CAPA

ANALÍA CHERÑAVSKY

EM BUSCA DA ALMA MUSICAL DA NAÇÃO:

UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE OS NACIONALISMOS MUSICAIS BRASILEIRO E ESPANHOL A PARTIR DAS TRAJETÓRIAS E DAS OBRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS E MANUEL DE FALLA

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.

Co-orientador: Prof. Dr. Yvan Nommick.

CAMPINAS

2009

ANALÍA CHERÑAVSKY

EM BUSCA DA ALMA MUSICAL DA NAÇÃO:

UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE OS NACIONALISMOS MUSICAIS BRASILEIRO E ESPANHOL A PARTIR DAS TRAJETÓRIAS E DAS OBRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS E MANUEL DE FALLA

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela Sra. Anália Chernavsky e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/02/2009.

Prof. Dr. José Roberto Zan

Orientador

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.

Co-orientador: Prof. Dr. Yvan Nommick.

CAMPINAS

2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Chernavsky, Analía.
C423e Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla. / Analía Chernavsky. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Nacionalismo musical. 2. Villa-Lobos. 3. Manuel de Falla. 4. História da música brasileira. 5. História da música espanhola. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: "In quest of the "musical soul of the nation": a comparative study between brazilian and spanish musical nationalisms from the careers and works of Heitor Villa-Lobos and Manuel de Falla."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Musical nationalism ; Villa-Lobos ; Manuel de Falla ; History of brazilian music ; History of spanish music.
Titulação: Doutor em Música.
Banca examinadora:
Prof. Dr. José Roberto Zan.
Prof. Dr.Yvan Nommick
Profª. Drª. Elizabeth Travassos.
Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier.
Profª. Drª. Maria Lúcia Pascoal.
Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.
Prof. Dr. Alberto Ikeda.
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos.
Prof. Dr. José Adriano Fenerick.
Prof. Dr. Esdras Rodrigues da Silva.
Data da defesa: 27-02-2009
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda Analía Cherñavsky - RA 961926 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Roberto Zan
Presidente

Elizabeth Travassos Lins
Profa. Dra. Elizabeth Travassos Lins
Titular

Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier
Titular

Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Titular

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Titular

Para Gabriel

AGRADECIMENTOS

Esta página está reservada aos agradecimentos francos e sinceros que devo a todas as pessoas que, de algum modo, me ajudaram a realizar e concluir esta tese. Agradeço, em primeiro lugar, a José Roberto Zan, meu orientador, mestre, amigo, e um dos principais responsáveis pela minha decisão de enfrentar um doutorado. A meu co-orientador, Yvan Nommick, que me recebeu de braços abertos na bela cidade de Granada. Ao Prof. Raul do Valle, que me apresentou, ao mesmo tempo, a Manuel de Falla e a meu co-orientador. Do mesmo modo, agradeço aos professores Sergio Silva, incorregível conselheiro (preciosos conselhos!), e Gemma Pérez Zalduondo, sempre disposta e atenta a todos e a tudo. Agradeço a todos os funcionários dos arquivos e museus por onde passei nesses mais de cinco anos de peregrinações; especialmente a Cristina, do Museu Villa-Lobos, Margareth e Bárbara, do CPDOC, e Elena García de Paredes e Concha Chinchilla, do Archivo Manuel de Falla. Agradeço a Vivien, da secretaria da pós-graduação do Instituto de Artes. Também, os meus agradecimentos à CAPES, que me concedeu dois anos de bolsa, um em Granada e um em Campinas, sem os quais seria praticamente impossível realizar esta tese. Por último, um agradecimento especial a toda a minha família, pois o seu incondicional apoio em todos estes anos, foi de um valor inestimável (é necessário abrir um parêntese para agradecer particularmente a Nicolás, meu irmão caçula, responsável pela revisão atenta e interessada do texto). Finalmente, agradeço ao Gabriel, a quem nem sei como agradecer...

RESUMO

Este trabalho propõe um estudo do nacionalismo musical a partir de uma perspectiva comparativa. As trajetórias e as obras de dois grandes ícones da música do século XX, Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla, identificados como os maiores expoentes do nacionalismo em seus países, dão fundamento a esta comparação. Em primeiro lugar, estudamos como algumas "constâncias" identificadas pelos estudiosos do fenômeno do nacionalismo se manifestaram no Brasil e na Espanha. Em seguida, a partir das trajetórias de nossas duas personagens principais, observamos como os ideais nacionalistas se desenvolvem nesses países, e quais foram as soluções propostas em cada caso para os problemas da criação de uma identidade musical nacional. Nesse sentido, observamos como, à medida em que os ideais nacionalistas ganham contornos mais nítidos, as trajetórias de Villa-Lobos e Falla, que haviam partido de um início de carreira semelhante e que tiveram Paris como uma primeira rota de fuga, vão progressivamente se distanciando. Se Falla, por um lado, para concretizar o seu projeto nacionalista, prefere a reclusão e a atuação nos bastidores do meio musical espanhol, Villa-Lobos, por outro, insere-se no aparato público, comandando um grande programa disciplinador das massas através da doutrina do canto orfeônico. A apreciação musical das obras também nos ajudam a entender as respostas musicais dadas por esses compositores ao problema da criação de uma identidade nacional. Ao longo de suas trajetórias, estas obras ganham novos contornos que finalmente acabam por servir de parâmetros para as gerações seguintes de músicos brasileiros e espanhóis.

Palavras-chave: Nacionalismo musical, Villa-Lobos, Manuel de Falla, História da música brasileira, História da música espanhola.

ABSTRACT

This work comprises a study of musical nationalism from a comparative perspective founded in the careers and works of two icons of 20th-century music, Heitor Villa-Lobos and Manuel de Falla, who are considered the greatest exponents of musical nationalism in their countries. First, it considers how "continuities" of nationalism, as identified by scholars, have manifested themselves in Brazil and Spain. Later, from the career paths of both musicians, it observes how nationalistic ideals developed in the two countries, and what solutions were proposed for the problems put forward by the creation of a national musical identity in each case. In this sense, it notes how, as the nationalistic ideals gained clearer definition, the paths of Villa-Lobos and Falla, who faced similar beginnings to their careers and shared Paris as their first escape, progressed. Whereas Falla, achieved his nationalistic project in reclusion, preferring to remain behind the scenes of the Spanish musical environment, Villa-Lobos inserted himself in the governmental machine, commanding a huge program to discipline the masses through the doctrine of Orpheonic singing. The musical appreciation of their works also helps us understand the musical answers given by those composers to the problem of creating a national identity. Finally, through their careers, these works acquire other features that are useful as parameters for subsequent generations of Brazilian and Spanish musicians.

Keywords: Musical nationalism, Heitor Villa-Lobos, Manuel de Falla, History of Brazilian music, History of Spanish music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	*Noches en los jardines de España: En el Generaliffe*, Falla, cc. 7-11	200
Figura 2	*Noches en los jardines de España: En el Generaliffe*, Falla, cc. 39-40	202
Figura 3	*Noches en los jardines de España: En el Generaliffe*, Falla, cc. 92-95	205
Figura 4	*Noches en los jardines de España: En el Generaliffe*, Falla, cc. 116-118	207
Figura 5	*Noches en los jardines de España: En el Generaliffe*, Falla, cc. 135-139	209
Figura 6	*Noches en los jardines de España: En el Generaliffe*, Falla, cc. 215-217	212
Figura 7	*Noches en los jardines de España: En el Generaliffe*, Falla, cc. 218-220	213
Figura 8	*Noches en los jardines de España: En el Generaliffe*, Falla, cc. 221-223	214
Figura 9	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 9-15	228
Figura 10	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 16-17	229
Figura 11	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 17-22	230
Figura 12	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 28-31	232
Figura 13	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 33-44	232
Figura 14	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 53-56	233
Figura 15	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 73-76	235
Figura 16	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 81-85	235
Figura 17	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 100-104	236
Figura 18	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 107-110	237
Figura 19	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 121-128	238
Figura 20	*Danças características africanas: Farrapós,* Villa-Lobos, cc. 153-156	239
Figura 21	*El retablo de maese Pedro*, Falla, cc. 644-647	394
Figura 22	*El retablo de maese Pedro*, Falla, cc. 648-651	395
Figura 23	*El retablo de maese Pedro*, Falla, cc. 652-655	396
Figura 24	*El retablo de maese Pedro*, Falla, cc. 656-657	397
Figura 25	*El retablo de maese Pedro*, Falla, cc. 737-739	405
Figura 26	*Bachianas Brasileiras N° 2: O canto do capadocio*, Villa-Lobos, cc. 4-7	421
Figura 27	*Bachianas Brasileiras N° 2: O canto do capadocio*, Villa-Lobos, cc. 15-18	423
Figura 28	*Bachianas Brasileiras N° 2: O canto do capadocio*, Villa-Lobos, cc. 19-22	424
Figura 29	*Bachianas Brasileiras N° 2: O canto do capadocio*, Villa-Lobos, cc. 65-67	427
Figura 30	*Bachianas Brasileiras N° 2: O canto da nossa terra*, Villa-Lobos, cc. 17-20	432
Figura 31	*Bachianas Brasileiras N° 2*: *O canto da nossa terra*, Villa-Lobos, cc. 21-25	432
Figura 32	*Bachianas Brasileiras N° 2*: *O canto da nossa terra*, Villa-Lobos, cc. 26-27	434

Figura 33	*Bachianas Brasileiras N° 2: Lembrança do sertão*, Villa-Lobos, cc. 4-5	439
Figura 34	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *Lembrança do sertão*, Villa-Lobos, cc. 6-8	439
Figura 35	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *Lembrança do sertão*, Villa-Lobos, cc. 9-10	440
Figura 36	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *Lembrança do sertão*, Villa-Lobos, cc. 24-26	442
Figura 37	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *Lembrança do sertão*, Villa-Lobos, cc. 27-29	443
Figura 38	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *Lembrança do sertão*, Villa-Lobos, cc. 32-36	445
Figura 39	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *Lembrança do sertão*, Villa-Lobos, cc. 44-46	447
Figura 40	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *Lembrança do sertão*, Villa-Lobos, cc. 47-48	448
Figura 41	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *O trenzinho do caipira*, Villa-Lobos, cc. 20-21	452
Figura 42	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *O trenzinho do caipira*, Villa-Lobos, cc. 42-43	453
Figura 43	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *O trenzinho do caipira*, Villa-Lobos, cc. 95-98	456
Figura 44	*Bachianas Brasileiras N° 2*, *O trenzinho do caipira*, Villa-Lobos, cc. 99-102	457

Observação: Nas *Bachianas Brasileiras N° 2*, a contagem dos compassos se reinicia no começo de cada um dos movimentos.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMF	Archivo Manuel de Falla
c.	Compasso
cc.	Compassos
CECULT	Centro de Pesquisa em História Social da Cultura - Unicamp
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DNE	Divisão de Educação Extra-Escolar
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP
FGV	Fundação Getúlio Vargas
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INL	Instituto Nacional do Livro
MEC	Ministério de Educação e Cultura
MVL	Museu Villa-Lobos
SGAE	Sociedad General de Autores e Editores - Espanha
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **1**

