAPITULO VIII
DAS PENALIDADES

Art. 37 — O sócio que infringir as disposições destes Estatutos ou de Regulamentos Internos fica sujeito, de acôrdo com a natureza da infração, às seguintes penalidades:

- a — advertência;
- b — suspensão;
- c — eliminação.

Art. 38 — A pena de advertência será verbal e aplicada por qualquer membro da Diretoria.

Art. 39 — A pena de suspensão será, no máximo, de 90 (noventa) dias e será aplicada pelo Presidente, em reunião.

Art. 40 — A pena de eliminação será aplicada mediante resolução da Diretoria, de acôrdo com estes Estatutos.

CAPITULO IX
DA RECEITA, DA DESPESA E DO PATRIMONIO

Art. 41 — A receita da Sociedade "Pró-Música Brasileira" é ordinária ou extraordinária.

Art. 42 — Constitui receita ordinária:

- a — as mensalidades, semestralidades ou anuidades dos sócios;
- b — os juros de qualquer natureza.

Art. 43 — Constitui receita extraordinária:

- a — as doações;
- b — as contribuições diversas;
- c — as rendas eventuais.

Art. 44 — Constitui despesa da Sociedade "Pró-Música Brasileira" toda verba aplicada na efetivação de realizações artísticas ou culturais, ou na aquisição de bens móveis ou imóveis necessários ao cumprimento da finalidade da Sociedade.

Art. 45 — O patrimônio da Sociedade "Pró-Música Brasileira" se constituirá de dinheiro em caixa, depósitos bancários, bens móveis ou imóveis, etc...

CAPITULO X
DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 46 — Os presentes Estatutos poderão ser alterados por Assembléa Geral, desde que a proposta seja apresentada, no mínimo, por 2/3 (dois terços) dos sócios maiores de dezoito anos, mais um, quites com os cofres sociais e em pleno gozo de seus direitos estatutários.

§ único — Uma vez alterados, os Estatutos deverão ser encaminhados às autoridades competentes para serem homologados.

Art. 47 — A antiga Diretoria deverá prestar contas de seu exercício no prazo máximo de 15 (quinze) dias após a posse da nova Diretoria eleita.

Art. 48 — Achando-se a Diretoria em reunião, é vedada a entrada a qualquer pessoa estranha, salvo quando convidada pelo Presidente especialmente para esse fim.

Art. 49 — O mandato dos membros da Diretoria e do Conselho Fiscal estender-se-á até a posse legal de seus sucessores eleitos.

Art. 50 — A Sociedade "Pró-Música Brasileira" somente poderá ser dissolvida em caso de insuperável dificuldade na consecução de seus objetivos e mediante aprovação da maioria absoluta da Assembléa Geral e de 4 (quatro) membros da Diretoria em exercício.

Art. 51 — Dissolvida a Sociedade, far-se-á a liquidação dos seus bens que possuir, sendo todo o patrimônio destinado a uma ou mais associações congêneres, a critério da Assembléa Geral especialmente convocada para esse fim.

Art. 52 — Os presentes Estatutos entrarão em vigor imediatamente após sua aprovação pela Assembléa de Fundação, devendo ser encaminhados pela Primeira Diretoria aos órgãos oficiais competentes, para sua aprovação e homologação.

Art. 53 — Serão Sócios-Fundadores os sócios que assinaram a Ata de Fundação da Sociedade "Pró-Música Brasileira".

Art. 54 — Em tempo algum poderá ser mudado o nome da Sociedade "Pró-Música Brasileira".

Art. 55 — A Sociedade "Pró-Música Brasileira" será representada pelas iniciais S.P.M.B.

Oswaldo Costa de Lacerda
- Presidente

ANEXO - K

São Paulo, 19 de dezembro de 1984.

Sr. e Sra.
Mario David Frungillo.

Prezados Sr s. :

Sendo V.S. integrante do quadro social da Sociedade Pró Música Brasileira, com sede nesta Capital, nós, os abaixo assinados, Osvaldo Costa de Lacerda (Presidente), Nilson Lombardi (1º Secretario), Eudóxia de Barros Lacerda (1ª Tesoureira), e Marcelo Homem de Mello (Chefe do Departamento de Publicidade), membros da Diretoria daquela Sociedade, vimos, pela presente, levar ao conhecimento de V.S. que nos demitimos da referida Diretoria, por motivo de força maior.

Aproveitamos o ensejo para lhe externar nossos agradecimentos pela colaboração, que prestou à Sociedade, e lhe desejar, e à sua Família, Bom Natal e Feliz 1985.



Osvaldo Costa de Lacerda



Nilson Lombardi



Eudóxia de Barros Lacerda



Marcelo Homem de Mello