1. CAPÍTULO I. NACIONALISMO E NACIONALISMO MUSICAL: BRASIL E ESPANHA **13**

1.1. Fundamentos do nacionalismo **13**

1.1.1. O nacionalismo regeneracionista espanhol: a “Generación del 98” 25

1.1.2. O nacionalismo brasileiro: as teorias da “brasilidade” 30

1.2. Fundamentos do nacionalismo musical **36**

1.2.1. As “constâncias”: os exemplos do Brasil e da Espanha 43

1.2.1.1. Condição prévia: a formação de público 48
1.2.1.2. Fundamento e inspiração: as fontes folclóricas e históricas 62
1.2.1.3. Do nacionalismo ao universalismo 71

1.2.2. Os manifestos 78

1.2.2.1. *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade 82
1.2.2.2. *Por nuestra música*, de Felipe Pedrell 92
1.2.2.3. Encontros 104

2. CAPÍTULO II. FORMAÇÃO E CONSAGRAÇÃO **111**

2.1. Análise das Trajetórias **111**

2.1.1. Primeiros contatos com o mundo musical 111

2.1.2. A música como ganha-pão: zarzuela, cinema e café 114

2.1.3. Os anos parisienses 135

2.1.4. O regresso “consagrado” 151

2.1.5. Primeiras investidas nacionalistas 169

2.2. Apreciação Musical **181**

2.2.1. *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla 187

2.2.1.1. A inspiração 188
2.2.1.2. As fontes populares 191
2.2.1.3. Comentários analíticos do primeiro noturno de *Noches en los jardines de España*: "En el Generaliffe" 198

2.2.2. *Danças Características Africanas*, de Heitor Villa-Lobos 217

2.2.2.1. O caráter dúbio da inspiração 218
2.2.2.2. Entre a "influência francesa" e o "estilo próprio" 220
2.2.2.3. As *Danças* na Semana de 22 222
2.2.2.4. Comentários analíticos da primeira das *Danças Características Africanas:* "Farrapós" 225

3. CAPÍTULO III. CONSOLIDAÇÃO DA OBRA E DO MAGISTÉRIO 245

3.1. Análise das Trajetórias 245

3.1.1. Manuel de Falla: definição de um projeto estético. A busca pela pura "essência hispânica" 256

3.1.1.1. Primeiros tempos em Granada 256
3.1.1.2. O Concurso de *Cante Jondo* de 1922 259
3.1.1.3. *Orquesta Bética de Cámara* 271
3.1.1.4. Nos bastidores 279
3.1.1.5. Em busca da síntese: a criação da música "verdadeiramente espanhola" 290
3.1.1.5.1. Recuperando Luis de Góngora 293
3.1.1.5.2. A hora dos *Autos Sacramentais* de Calderón de la Barca 295
3.1.1.5.3. *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos* 297
3.1.1.5.4. *Atlántida*: origem mítica de Hispania 306
3.1.1.6. Os últimos anos 312

3.1.2. Heitor Villa-Lobos: o projeto estético alia-se ao político 314

3.1.2.1. De compositor a maestro. Os anos à frente da SEMA 314
3.1.2.2. Duas vitórias: o *Orfeão de Professores* e a *Orquestra Villa-Lobos* 316
3.1.2.3. Em missão oficial 320
3.1.2.4. O auge: as concentrações orfeônicas 327
3.1.2.4.1. A Semana da Pátria 331
3.1.2.4.2. O caso "Dança da Terra" 341
3.1.2.5. A consolidação da obra: o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico 346
3.1.2.5.1. O conservatório 351
3.1.2.6. Últimos tempos: carreira internacional 353

3.2. Conclusões Parciais 1 356

3.3. Apreciação Musical 365

3.3.1. *El retablo de maese Pedro*: o ponto de virada 366

3.3.1.1. A crítica: o "moderno" e o "histórico" se encontram em *El retablo* 367
3.3.1.2. Um novo caminho para a música espanhola: a "arte pura" 374
3.3.1.3. "Casticismo" e "castelhanismo": os hispanismos d'*El retablo* 378
3.3.1.4. Comentários analíticos d' *El retablo de maese Pedro* 385
3.3.1.4.1. Um novo projeto de ópera nacional 385
3.3.1.4.2. A "grande" fonte: o *Dom Quixote* 388
3.3.1.4.3. A prosódia d'*El retablo* 389
3.3.1.4.4. Melodia e harmonia em *El retablo* 392
3.3.1.4.5. O libreto 399
3.3.1.4.6. A citação como recurso compositivo e evocativo 403

3.3.2. *Bachianas Brasileiras N° 2*: o "nacional-universal" 409

3.3.2.1. O quando e onde das *Bachianas* 409
3.3.2.2. Villa-Lobos e o neoclassicismo ou "O total domínio de seu *métier*" 411
3.3.2.3. A concepção 414
3.3.2.4. Comentários analíticos das *Bachianas Brasileiras N° 2* 417
3.3.2.4.1. Prelúdio: "O canto do capadócio" 419
3.3.2.4.2. Aria: "O canto da nossa terra" 429
3.3.2.4.3. Dança: "Lembrança do sertão" 438
3.3.2.4.4. Toccata: "O trenzinho do caipira" 450

3.4. Conclusões Parciais 2 460

4. CONCLUSÕES **469**

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **473**

INTRODUÇÃO

O sentimento anti-nacionalista que invadiu a intelectualidade – especialmente a européia – após a Segunda Guerra Mundial acabou arrefecendo os ânimos investigativos em relação ao tema do nacionalismo. Isso levou, praticamente, ao abandono de qualquer tipo de estudo que pretendesse abordar temas relacionados com o nacionalismo, inclusive no campo da música. Se as ciências sociais e a história retomaram o estudo do nacionalismo no final da década de 60, a musicologia só voltou a se engajar novamente com o tema dez anos mais tarde. Michael Murphy destaca que, depois da onda positivista que dominou os estudos musicológicos até a década de 40, esta disciplina somente veio a se beneficiar de uma abordagem intelectual mais rigorosa sobre o nacionalismo a partir da década de 70, com a publicação dos estudos de Dahlhaus[1]. Dentro da revisão de paradigmas implusionada pela obra deste autor, uma análise comparativa entre duas manifestações concretas de nacionalismo musical tem sido uma reivindicação constante. Segundo o próprio Dahlhaus, a falta de estudos comparativos é resultado do predomínio da abordagem do nacionalismo musical quase que exclusivamente desde o ponto de vista da escritura das histórias nacionais da música, abordagem que enfatizou aquilo que era "nacionalmente único e distintivo", e relegou a um segundo plano o que poderia ser comum a várias nações européias. Ainda de acordo com este autor, "enquanto as descrições das características únicas e distintivas da música de uma nação não incluírem comparações com outras manifestações de nacionalismo musical, os contornos permanecerão imperfeitamente desenhados [...]. E a delineação de um estilo nacional não deveria começar pela consideração de como ele se mantêm contra o *background* de um estilo europeu universal, [...] mas pela comparação com outros estilos nacionais e com outros conceitos do que constitui

[1] MURPHY, M. Introduction. In: WHITE, H.; MURPHY, M. **Musical Constructions of Nationalism:** Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945. Cork: Cork University Press, 2001. p. 8.

um estilo nacional. Estilos nacionais diferem não só em suas substâncias, mas também nas formas nas quais eles são nacionais, do mesmo modo que nas funções estéticas, sociais, e políticas que eles cumprem"[2]. Tomamos essa reivindicação como o ponto de partida desta tese.

Villa-Lobos e Manuel de Falla foram cristalizados pela historiografia como os dois maiores expoentes do nacionalismo musical de seus países. Suas obras foram escolhidas como a realização ideal de uma identidade musical nacional e suas vidas transformadas em modelos de uma dedicação exemplar à nação na busca pela essência do espírito nacional. Neste trabalho, propomos uma análise comparativa das obras e das trajetórias destas personagens que enfoque o modo como elas assimilaram os ideais nacionalistas e responderam às questões colocadas a respeito da criação de uma nacionalidade musical para as suas respectivas nações.

À diferença de outros países como a Hungria e a Polônia, onde o discurso dos principais representantes do nacionalismo musical se forjou em meio à Primeira Guerra Mundial e a suas conseqüências para o estabelecimento dos novos Estados Nacionais a partir da dissolução dos antigos impérios, o discurso do nacionalismo no Brasil e na Espanha foi construído sob situações internas semelhantes. Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, a Espanha passou por um período marcado por constantes mudanças de regime político. Saindo de uma primeira tentativa frustrada de Estado republicano (1873-1874), seguida por um turbulento período de restauração da monarquia (1874-1902) que conduziu a dez anos de ditadura militar (1923-1930), este país desemboca na Segunda República (1931-1936) e, finalmente, na guerra civil

[2] DAHLHAUS, C. Nationalism and Music. In: **Between Romanticism and modernism:** four studies in the music of the later nineteenth century. Tradução Mary Whittall. Berkeley: University of California, 1989. p. 90. No texto original: "[...] that as long, as descriptions of the unique, distinctive character of the music of one nation do not include comparisons with other manifestations of musical nationalism, the outlines remain imperfectly drawn [...]. And the delineation of a national style should begin not by considering how it stands out against the background of a universal European style [...] but by comparing it with other national styles and other concepts of what constitutes a national style. National styles differ not only in their substances but also in the ways in which they are national, as well as in the aesthetic, social an political functions they fulfill.".

(1936-1939). É entre as décadas de 10 e 20, que correspondem ao reinado de Afonso XIII e à ditadura de Primo de Rivera, que se consolida o discurso do nacionalismo musical espanhol. No Brasil, duas expressivas mudanças na ordem social marcam os últimos anos do século XIX: o fim da monarquia e a abolição da escravidão. Após quarenta anos de governos republicanos instáveis, em 1930 o poder é assumido por Getúlio Vargas, que anos depois vai transformar o seu governo em uma ditadura. Neste país, o discurso nacionalista para a música se consolida, aproximadamente, entre os anos de 1920 e 1935, que correspondem ao período de transição entre a "velha" e a "nova" república. É nesse contexto de instabilidade interna, marcado também, em ambos os países, pelo inchaço urbano e por uma tardia onda de industrialização, que Villa-Lobos e Manuel de Falla se mobilizaram para pôr em marcha os seus ideais nacionalistas.

O primeiro ponto de partida para a comparação que propomos é a contemporaneidade das trajetórias de nossos protagonistas. Aproximadamente dez anos de diferença separam, não somente as suas datas de nascimento, mas também pontos nodais do processo de consolidação de suas carreiras. Esse período corresponde ao que Hroch classificou e Hobsbawm corroborou como a terceira fase dos nacionalismos, caracterizada pela sintonia das *massas* com os planos das elites nacionalistas e pela radicalização dos sentimentos de nacionalidade (e de xenofobia).

A busca por uma identidade nacional no Brasil e na Espanha coincidia com um sentimento de pessimismo em relação à situação de suposto "atraso" em que se encontravam esses dois países em comparação com as nações centro-européias e, no caso do Brasil, também em relação com outras nações americanas, como a Argentina e os Estados Unidos. Essa situação mobilizou grande parte da intelectualidade na busca de soluções aos problemas que assolavam os seus países, e impulsionou a criação de diversos projetos que visavam a construção de uma identidade nacional fundamentada na idéia da existência de um passado e uma tradição comuns. Na Espanha, os pensadores da

"Generación del 98" fizeram da construção de uma nação o seu principal objetivo[3]. As suas idéias encontraram ressonância em pensadores de gerações posteriores, entre eles Ortega y Gasset, cujas reflexões cruzaram o Atlântico e foram inspirar um dos mais importantes representantes do pensamento brasileiro, e criador do mito da "democracia racial": Gilberto Freyre. Outra influência importante das reflexões da "Generación del 98" sobre os pensadores brasileiros deu-se justamente no âmbito da música. Mário de Andrade, em seu manifesto em pró do nacionalismo musical, o *Ensaio sobre a música brasileira*, compara diversas vezes a música e os músicos espanhóis com os brasileiros. Ressaltando as qualidades positivas da "nova escola nacionalista" espanhola, formada por nomes como Pedrell, Falla e Turina, Mário de Andrade aponta um dos seus maiores méritos: ter superado o "tá-tá-tá" rítmico de músicos como Albéniz e Granados, grandes exploradores do "exotismo orientalista"[4]. Além disso, chamando a atenção para a "tendência coreográfica" da música brasileira – nesse sentido, segundo este autor, semelhante à espanhola – clama pela necessidade do desenvolvimento do *allegro* brasileiro, elemento "extracoreográfico, erudito e civilizador"[5].

No plano estético, a busca pela legitimação do *especificamente nacional* em cada país exigiu de Villa-Lobos e Falla respostas ao problema da conciliação entre nacional e universal. Esse imperativo fez com que ambos

---

[3] Deu-se o nome "Generación del 98" a um grupo de pensadores que ingressaram na vida pública espanhola por volta de 1898, ano que marca na historiografia o final do império espanhol, devido à perda das últimas colônias (Cuba, Filipinas e Porto Rico). O principal imperativo desse grupo era buscar formas para "regenerar" a Espanha, tirá-la do "atraso" em que, segundo esses pensadores, este país se encontrava em relação com os demais países europeus. Este assunto será aprofundado no primeiro capítulo desta tese.

[4] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962. p. 27. Referindo-se à música desses compositores espanhóis, Mário – que põe na boca de Janjão, personagem da obra *O banquete*, as suas próprias reflexões – afirma que o importante é buscar "[...] uma música brasileira que sendo psicológica como caracterização racial, fosse o menos possível exótica. Quero dizer: não se tornasse, feito a espanhola, mais reconhecível pelo traje que pela alma [...]". Cf. ANDRADE, M. **O banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.133. De acordo com Elizabeth Travassos, à época da redação d'*O Banquete*, Mário "tinha acumulado decepções e frustrações, sobretudo as que experimentou quando exonerado do cargo de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Vivia então sob o regime ditatorial do Estado Novo, ao qual não faltam referências no texto. O Brasil de 'Mentira' e a eliminação das vozes contrárias pela força não eram a comunidade nacional unânime que ele imaginava. Cf. TRAVASSOS, E. **Os mandarins milagrosos:** arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok. Rio de Janeiro: FUNARTE: Jorge Zahar, 1997. p. 209.

[5] ANDRADE, M. **O banquete**, *op. cit.*, p. 154.

compositores buscassem, primeiro no *impressionismo* e depois no *neoclassicismo*, os meios para alcançar uma expressão legítima para a "alma musical nacional". Na Espanha, essa síntese articulou-se em torno do misticismo; no Brasil, em torno da miscigenação.

Uma vez que o nacionalismo musical só pode ser amplamente compreendido a partir de suas conexões com o desenvolvimento histórico de cada país, neste trabalho abordaremos o conjunto das ações colocadas em prática por esses compositores para realizar os seus distintos projetos, destacando as suas relações com as instituições e com os distintos grupos e tendências ideológicas de seu tempo, e o peso de sua influência política, entendida em sentido amplo. Ao mesmo tempo, partindo do pressuposto de que as obras de arte são produtos históricos e que, portanto, também são manifestações *sui-generis* dos processos histórico-sociais de seu tempo, buscaremos, através da apreciação musical de obras importantes dentro do discurso musical nacionalista de cada compositor, entender de que forma essas obras apresentam respostas para os problemas particulares relativos à formação de uma identidade nacional em cada país.

Dahlhaus aponta que os trabalhos sobre a música e os músicos nacionalistas, em geral, negligenciaram a importância dos diferentes tipos de nacionalismo político. Em sua argumentação, este autor defende que o aspecto nacionalista da música deveria ser buscado mais na recepção da obra do que em sua própria substância musical (ritmo, melodia, harmonia, etc.). Esse aspecto da teoria de Dahlhaus vem sendo revisado por uma nova geração de musicólogos. De acordo com James Hepokoski, por exemplo, a afirmação de Dahlhaus de que "[...] 'o lado nacional da música é para ser encontrado menos na própria música do que em suas funções políticas e sócio-psicológicas' é uma concessão metodológica em consonância com suposições ideológicas a respeito da natureza da música nacionalista e sua historiografia"[6]. Desse modo, aponta este autor, a

[6] *Apud* MURPHY, M., *op. cit.*, p. 8-9. No texto original: "[...] 'the national side of music is to be found less in the music itself than in its political and sociopsychological function' is a methodological dispensation that is resonant with ideological assumptions about the nature of nationalistic music and its historiography.".

ênfase dada por Dahlhaus à identidade imanente da obra de arte serviu como uma estratégia para "proteger o cânone romântico-germânico da crítica ideológica" na atmosfera da Alemanha tardia, dividida no pós-guerra. Embora concordemos com o ponto de vista expressado por Dahlhaus no que diz respeito à necessidade de que o nacionalismo musical seja enfocado dentro do contexto político-social respectivo de cada país, e à importância da recepção para a definição das características nacionalistas das obras, também acreditamos que é importante tentar compreender como se articula o discurso nacionalista dentro da própria substância musical. Ou seja, entendemos que a obra de arte também é uma forma de mediação social e, como diria Adorno, "[...] a mediação está na coisa, não sendo algo que seja acrescido entre a coisa e aquelas às quais ela é aproximada [...]. Em outras palavras, refiro-me à questão muito específica, dirigida aos produtos do espírito, relativa ao modo como momentos da estrutura social, posições, ideologias e seja lá o que for conseguem se impôr nas próprias obras de arte [...]". Portanto, a compreensão dessas obras não será alcançada através de um estudo que almeje apenas entender o modo "[...] como a arte se situa na sociedade, como nela atua, mas que queira reconhecer como a sociedade se subjetiva nas obras de arte."[7]. Seguindo as pistas de Adorno, tentaremos tomar a obra de arte como objeto de uma investigação "que decifre nela uma inconsciente historiografia da sociedade"[8].

Este estudo está estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo procuraremos expôr algumas das idéias que nortearão as análises apresentadas nos capítulos subseqüentes. Estaremos atentos a algumas questões de caráter mais geral a respeito do nacionalismo, que nos ajudarão a compreender os seus posteriores desenvolvimentos e recuperarão a importância de tais ideais na configuração histórica da música do século XX.

---

[7] ADORNO, T. W. Teses sobre sociologia da arte. In: COHN, G. (Org.). São Paulo: Ática, 1986. p. 114.

[8] ADORNO, T. W. Sociología del arte y de la música. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **La sociedad: lecciones de sociología**. Tradução Floreal Mazía e Irene Cusien. Buenos Aires: Proteo, 1969. p. 103.

Dividiremos o primeiro capítulo em duas partes. Na primeira, serão expostas algumas das principais teorias a respeito do nacionalismo. Apoiados nos textos de Benedict Anderson, apresentaremos o conceito de *nação* enquanto "comunidade imaginada" e as explicações de como esta assume no imaginário coletivo o lugar de outras comunidades reais que foram se dissolvendo com as profundas transformações experimentadas sobretudo a partir da modernidade. Com a ajuda de Hobsbawm, observaremos como o conceito moderno de *nação* representa uma construção dos nacionalismos que afloraram em grande parte da Europa a partir da segunda metade do século XVIII. Buscaremos estabelecer correlações entre as três fases do nacionalismo propostas por este historiador e o desenvolvimento histórico desses ideais no meio musical.

O segundo passo será oferecer um panorama dos ideais nacionalistas que informaram, no Brasil e na Espanha, grande parte das ações mobilizadas em torno da construção de uma identidade nacional. No caso da Espanha, mostraremos como a "Generación del 98" criticou o suposto decadentismo de seu país e propôs a renovação da *espanholidade* a partir de um olhar mais "europeu". Além disso, essa geração de pensadores reivindicou a "esquecida" produção dos clássicos espanhóis e apontou o seu potencial enquanto "reserva de hispanidade" como ponto de partida para um movimento mais amplo de renovação sócio-cultural. No Brasil, pensadores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, baseados em teorias nacionalistas, criaram um discurso de unidade cultural que deu fundamento a um projeto de construção de uma identidade nacional estruturada em torno à teoria da fusão das três *raças* formadoras do povo brasileiro[9].

Na segunda parte deste primeiro capítulo apresentaremos e discutiremos as principais idéias que dão sustentação aos discursos dos teóricos do nacionalismo musical. Observaremos como as idéias nacionalistas, nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, foram absorvidas e adaptadas

[9] Sobre a questão da construção da identidade nacional no Brasil, ver ORTIZ, R. **Cultura Brasileira & identidade nacional.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

por críticos e intelectuais ligados ao meio musical nas disputas em torno da construção de uma identidade musical nacional. Apoiando-nos em autores contemporâneos, como Dahlhaus e Murphy, por exemplo, procuraremos situar-nos dentro da revisão proposta pela musicologia para o tema do nacionalismo. Para encerrar o capítulo, apresentaremos os manifestos lançados pelos principais teóricos do nacionalismo musical no Brasil e na Espanha: o *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade e *Por nuestra música* de Felipe Pedrell. As propostas destes dois pensadores para a música de seus respectivos países foram consideradas como bases primordiais para a criação de uma música verdadeiramente nacional e serão tomadas como um importante ponto de partida para entender o desenvolvimento dos ideais nacionalistas nesses países. Ao longo desta análise, procuraremos ressaltar as semelhanças entre estes dois manifestos, além de explorar o caminho aberto por Elizabeth Travassos para uma interpretação das possíveis influências do nacionalismo musical espanhol no pensamento marioandradino[10]. Também destacamos que, na historiografia, cristalizou-se a idéia de que as obras de Villa-Lobos e Manuel de Falla representam a melhor concretização musical das idéias expressadas por Mario de Andrade e Felipe Pedrell, respectivamente.

Dividimos as análises das trajetórias e obras de Villa-Lobos e Manuel de Falla nos dois capítulos subseqüentes. Para o estudo dessas trajetórias partimos de uma abordagem biográfica. Esse tipo de abordagem, quando despido dos pressupostos teóricos e metodológicos que vigiam o ofício do historiador, freqüentemente resulta na mitificação da personagem biografada[11]. Benito Schmidt aponta que a mitificação do sujeito histórico corresponde à primeira etapa

---

[10] De acordo com Travassos, as idéias expostas por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* estavam inspiradas "[...] na 'lição' de Manuel de Falla, segundo quem a única maneira de fazer música universal era fazer música 'regional'.". Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 34.

[11] Cf. LORIGA, S. A biografia como problema. In: REVEL, J. (Org.). **Jogos de escalas**: A experiência da microanálise. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: FGV, 1998; LEVI, G. Usos da biografia. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996; BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996; NORA, P. (Org.). **Les lieux de Mémoire**. [S.l]: Éditions Gallimard, 1997.

do processo de "endeusamento" de um ente querido e admirado por um grande número de pessoas[12]. Além disso, e graças ao respaldo de viverem algumas gerações após a morte do sujeito biografado – fato que, inevitavelmente leva ao conhecimento do "resultado final" da sua vida – muitos biógrafos acabam adotando uma idéia linear e simplista da biografia, onde o biografado avança dentro de um itinerário pré-fixado como se estivesse em marcha ascendente, sem cortes, de maneira lógica e totalmente coerente[13]. Entretanto, desde as últimas décadas do século XX, a historiografia vem retomando e reincorporando a utilização da trajetória biográfica como um instrumento de reflexão e estudo capaz de ampliar a percepção dos processos históricos, ao permitir a apresentação de novas interpretações e a explicitação de diferentes dimensões das relações entre indivíduos e sociedade. Neste estudo das trajetórias biográficas de Villa-Lobos e Manuel de Falla, não pretendemos deslocar as suas vivências pessoais do contexto histórico em que ocorreram. Isso já foi feito por uma série de autores que se ocuparam em escrever a "vida e a obra" desses compositores ao modo de crônica, como Vasco Mariz ou Lisa Peppercorn o fizeram para Villa-Lobos, e Roland-Manuel ou Jaime Pahissa para Falla.

Para organizar a nossa análise, separamos a trajetória destes dois compositores em duas "etapas". Esta separação foi definida desde o ponto de vista da recepção e assimilação dos ideais nacionalistas por parte destes compositores e a sua transformação em um projeto pessoal, através do qual, cada um a seu modo, procurou contribuir para a construção de uma determinada identidade nacional. No segundo capítulo nos ocuparemos do que definimos como a primeira "etapa" das vidas de Manuel de Falla e Villa-Lobos, na qual podemos

---

[12] Cf. SCHMIDT, B. B. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: SCHMIDT, B. B. (Org.). **O biográfico: perspectivas interdisciplinares**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. p. 54.

[13] ROJAS, C. A. A. La biografia como género historiográfico: algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales. In: SCHMIDT, B. B. (Org.)., *op. cit.*, p. 40. Schmidt lembra que esse procedimento também é freqüentemente adotado nas obras de caráter autobiográfico, que acabam tornando-se "ardilosas pois estabelecem uma consciência e uma coerência retrospectivas sobre um passado não tão linear [...]". Cf. SCHMIDT, B. B.*, op. cit.*, p. 60.

observar um certo paralelismo em suas trajetórias. Esta “etapa” se define pela adesão aos ideais nacionalistas em um primeiro nível que não pressupõe a existência de um projeto nacionalista específico por parte de cada um desses atores. Esses projetos irão tomando forma ao longo dessa etapa, mas os seus contornos somente se tornarão nítidos a partir da década de 20, para Manuel de Falla, e de 30, para Villa-Lobos.

No terceiro capítulo veremos como as trajetórias desses dois compositores vão se distanciando, entre outras coisas, em resposta aos processos políticos de seus países. Veremos como os seus projetos nacionalistas vão ganhando contornos cada vez mais nítidos e discutiremos os meios mobilizados por cada um para efetivar esses projetos. Enquanto Falla vai se afastando cada vez mais do *mainstream* das instituições e do meio musical de seu país, Villa-Lobos alia-se ao Estado para pôr em prática o seu projeto.

A escolha das obras analisadas seguiu dois critérios. Por um lado, partimos da divisão, cristalizada na bibliografia, entre as fases “nacional” e “universal” de cada compositor para discutir as idéias que sustentam essa divisão. Em ambos os compositores, essa fase “nacional” coincide com o momento de maior influência do *impressionismo* francês. É também o momento de maior exploração de elementos considerados exóticos, o “orientalismo andalucista”, que desde *Carmen* de Bizet enfeitiçava os ouvidos dos europeus, e o “indigenismo”, que correspondia ao fascínio do “homem civilizado” pelo “primitivo” e selvagem. A *transcendência* à universalidade é alcançada sob o signo do *neoclassicismo* de inspiração stravinskyana. É no retorno aos clássicos que ambos os autores buscam dar expressão a suas idéias a respeito da origem da cultura de seus países e encontrar os laços que dão unidade à nação. Por outro lado, optamos por obras representativas das duas “etapas” mencionadas anteriormente. Para a primeira dessas etapas, na qual os compositores ainda estão em fase de amadurecimento dos ideais nacionalistas, selecionamos uma obra da fase “andalucista” de Manuel de Falla e uma obra da fase “característica” de Villa-Lobos, ambas “nacionais”, segundo a historiografia, mas ainda não “universais”. O

primeiro noturno de *Noches en los jardines de España*, “En el Generaliffe”, composto entre 1909 e 1916, é uma das obras mais conhecidas de Manuel de Falla, e representa o auge da sua fase “andalucista”. Esta é a primeira obra deste compositor que vamos estudar. Junto a ela, “Farrapós”, a primeira das *Danças Características Africanas*, composta por Villa-Lobos em 1914 e escolhida pelo compositor para participar do repertório executado nos festivais da Semana de Arte Moderna de 1922. Como as duas obras correspondem à primeira “etapa” das trajetórias destes compositores, suas apreciações, que consistem mais em um conjunto de comentários analíticos a respeito de seus elementos melódicos, rítmicos, harmônicos e timbrísticos, serão incluídas na segunda parte do segundo capítulo. Para representar a segunda “etapa” da trajetória villalobiana, que corresponde ao momento em que os ideais nacionalistas se transformam em um projeto de contornos definidos, escolhemos as *Bachianas Brasileiras N°2*. Esta obra, composta por Villa-Lobos em 1930, recém-chegado de Paris, está incluída no catálogo de suas obras “universais”. A ópera de câmara *El retablo de maese Pedro* foi composta por Falla em 1924, depois da reorientação de seus interesses em relação aos meios musicais capazes de representar de forma mais pura a hispanidade. Assim como as *Bachianas N°2*, esta obra será analisada na segunda parte do terceiro capítulo.

Com este trabalho esperamos contribuir para uma compreensão mais ampla do nacionalismo musical; uma análise comparativa entre as trajetórias de Villa-Lobos e Manuel de Falla nos servirá como uma janela para entender melhor as características gerais desse fenômeno e, ao mesmo tempo, iluminar os traços particulares dos nacionalismos musicais espanhol e brasileiro.

CAPÍTULO I: Nacionalismo e nacionalismo musical: Brasil e Espanha

1.1. Fundamentos do nacionalismo

De acordo com a historiografia, a chamada "era dos nacionalismos" tem o seu marco inicial, aproximadamente, nos anos da Revolução Francesa[14]. A decadência das monarquias absolutas, a perda da hegemonia da Igreja Católica e o avanço do protestantismo, e o crescimento das cidades e da atividade industrial impulsionados pelo desenvolvimento do capitalismo, teriam sido algumas das principais circunstâncias que levaram ao início dessa nova época, que se caracteriza (pois ainda estamos em plena "era dos nacionalismos") pelo nascimento do Estado-Nação e do sentimento de nacionalidade. Segundo o historiador Eric Hobsbawm os dois últimos séculos da história da humanidade seriam incompreensíveis sem o entendimento do conceito de *nação* e do vocabulário que dele nasce[15]. Por derivação, podemos inferir que sem a compreensão dos conceitos de *nação* e *nacionalismo* e do processo global que culminou na formação dos Estados ultra-nacionalistas de direita, como a Alemanha nazista e a Itália fascista, também se torna difícil compreender a fase da história da música ocidental que hoje conhecemos como *nacionalismo musical*. É por esse motivo que iniciaremos este primeiro capítulo com uma breve exposição de algumas das principais idéias que se desenvolveram a partir do

[14] HOBSBAWM, E. J. **Naciones y nacionalismo desde 1780**. Tradução Jordi Beltrán. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.

[15] Benedict Anderson observa que a definição de *nação*, *nacionalidade* e *nacionalismo*, apesar da importância que esses fenômenos tiveram e têm para a modernidade, mereceu escassos debates na historiografia. Segundo este autor, essa situação seria em parte resultado da incômoda *anomalia* em que se transformou o nacionalismo dentro da teoria marxista, devido, entre outros fatores, à irrupção dos movimentos nacionalistas nos países revolucionários do pós-guerra, como a China e o Vietnã. Por essa razão, conclui Anderson, muitos historiadores marxistas teriam evitado o tema. Cf. ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. Tradução Lolio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989. p. 12.

estudo da *nação*. Para isso nos apoiaremos nos trabalhos de Hobsbawm[16] e Anderson[17], dois autores que estudaram a fundo essa questão. Suas análises são uma porta entre-aberta para o estudo das origens e da evolução do *nacionalismo musical*, principal objeto de estudo desta pesquisa.

Anderson explica que para compreender "artefatos culturais" como a *nacionalidade* e o *nacionalismo* "[...] é preciso que consideremos com cuidado como se tornaram entidades históricas, de que modo seus significados se alteraram no decorrer do tempo, e por que, hoje em dia, inspiram uma legitimidade emocional tão profunda [...]". A criação desses "artefatos culturais", segundo este autor, responde a um complexo cruzamento de forças históricas, e uma vez criados, "[...] tornaram-se 'modulares', passíveis de serem transplantados, com graus diversos de consciência e a grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem à variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas [...]"[18].

De acordo com Anderson, devemos entender a *nação* como uma comunidade política *imaginada*, uma vez que qualquer comunidade na qual seus membros, embora saibam da sua existência mutua, não se conheçam, só pode ser *imaginada*. Ao mesmo tempo, a *nação* é concebida como *limitada*, porque possui fronteiras finitas, e como *soberana*, porque ao nascer na época da queda do reino dinástico – que era justificado através do argumento divino – necessita ser livre para poder tratar diretamente com Deus e com as demais *nações*. Anderson lembra que o "raiar da era do nacionalismo" coincide com o "crepúsculo das modalidades religiosas de pensamento" e com o "crepúsculo do reino dinástico". Isso não significa que este sentimento – o *nacionalismo* – tenha surgido para suplantar os anteriores, mas nos convoca a entendê-lo não como uma

[16] HOBSBAWM, E., *op. cit.*

[17] ANDERSON, B., *op. cit.*

[18] ANDERSON, B., *op. cit.*, p. 13.

ideologia, apareada com o "liberalismo" ou o "fascismo", mas como um sistema cultural amplo semelhante à "comunidade religiosa" ou ao "reino dinástico"[19].

Anderson destaca duas das razões que acabaram levando à decadência da comunidade religiosa no final da Idade Média. Ambas estão diretamente relacionadas com a sacralidade singular própria dessas comunidades. A primeira é o impacto provocado na Europa pelas descobertas do mundo não-europeu. A segunda se baseia na gradual deterioração do latim como resultado da introdução do culto em línguas vernáculas, porque, desse modo, as comunidades sagradas que se integravam através da língua começaram a fragmentar-se, pluralizar-se e, conseqüentemente, territorializar-se. Por outro lado, analisando a queda dos reinos dinásticos, Anderson lembra que a idéia da legitimidade derivada da divindade, e não da população, começou a perder força durante o século XVII. Esses reinos, que estavam definidos por centros e cujas fronteiras e soberanias sobre os territórios ocupados se fundiam, representaram o modelo político dominante em todo o mundo até 1914, ano do início da Primeira Guerra Mundial. Mas, desde a Revolução Francesa, a legitimidade sagrada da monarquia vinha fenecendo gradativamente e sendo substituída, ou "complementada", por argumentos de caráter "nacional".

No entanto, para entender de que forma a comunidade imaginada das *nações* foi ocupando o espaço vazio deixado pelas comunidades religiosa e dos reinos dinásticos, não basta apenas entender como essas antigas comunidades foram se degenerando. É imprescindível, aponta Anderson, considerar a mudança – que vinha se operando aproximadamente desde o século XVI – na concepção do tempo, o tempo no qual o homem se encontra imerso. Apoiando-se nas considerações de Walter Benjamin[20], Anderson destaca que "[...] O que veio tomar o lugar da concepção medieval de simultaneidade longitudinal ao tempo é, [...]

---

[19] Pois esses dois sistemas, afirma Anderson, "[...] em seu apogeu, eram aceitos como verdadeiros quadros de referência, tanto quanto é, hoje em dia, a nacionalidade [...]". Cf. ANDERSON, B., *op. cit.*, p. 20.

[20] BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 22-32.

uma idéia de 'tempo homogêneo e vazio', no qual a simultaneidade é como se fosse transversal ao tempo, marcada não pela prefiguração e cumprimento, mas por coincidência temporal, e medida pelo relógio e pelo calendário."[21]. Para poder pensar a *nação*, afirma Anderson, é necessário compreender essa concepção de "tempo homogêneo e vazio", pois é ela que torna possível que uma pessoa, embora não conhecendo as milhões de outras pessoas que compartem a sua mesma *nacionalidade*, tenha certeza da sua existência e de sua atividade "constante, anônima e simultânea". O nascimento do gênero romance, no século XVIII, é bastante elucidativo dessa mudança na percepção do tempo, aponta Anderson, pois a própria leitura dessa forma literária exige a compreensão de uma linguagem que descreve uma série de ações e acontecimentos simultâneos (que só podem ser compreendidos dentro de um "tempo homogêneo e vazio"). O jornal, por outro lado, gênero que também, assim como o romance, ganhou força com a modernidade, *somente tem sentido* dentro dessa concepção homogênea e vazia do tempo, pois a vinculação entre as notícias apresentadas é apenas justificada pela "simultaneidade" em que teriam ocorrido os eventos que mereceram destaque em cada edição. A conexão essencial é dada pela coincidência no calendário, e somente é possível mediante "a marcação regular da passagem do tempo homogêneo e vazio"[22].

---

[21] ANDERSON, B., *op. cit.*, p. 33.

[22] Walter Benjamin também chamou a atenção para a mudança na percepção da realidade na modernidade representada pela decadência da narrativa em face à valorização do romance. Cf. BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura, *op. cit.*, p. 197-221. Para este pensador a arte de narrar começou a entrar em extinção na era da industrialização, pois a narração tem necessariamente as suas origens no povo e representa uma atividade essencialmente artesanal, na medida em que a tarefa do narrador é trabalhar, como um artesão, a matéria-prima da experiência, e transformá-la num "produto sólido, útil e único". A função última do narrador é dar conselhos, forjados de sua experiência pessoal ou de experiências alheias que são narradas, transmitidas através de gerações. E o romance, cuja disseminação só se torna possível com a industrialização da imprensa, é justamente o primeiro indício dessa evolução, que vai culminar com a morte da narrativa, porque o romance origina-se do indivíduo isolado, segregado (o indivíduo da nova sociedade industrial que começa a formar-se no final do séc. XVIII) que não recebe, nem dá conselhos. O leitor do romance é solitário e na sua solidão transforma a matéria da leitura em experiência própria, procura o calor da experiência não vivida no destino alheio da personagem da obra. De maneira muito diferente, a narrativa sempre se dá em coletivo e a experiência transmitida é uma experiência coletiva, acumulada ao longo do tempo e do espaço. Ao final, não é à toa que a função última da narrativa é a "moral da história" e a do

Com o enfraquecimento das comunidades reais (não imaginadas), aglutinadas especialmente em torno da religião e do sentimento de pertencimento à terra de nascimento – entendida não somente na sua conotação geográfica, mas também como um complexo sócio-cultural enraizado em costumes e tradições ligados a ela – o *nacionalismo*, aponta Anderson, ganha força como uma nova promessa de vincular pertencimento, fraternidade e poder. Nesse sentido, explica este autor, o desenvolvimento da imprensa dentro da lógica do mercado, processado principalmente por meio do investimento na publicação em língua vulgar (territorializada), tornou-se essencial para a propagação das novas idéias da comunidade imaginada. Na prática, aponta Anderson, "[...] o que tornou imagináveis as novas comunidades [*nacionais*] foi uma interação semifortuita, mas explosiva, entre um sistema de produção e de relações produtivas (capitalismo), uma tecnologia de comunicações (a imprensa) e a fatalidade da diversidade lingüística do homem [...]"[23].

Assim, seguindo o pensamento de Anderson, compreendemos como a *nação* se define como uma comunidade imaginada, e como essa comunidade

---

romance, a reflexão sobre "o sentido da vida", recorda Benjamin. Ainda de acordo com este autor, assim como o romance, o jornal é outra forma literária responsável pelo declínio da narrativa. A contraposição é clara. O saber da narrativa, explica Benjamin, "[...] que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição – , dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação [o jornal] aspira a uma verificação imediata [...]". E grande parte da arte da narrativa, explica Benjamin, está justamente em não dar explicações nem realizar grandes análises psicológicas, pois o mais importante é propiciar a memorização para que estas histórias sejam recontadas. O narrador faz parte do mundo dos sábios porque para aconselhar os ouvintes (ou os leitores) ele recorre ao acervo da experiência de toda uma vida. Mas num mundo em que as experiências deixam de ser comunicáveis, qual passa a ser a função do narrador? Segundo Benjamin, "[...] esse processo que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas". Cf. BENJAMIN, W. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, *op. cit.*, p. 201-203. Podemos dizer que a música na modernidade viveu, em certa medida, um processo análogo ao da narrativa. Com o desenvolvimento da notação musical, especialmente a partir do século XVI quando definiu-se a mensuração do tempo, a música foi sofrendo pouco a pouco um processo de "desenraizamento". Antes do domínio da notação a transmissão da música e dos conhecimentos musicais acontecia através da oralidade e por isso dependia do contato direto entre os músicos. Assim, as transformações seguiam um ritmo semelhante ao artesanal, respeitando a "[...] limitação fundamental que a tradição oral impunha ao volume e à complexidade do conhecimento que era transmitido". Cf. LIMA REZENDE, G. S. S. Música, experiência e memória: algumas considerações sobre o desenvolvimento da partitura a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin. **Revista Espaço Acadêmico**. [S.l], n. 85, jun. 2008. Disponível em: www.espacoacademico.com.br/085/85rezende.htm. Acesso em: 12 out. 2008.

[23] ANDERSON, B., *op. cit.*, p. 52.

ganhou força em um momento histórico em que regrediram duas importantes comunidades reais: a comunidade religiosa e a comunidade gerada a partir do sentimento de pertencimento ao reino dinástico, que representava uma unidade política historicamente estabelecida.

Eric Hobsbawm chamou a atenção para a relativa novidade temporal das *nações*. Uma das principais máximas reiteradas pelos nacionalistas, a de que "as nações são tão antigas quanto a história", é tão imaginada quanto a própria idéia de *nação*, explica este historiador. De acordo com Hobsbawm, as *nações* pertencem a um período concreto e recente desde ponto de vista histórico, e nasceram como conseqüência do nacionalismo e não antes dele. Estudiosos nacionalistas em todas as épocas tentaram definir a *nação* de diversos modos, utilizando elementos únicos e objetivos – como a língua, a etnicidade, o território comum, os traços culturais, etc. – ou subjetivos – como a vontade ou eleição de pertencimento a uma comunidade "nacional". Essas tentativas visavam estabelecer quais dos numerosos povos europeus que poderiam ser classificados como "nacionalidades" poderiam adquirir um "Estado" próprio, e quais dos Estados já existentes possuíam o caráter de *nação*. Mas até hoje, explica Hobsbawm, não se chegou a nenhum critério satisfatório para definir quais coletividades humanas deveriam e quais não deveriam ser "etiquetadas" desse modo.

Para organizar o seu estudo, Hobsbawm utiliza a divisão da história dos *movimentos nacionais* em três etapas, como fora proposto por Hroch[24]. Na primeira etapa, "puramente cultural, literária e folclórica", o movimento não possuía ainda nenhuma implicação política, nem propriamente *nacional*, explica este autor. Na segunda, já encontramos um conjunto de precursores e militantes da "idéia nacional" e o começo das campanhas políticas a seu favor. No entanto, é só na terceira e última etapa que os programas nacionalistas obtêm de fato o apoio das massas que afirmam representar.

---

[24] Hobsbawm se refere à seguinte obra: HROCH, M. **Social preconditions of national revival in Europe**. Cambridge, 1985.

Alguns elementos, como *governo* e *território*, que pareceram sempre estar ligados à idéia de *nação* – Estado-Nação – somente foram unidos a ela, em finais do oitocentos, explica Hobsbawm[25]. Do mesmo modo, argumentos que partem do ponto de vista da unicidade da língua, da etnicidade, da religião, etc., só entraram no debate a respeito da definição da nacionalidade em meados do mesmo século[26]. Finalmente, a bibliografia liberal da segunda fase do nacionalismo (1830 a 1880)[27] estabeleceu três critérios que deveriam servir para classificar um povo como *nação* e próprio de um Estado-Nação (além do tamanho do território por ele ocupado). São estes: a associação histórica com um Estado existente ou com um Estado de passado recente, a existência de uma antiga elite cultural "possuidora de uma língua vernácula literária e administrativa nacional e escrita"[28], e uma comprovada capacidade de conquista. Por esse e por outros motivos, explica este autor, podemos afirmar que "[...] em seu sentido moderno e basicamente político o conceito de *nação* é muito jovem desde o ponto de vista histórico"[29]. Mas, como podemos presumir, esses critérios acabavam excluindo diversos povos da lista dos possíveis e aceitáveis Estados-Nação modernos. Aos que não se encaixassem nesses critérios restava apenas a opção de subordinar-se, incorporando-se a um "verdadeiro" Estado-Nação.

A partir de 1880, aponta Hobsbawm, verificou-se um aquecimento do debate em torno da "questão nacional", principalmente por parte dos socialistas, uma vez que a atração das *massas* aos apelativos das nacionalidades começou a ser vista como poderosa arma de agremiação política. Os partidos políticos

---

[25] Segundo este autor, o primeiro registro que une os conceitos de *governo* e *nação* está na edição do dicionário da *Real Academia Española* publicada em 1884. Cf. HOBSBAWM, E., *op. cit.*, p. 23-24.

[26] Nesse sentido, Hobsbawm nos lembra que nunca se negou o caráter multinacional, multilingüístico e multiétnico de Estados-Nação muito antigos, como a Grã-Bretanha, a França ou a Espanha, por exemplo.

[27] Hobsbawm lembra que o auge do liberalismo burguês coincide com a época na qual o "princípio da nacionalidade" tornou-se importante por primeira vez na política internacional. Cf. HOBSBAWM, E., *op. cit.*, p. 49.

[28] *Ibid.*, p. 46.

[29] *Ibid.*, p. 26. No texto original: "[...] en su sentido moderno y básicamente político el concepto *nación* es muy joven desde el punto de vista histórico".

começaram a mobilizar as massas com interesses eleitorais através desses apelativos nacionais e, por esse motivo, começou a ganhar importância o significado que homens e mulheres "comuns" davam ao sentido de nacionalidade. Para estimular a identificação desses homens e mulheres com uma comunidade imaginada que, em realidade, diferia em tamanho, escala e natureza das comunidades reais às quais os homens haviam se identificado através da história, os movimentos nacionais mobilizaram algumas variantes de sentimentos de pertencimento a um grupo que já existiam anteriormente, e que Hobsbawm identifica como "laços protonacionais".[30]. É muito difícil descobrir o que constituía exatamente esse protonacionalismo popular, explica este historiador. Esses laços podem ser "supralocais", indo além dos espaços reais onde as pessoas se movem durante toda uma vida, ou laços mais vinculados diretamente com estados ou instituições que podem estender-se ou popularizar-se. Nesse contexto, cabe ressaltar a fragilidade de "laços protonacionais" relacionados com a língua ou com a etnicidade, dois elementos que, por força, fazem parte de todos os movimentos nacionais modernos.

Em relação à língua, "a essência própria daquilo que distingüe um povo de outro", "a barreira mais óbvia que impede a comunicação", explica Hobsbawm, é importante ter em mente que na época anterior à institucionalização do ensino primário geral era impossível pensar em uma língua *nacional* (homogeneizada e estandardizada). A identificação nacional com a língua, aponta este autor, resulta muito mais de uma construção dos nacionalistas do que de uma realidade estabelecida pelo uso de uma língua por um povo. Isso não exclui a existência de uma certa identificação cultural popular com uma língua ou com um conjunto de dialetos mais próximos entre si. Através desse pensamento podemos relacionar a língua (mas não uma língua *nacional*) com um certo nível de laços protonacionais. Mas esse distintivo isolado, segundo Hobsbawm, não era suficiente para gerar um

[30] *Ibid.*, p. 55.

sentimento de pertencimento a um grupo. Eram necessários mais elementos que distingüissem esse grupo dos demais[31].

Por outro lado, em relação à etnicidade – outro dos elementos constitutivos do nacionalismo moderno, cujo apelativo possui amplas vantagens no processo de união dos elementos de um grupo e exclusão daqueles que lhe são alheios – Hobsbawm aponta que, principalmente devido à ampla multietnicidade dos Estados-Nação já fortemente constituídos na época da radicalização dos sentimentos nacionalistas, como a França ou a Grã-Bretanha, resultava muito difícil, e até contraditório para os nacionalistas, empunhar a bandeira da etnicidade para justificar seus planos políticos. Isso, mais uma vez não quer dizer, explica este autor, que o sentimento de pertencimento a uma certa etnia não estivesse presente, de certa maneira, no conjunto de laços protonacionais. Os próprios movimentos nacionalistas modernos, segundo Hobsbawm, não nasceram com um apelativo étnico. Este, em geral, foi adquirido (mais na forma de racismo) à medida que o movimento ganhava força.

Em último lugar, Hobsbawm discute os laços protonacionais presentes nas duas comunidades reais que, de acordo com Anderson, decaíram exatamente na época em que a comunidade imaginada da *nação* ascendeu: a religião e a realeza do império. Apesar de existirem exemplos de ligações muito próximas entre o sentimento nacional e a religião, aponta Hobsbawm, por causa do predomínio das religiões transnacionais, o nacionalismo moderno impôs severos limites à identificação étnico-religiosa. Até hoje as relações entre a religião e a identificação protonacional continuam sendo muito complexas, não permitindo generalizações nem simplificações. Em relação aos laços protonacionais que poderiam ser fruto do sentimento de pertencimento a um todo político duradouro, como era o caso dos reinos dinásticos – elemento considerado pelo nacionalismo liberal como uma das condições necessárias à definição de um Estado-Nação (a "historicidade nacional") – Hobsbawm afirma que estes existiam muito mais em

[31] *Ibid.*, p. 68.

função de uma elite governante do que no âmbito popular. Entretanto, explica, em geral, não existe nenhuma continuidade entre esse sentimento protonacional e o patriotismo moderno.

Portanto, observamos que no momento em que o nacionalismo entra em sua terceira fase, ou seja, quando adquire o apoio das massas, os próprios sentimentos "protonacionais" se constituíam em um emaranhado de indefinições. O nacionalismo soube explorar essas indefinições em benefício de sua causa, e assim chegou a seu ápice. A ampliação do direito masculino ao voto e a criação do Estado moderno administrativo, que mobilizava e influenciava os cidadãos, colocaram a *nação* e os sentimentos em relação a ela no centro da atividade política praticamente em todo o continente europeu.

No entanto, quase até o início do século XX, Estado e nacionalismo se encontravam em oposição. A mudança ocorreu justamente entre os últimos anos do século XIX e primeiros do XX, período no qual a Europa foi palco de grandes movimentos migratórios, fato que ajudou a mobilizar sentimentos de xenofobia e racismo em suas populações. Hobsbawm localiza a "transformação do nacionalismo" entre os anos de 1870 e 1918. Neste período, os Estados passaram a utilizar toda a sua maquinária para comunicar-se com seus habitantes e mobilizá-los em torno de uma causa "patriótica". As escolas primárias, as administrações, o exército, etc., todas as suas instituições contribuíam para essa identificação. Finalmente, o nacionalismo e o patriotismo de estado acabaram se fundindo, originando um movimento de características novas. Uma das principais diferenças desse nacionalismo em relação ao nacionalismo verificado durante praticamente todo o século XIX foi o abandono da idéia da necessidade de um território de ocupação exclusiva para definir uma nação, o que fez com que surgisse uma série de novos nacionalismos que se apoiaram na sua identificação étnica e lingüística para justificar a sua nacionalidade. Assim, a língua e a etnicidade passaram a ser distintivos nacionais obrigatórios, ao contrário do que acontecia na fase anterior. Além disso, os movimentos nacionalistas começaram a multiplicar-se por zonas anteriormente desconhecidas e em povos que até o

momento só haviam sido interessantes para os folcloristas. Por último, aponta Hobsbawm, o nacionalismo, que nas últimas décadas do século XIX mantivera-se aliado às forças de esquerda, acabou se transformando em um movimento chauvinista, imperialista e xenófobo da direita[32]. Os distintivos étnicos tornaram-se tão importantes que a *raça* passou a ser associada (e confundida) freqüentemente com a *nação*, gerando, assim, os argumentos *nacionais*/*raciais*, tão importantes durante todo o século XX.

Por outro lado, não podemos perder de vista a importância que os ideais românticos tiveram na concepção do nacionalismo moderno. O liberalismo político, a busca pela originalidade, pelo próprio, o individualismo e a exaltação do *eu*, a valorização dos aspectos culturais locais (a língua, a etnicidade e o folclore) são todas características do pensamento romântico incorporadas pelos movimentos nacionais. Entretanto, como mostra Hobsbawn, essas características vão sendo assumidas pelos nacionalismos em um longo período. Assim, todas as dimensões artísticas do nacionalismo, inclusive a música, se alimentaram dos ideais românticos e sobre estes basearam o seu arcabouço teórico.

Como dissemos anteriormente, acreditamos que os estudos de Hobsbawm e Anderson podem ajudar-nos a compreender uma das principais etapas da história recente da música ocidental: o *nacionalismo musical*. As primeiras manifestações concisas deste movimento foram verificadas na segunda fase dos nacionalismos, dentro da divisão proposta por Hrosch e Hobsbawm. Seus limites temporais não são precisos, embora possamos definir a sua fase áurea entre as décadas de 1890 e 1940, o que coincide, portanto, com a etapa de radicalização dos nacionalismos e com a mobilização das massas a favor desse sentimento.

O nacionalismo musical fez da construção de uma comunidade musical *nacional* – a qual, como vimos, consiste em uma comunidade musical imaginada –

---

[32] Hobsbawm também destaca a necessária rejeição que o nacionalismo do início do século XX apresentava em relação ao socialismo, devido ao claro caráter internacionalista deste movimento. HOBSBAWM, E., *op. cit.*, p. 132.

o seu principal objetivo. Da mesma forma como do "agrupamento" das línguas vulgares correlatas dentro dos limites impostos pelas gramáticas e sintaxes, o nacionalismo criou uma "língua nacional"[33] – a qual, segundo Hobsbawm, se tornou um elemento definitório da união entre o nacionalismo e o patriotismo de Estado – da união e pasteurização das múltiplas tradições musicais locais e particulares, o nacionalismo musical procurou criar uma "música nacional". Para atingir esse objetivo, os pensadores nacionalistas estabeleceram uma série de preceitos que definiam as características da música nacional que procuravam criar.

Apoiando-nos nos estudos de Anderson e Hobsbawm, abordaremos alguns textos de importantes ideólogos do nacionalismo musical, como Mário de Andrade e Felipe Pedrell, visando compreender melhor esse período tão importante da história da música moderna. Ao mesmo tempo, concordando com Hobsbawm quando afirma que os ícones ou símbolos, como as bandeiras, são os métodos mais utilizados para ajudar a imaginar alguma coisa que não pode ser imaginada[34], acreditamos que não há nada melhor para imaginar uma música *nacional*, do que um compositor *nacional*, de carne e osso, acompanhado de sua obra. Assim, uma das primeiras medidas adotadas pelos diferentes nacionalismos foi escolher e promover os seus próprios símbolos. Entre outros motivos, ícones como Villa-Lobos, Manuel de Falla, Béla Bartók, Carlos Chaves, etc., surgiram dessa necessidade de promoção de símbolos que fossem identificados com o ideal da música nacional.

---

[33] ANDERSON, B., *op. cit.*, p. 53. Devemos lembrar que a união e pasteurização das diversas línguas faladas dentro de um determinado território não foi a única alternativa adotada no processo de construção das línguas nacionais. Países como a França, por exemplo, optaram pela imposição de um modelo lingüístico oficial, *nacional*, acompanhado da eliminação das diferentes línguas locais.

[34] HOBSBAWM, E., *op. cit.*

1.1.1. O nacionalismo regeneracionista espanhol: a “Generación del 98”

Entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX a Espanha viveu o que a historiografia chamou da “época de la Restauración”. Esta época se inicia em 1874 com o período de restauração do reinado dos Bourbons que haviam sido expulsos do trono em 1868, e se encerra com o início do reinado de Afonso XIII, em 1902. Na esfera da cultura, os historiadores consideraram esse período como a primeira fase de uma “Edad de Plata” das letras e das artes espanholas[35].

A produção artística da “Edad de Plata” se desenvolveu sob a primazia das referências estéticas francesas. As duas diferentes fases desta “Edad” estão divididas pelo grupo que ficou conhecido como “Generación del 98”, composto pelos pensadores que estavam ingressando na vida pública no momento exato em que a Espanha terminava de perder para os Estados Unidos os restos de seu império ultramarino (Cuba, Filipinas e Porto Rico). Este grupo foi responsável por oferecer importantes projetos nacionalistas para a Espanha.

Alguns dos principais nomes da primeira fase da “Edad de Plata” foram os dos literatos Jacinto Verdaguer e Blazco Ibañez e o do arquiteto Antonio Gaudí. As três características consideradas mais significativas da produção desses pensadores, e que se refletem em seus diferentes projetos nacionalistas são: 1º. a incorporação ao movimento naturalista, sob a influência do naturalismo francês; 2º. o renascimento das culturas regionais não castelhanas; 3º. a “tomada de posições” da Espanha perante a realidade espiritual e material da Europa contemporânea, que acabou se cristalizando em duas antigas posições antagônicas, o casticismo *versus* o europeísmo. Falaremos brevemente das três.

---

[35] JOVER, J. M. España Contemporánea. In: REGLÁ, J.; JOVER, J. M.; SECO, C. **España Moderna y Contemporánea**. Barcelona: Editorial Teide, 1963. p. 280. A denominação “Edad de Plata” faz referência ao “Siglo de Oro” das letras e das artes espanholas que, segundo a historiografia, se situou na transição entre os séculos XVI e XVII. Desse modo, o termo anuncia o “renascimento cultural” que estaria sendo vivido pela Espanha do final do oitocentos e começo do novecentos depois de dois longos séculos de decadência.

A partir de 1870, em várias regiões da Espanha, o *naturalismo* – filho do romantismo – surge como a escola literária e pictórica dominante. Esta corrente propunha uma observação da realidade dirigida preferencialmente às classes populares, sob a crítica dos "vícios físicos e morais da sociedade burguesa posterior à Revolução de 48". No geral, na literatura, na música e na pintura desse período passa a ser comum o destaque ao *castiço* (popular) e a seus costumes e características psicológicas[36].

A percepção da situação de pobreza e de abandono vivida por grande parte da população espanhola da época começa a gerar na intelectualidade desse país um profundo sentimento de pessimismo e inferioridade em relação aos demais países europeus. A derrota na guerra hispano-americana coroa o sentimento negativo próprio a toda uma geração. Do pessimismo nascido da observação da situação social espanhola, estes intelectuais criam um projeto de *nação*. A preocupação central é a "regeneração" da Espanha (daí o termo "regeneracionismo" forjado para explicar os projetos desta geração), buscada, em um primeiro momento, a partir do estudo das particularidades e diversidades das diferentes províncias e da revalorização da tradição e das características do povo espanhol. O homem comum, da cidade e do campo, se torna objeto de investigação[37]. O renascimento das culturas regionais se inicia com uma mudança de atitude desses pensadores em relação a suas terras natais. De acordo com Jover, essa nova atitude estava condicionada por dois fatores: "a sensibilidade perante a paisagem, o gosto pelo diferencial e o específico legado pelo romantismo; e o novo e vigoroso sentimento da Natureza como algo vivo, animado, cheio de força, que contribui com o vitalismo que impregna o espírito

---

[36] JOVER, J. M., *op. cit.*, p. 316-318. No texto original: "lacras físicas y morales de la sociedad burguesa posterior a la Revolución del 48".

[37] Segundo Bastos, os pensadores espanhóis da época acreditavam que a verdadeira cultura da *nação* encontrava-se nas vidas comuns. Por isso esses autores se propuseram a estudá-las em seu cotidiano. Ainda de acordo com esta autora, estas idéias vão ajudar a fundamentar as teses de Gilberto Freyre a respeito da necessidade de focar o estudo nos "marginalizados" da história para entender as particularidades da sociedade brasileira. Cf. BASTOS, É. R. Os autores brasileiros e o pensamento hispânico. In: ANPOCS98-GT1021, out./1998, Caxambu, MG.

europeu desde os anos oitenta do século XIX"[38]. Entretanto, estes pensadores "regeneracionistas" invocam as suas terras natais a partir da idéia do conjunto *nacional* e inventam um passado comum.

Duas são as propostas para sair da crise. A primeira, o caminho da *europeização*, ou seja, "[...] a incorporação à civilização industrial prévia aceitação da visão de mundo e do ideal de vida próprios dos povos do norte"[39]. A segunda, o *casticismo*, através do qual se admitia uma certa inferioridade em relação ao nível europeu das ciências naturais e da técnica, mas se apontava a superioridade hispânica desde outros pontos de vista, como o sentido religioso, a originalidade da literatura e das artes, etc[40]. De acordo com Bastos, "A geração de 98, dividida entre essas duas tendências, com sua formação desenhada pela província, mas tendo o privilégio de encontrar um conjunto de elementos cosmopolitas em Madri, vai contestar o marasmo, a visão rósea sobre o social. Clamam pelo realismo, um realismo especial, marcado pela invenção – inventam a cultura, apontam para a sabedoria do povo que ultrapassa o provincianismo dos intelectuais, inventam a

---

[38] JOVER, J. M., *op. cit.*, p. 318. No texto original: "la sensibilidad ante el paisaje, el gusto por lo diferencial y lo específico legado por el romanticismo; y el nuevo y vigoroso sentimiento de la Naturaleza como algo vivo, animado, lleno de fuerza, que aporta el vitalismo que impregna el espíritu europeo desde los años ochenta del siglo XIX".

[39] *Ibid.*, p. 323. No texto original: "la incorporación a la civilización industrial previa aceptación de la visión del mundo y del ideal de vida propios de los pueblos del norte".

[40] Segundo Carol Hess, "O pessimismo cultural, especialmente agudo depois do 'desastre' de 1898 [...], está intimamente ligado à habitual incerteza da Espanha sobre a adequada relação entre influências estrangeiras e identidade nacional ('racial')". Cf. HESS, C. A. **Manuel de Falla and modernism in Spain, 1898-1936**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2001. p. 5. No texto original: "Cultural pessimism, especially acute after the 'diseaster' of 1898 [...], is intimately linked to Spain's habitual uncertainty over the proper relationship between foreign influences and national ('racial') identity". Neste ponto, cabe uma interessante comparação com a Itália. John Rosselli aponta que neste país, com a constituição da nova nação, nas últimas décadas do século XIX, muitas pessoas perderam a confiança na primazia da música italiana. Essa situação foi causada em parte pela maior facilidade de circulação e comunicação que marcou a época – abrindo as mentes para o que estava acontecendo além dos Alpes – mas também pelo descontentamento geral em relação ao *ressorgimento*. A derrota na guerra contra a Áustria em 1866 e contra a Abissínia em 1896, as políticas burguesas liberais, e a decadência da Igreja Católica são alguns dos fatores que estimularam o pessimismo italiano. Cf. ROSSELLI, J. Music and Nationalism in Italy. In: WHITE, H.; MURPHY, M. **Musical Constructions of Nationalism:** Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945. Cork: Cork University Press, 2001. p. 192.

nação. Assumem, para si, a discussão do papel do intelectual; definem-lhe a missão [...]"[41].

Desde o final do século XVIII, a burguesia ascendente em vários países europeus tinha começado a substituir, aos poucos, a fé religiosa pela crença na ciência e na técnica como meios capazes de levar ao progresso. Entretanto, nos últimos anos do século XIX e primeiros do XX, com as descobertas científicas de Einstein, Thomson, etc., a velha ciência do positivismo começou a perder forças. A crise espiritual aunada à crise social e econômica vivida pela Espanha nesse período – visível em constantes conflitos de política agrária, de autonomia regional e nas péssimas condições de trabalho, por exemplo – acabarão levando a um processo de radicalização das posturas religiosas e políticas que culminará, em 1936, na dolorosa Guerra Civil.

O impacto dessa crise espiritual também se faz sentir nas artes, que adotam novas posturas nos primeiros anos do século XX. Nesse momento, tem início o que seria uma segunda fase da "Edad de Plata", marcada pela multiplicidade de tendências estéticas, o auto-isolamento social do artista, e o rompimento com a tradição *naturalista* e *impressionista*. Além disso, devemos destacar a oposição criada entre uma "arte de minorias" e uma "arte de massas", que responde ao imperativo cada vez maior da segregação social no espaço urbano.

Alguns dos personagens mais importantes da "Generación del 98", que marca a linha divisória entre as duas fases da "Edad de Plata", foram Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Manuel e Antonio Machado e Juán Ramón Jiménez. Através de temas como a paisagem espanhola, as particularidades do homem espanhol, a cultura e a história espanholas, as "meditações" desses autores, plasmadas em suas obras, revelavam traços de seus projetos nacionalistas. Em primeiro lugar, como foi dito anteriormente, destacava-se o pessimismo decorrente de seu complexo de inferioridade em relação aos demais países europeus. Em segundo

[41] Cf. BASTOS, É. R. Os autores brasileiros e o pensamento hispânico, *op. cit*.

lugar, devemos apontar a exaltação de Castela (visível principalmente nas obras de Unamuno, Azorín e Antonio Machado) unida a uma franca admiração pela cultura espanhola do Século de Ouro, eminentemente castelhana.

Se a abertura em relação à Europa ainda permanecia como uma questão controvertida para a "Generación del 98", para as seguintes gerações de pensadores espanhóis não houve dúvida: assumiram uma postura positiva frente a ela. Durante as primeiras décadas do século XX, muitos artistas e intelectuais de renome fizeram os seus estudos no exterior. Parte da historiografia denominou este novo grupo, herdeiro das idéias da "Generación del 98" mas formado sob uma maior influência das idéias européias, de "Generación del 14". Ortega y Gasset é o primeiro nome desse grupo e um dos maiores defensores da idéia do necessário impluso *europeizador* para a regeneração da Espanha.

As reflexões da "Generación del 14" estão marcadas, por um lado, pelas mudanças provocadas pelas idéias da geração anterior e, por outro, pela repressão da ditadura de Primo de Rivera. Seus representantes serão os principais idealizadores do projeto da Segunda República, onde colocarão em prática muitos dos ideais anteriormente apresentados. Alguns, como Manuel Azaña, por exemplo, assumirão os mais altos cargos políticos desse governo. A Guerra Civil acaba levando-os ao exílio, onde muitos permanecerão até o fim do período franquista.

Se no caso dos intelectuais, a meta da "Generación del 98" e da "Generación del 14" correspondia *grosso modo* a uma simbiose entre a cultura européia e a espanhola, no caso dos artistas, o empenho estará dirigido à "elevação do espanhol a categoria estética universal". Assim acontece com a música. Valentín Arín, em seu discurso de ingresso na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, proferido em 1912, se refere insistentemente ao papel fundamental exercido pela música espanhola durante os séculos XV e XVI[42]. Segundo este compositor, "Em todo o século XV a prática e a técnica musical

[42] ARÍN, V. G. Progresos y decadencias de la música española. Madri: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1912. Discurso lido na cerimônia de ingresso na Real Academia.

estão na Espanha à altura das nações mais adiantadas da Europa. [...] Qualquer que seja o campo da música ao qual voltemos nossos olhares, encontraremos na Espanha de então uma cultura e uma atividade superiores à desenvolvida em outros países [...]"[43]. Pouco a pouco, em seu discurso, Arín vai apontando a precocidade das descobertas espanholas na música, antevendo até, segundo este autor, as novidades incorporadas à música universal por um Palestrina ou por um Wagner. Entretanto, aponta Arín, o século XVII trouxe a decadência para a música espanhola, e esta se tornou ainda mais aguda com a introdução da ópera italiana e da mania do *bel canto*. Assim, o nosso autor, como um homem do 98, também reivindica o retorno do emparelhamento da música espanhola com a música das demais nações européias, como acontecia nos séculos XV e XVI. De acordo com o historiador José María Jover, isso só vai acontecer finalmente "[...] como conseqüência de uma tardia mas fecunda incorporação espanhola às correntes do nacionalismo musical, iniciadas na Europa centro-oriental"[44]. Unanimemente, a historiografia apontou Felipe Pedrell como precursor desse processo. O seu principal discípulo, também um homem do "98", foi Manuel de Falla[45].

1.1.2. O nacionalismo brasileiro: as teorias da "brasilidade"

No Brasil, o novo governo republicano, instituído em 1889, buscou a sua legitimação através do apelo ao *nacional*. A *nação* substituía com vantagem a unidade política proporcionada pelo império, pois essa *unidade política* era

---

[43] No texto original: "En todo el siglo XV la práctica y la técnica musical están en España a la altura de las naciones más adelantadas de Europa. [...] Cualquiera que sea el campo de la música al que dirijamos nuestras miradas, encontraremos en la España de entonces una cultura y una actividad superiores a la que en otros países se desarrollaba [...]".

[44] JOVER, J. M., *op. cit.*, p. 318. No texto original: "[...] como consecuencia de una tardía pero fecunda incorporación española a las corrientes del nacionalismo musical, iniciadas en Europa centrooriental".

[45] Nos capítulos seguintes observaremos como, ao longo de sua trajetória, Falla se move entre as idéias "noventaiochistas", tanto no plano de suas ações políticas, quanto no de suas realizações estéticas.

reforçada, ao mesmo tempo em que impulsionava, a criação de uma "nacionalidade brasileira", que se traduzia em um sentimento de *unidade cultural*.

Assim como aconteceu na Espanha, no Brasil, os ideais nacionalistas, de modo geral, se manifestaram primeiramente na literatura. Na transição do século XIX ao XX, intelectuais herdeiros das idéias românticas, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha ou Graça Aranha – este último filiado ao naturalismo francês, assim como vários dos primeiros nomes do nacionalismo espanhol – começavam a preocupar-se com o problema da "brasilidade". Esse discreto grupo de intelectuais formou o que Lauerhass Jr. identificou como uma primeira geração nacionalista brasileira[46]. As meditações desses intelectuais giravam em torno da necessidade de construção de uma identidade nacional, ainda inexistente na jovem República.

Um dos principais problemas aos quais se enfrentavam estes primeiros "construtores" da nação brasileira era, justamente, o da falta de "unidade cultural" nacional. Para alcançar essa unidade, era necessário criar "laços comunitários imaginados" capazes de gerar sentimentos comuns em torno aos quais pudessem ser aglutinados os habitantes das regiões mais distantes do país. Além disso, a descentralização política cultivada durante os anos da República Velha, entre outras coisas sob o pretexto de impedir a ascensão de ditaduras regionais, favoreceu o sentimento de insegurança em relação à unidade nacional como um todo. Esta situação não será modificada até a ascensão do governo de Getúlio, que dispensará grandes esforços para criar a sensação de um todo nacional harmonioso e homogêneo. De acordo com Hermano Vianna, "[...] um novo modelo de autenticidade nacional foi fabricado no Brasil pós-1930. Não foi escolhido um dos antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos

[46] LAUERHASS JR., L. **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro:** [estudo do advento da geração nacionalista de 1930]. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia: Ed. da USP, 1986.

foram retirados vários elementos (um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeinizador"[47].

Para construir uma nacionalidade, reivindicada como "brasilidade", era necessário, em primeiro lugar, definir um modelo de "brasileiro". A falta de identidade nacional foi encarada por setores da intelectualidade como um claro resultado do "atraso" do Brasil em face aos países europeus. O motivo desse atraso foi relacionado ao "caráter indolente" do povo brasileiro, e este, à miscigenação. Este era um dos pontos nodais da problemática com a qual se enfrentavam grandes nomes da intelectualidade brasileira do período: assumir o mestiço como a identidade "racial" do "brasileiro"[48].

A constatação de que a miscigenação era um elemento indissociável da constituição da maior parte da população do país, levou muitas vozes a se levantarem a favor dos incentivos à imigração de representantes de "raças européias", com o declarado objetivo de favorecer o branqueamento dessa população[49]. Pensadores como Sílvio Romero e Graça Aranha que, como dissemos anteriormente, faziam parte da primeira geração de nacionalistas brasileiros, defendiam a idéia de que o "embranquecimento" era necessário para "civilizar o povo"[50]. De acordo com Hermano Vianna, a principal matriz ideológica

---

[47] VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1995. p. 61. De acordo com Lauerhass Júnior, "[...] a partir de 1930 observou-se uma identificação mais ampla e mais geral com o Brasil, a nação, como entidade sócio-psicológica e cultural, relacionada com o mundo lusitano, mas dotada de personalidade própria, desenvolvida através de uma experiência histórica *sui generis*. Então, como o grupo dirigente passou afinal a considerar o Estado como corporificação política da nação, tanto a procura como o amadurecimento da identidade nacional foram levados a cabo com mais vigor, não apenas por intelectuais isolados, mas como questão política, por intermédio da maquinária governamental: a burocracia, o sistema educacional e o exército [...]". Cf. LAUERHASS JR., L., *op. cit.*, p. 24.

[48] Como notou Hobsbawm, os argumentos raciais na definição da nacionalidade tornaram-se muito importantes na terceira fase dos nacionalismos, que teve início nos últimos anos do século XIX. Cf. HOBSBAWM, E., *op. cit.*, p. 71-76; p. 117-119.

[49] De acordo com Elizabeth Travassos, "[...] Visto pelas lentes racialistas e evolucionistas, o Brasil precisava apagar a nódoa das raças inferiores e dos povos culturalmente atrasados instalados no território nacional". Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *ob. cit.*, p. 35.

[50] De acordo com Bastos, Sílvio Romero, em seu esforço por entender a história do Brasil, afirmava que esta se tratava "[...] da história de um *novo tipo* de homem – o mestiço. [...] Aliando a questão racial ao meio físico e à imitação, [Romero] traça o esboço do caráter brasileiro, partindo do princípio de que há uma inferioridade racial na nossa formação, resultante de caldeamentos de índios e negros, que se reflete ao nível do

deste pensamento eram as teorias de Gobineau, para quem a mestiçagem funcionava como um degenerador de raças. O paradoxo apontado pelo filósofo francês era bem simples: ou a tribo permanecia selvagem ou misturava-se (e degenerava-se) para atingir a civilização[51]. A partir de uma adaptação otimista das teorias de Gobineau, os pensadores brasileiros defendiam a miscigenação como um elemento positivo, um meio legítimo para o progresso da nação.

Foram necessários mais de trinta anos para que Gilberto Freyre apresentasse a "fórmula ideal" da definição da identidade nacional. Segundo este autor, o brasileiro era mestiço e continuaria sendo mestiço. No começo dos anos trinta, com a nova república, não era mais o momento de se pensar em projetos de embranquecimento. Respondendo ao impasse gerado a respeito da heterogeneidade brasileira, Freyre apresenta a sua tese da "democracia racial", afirmando a existência de uma unidade de caráter cultural no povo brasileiro. A idéia fundamental era ressaltar as qualidades positivas das três raças formadoras desse povo. Este autor analisa a natureza da formação social brasileira através de um estudo aprofundado dos "marginalizados" da história, seu cotidiano e sua contribuição ao conjunto da cultura nacional[52]. Assim, vai desenvolver as idéias a respeito da inversão de papéis entre dominado e dominador, baseadas na sua observação da "dominação cultural" e da "imposição de uma visão de mundo" exercidas pelo escravo africano sobre o seu senhor. Do mesmo modo, Freyre vai destacar a "falsidade do transplante das instituições européias para a sociedade

---

pensamento". Segundo este autor, aponta Bastos, a "raça" brasileira era uma "sub-raça mestiça e crioula". Cf. BASTOS, É. R. A questão social e a sociologia paulista. **São Paulo em perspectiva**, n. 1, ano 5, p. 31-39, jan./mar. 1991.

[51] Para um estudo mais detalhado a respeito do tema da miscigenação no Brasil ver VENTURA, R. **Estilo tropical:** história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991; e SCHWARCZ, L. M. **Homens de sciência e a raça dos homens:** cientistas, instituições e teorias raciais no Brasil em finais do séc. XIX. 1992. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

[52] Bastos chamou a atenção para a importância da incidência das idéias dos pensadores da "Generación del 98" e da "Generación del 14" sobre as teorias gilbertofreyreanas. Segundo esta autora, o pensador brasileiro, desde os seus anos de formação nos Estados Unidos, era leitor aplicado de autores como Unamuno, Ganivet e Ortega y Gasset, e as teses de duas de suas mais importantes obras, *Casa Grande e Senzala* e *Sobrados e Mucambos* estariam francamente inspiradas nas idéias de Ortega, Pío Baroja e Ganivet. Cf. BASTOS, E. R. **Os autores brasileiros e o pensamento hispânico**, *op. cit.*

brasileira". Esse pensamento tem a sua origem nas teses orteguianas, segundo as quais "um conceito transplantado acaba por perder seu significado, não só porque está articulado a toda uma estrutura lingüística, como também ao ser retomado em outro lugar que o de sua origem acaba por inverter o esforço do receptor que em lugar de pensar no eixo dos problemas, busca compreender 'o que foi que o outro pensou e expressou em certos termos' [...]". A formação nacional brasileira, de características tão híbridas, de acordo com Freyre, invalida as soluções externas, fundamentadas em valores alheios aos brasileiros[53].

As teorias de Freyre a respeito da sociedade brasileira, nas quais se sugere que a dimensão psico-social tem prioridade sobre a política, ganham força durante a década de 30, momento em que foram se tornando necessárias explicações de aceitação social ampla, fora do âmbito da política. A harmonia e a concórdia deviam dar o tom das relações na sociedade. O novo governo lançava mão de todos os meios para criar na população uma sensação de homogeneidade, valorizando a cultura e os traços *nacionais*. Segundo Vianna, "Foi Gilberto Freyre quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço. O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses [...]"[54]. Mesmo assim, estabeleceu-se uma oposição entre os mestiços caboclos (rurais e definidos por componentes raciais brancos e indígenas) e os mestiços mulatos (urbanos e definidos por componentes raciais negros e brancos). A clara preferência pelos primeiros foi perdendo força à medida que avançava o projeto nacionalista do Estado. As crescentes massas urbanas (e "mulatas") já não podiam ser ignoradas no processo de construção do "povo brasileiro".

---

[53] *Ibid.* Esta autora também assinala que "[...] como Ortega, Gilberto Freyre pensa a sociedade como um sistema de funções, onde prevalece sobre a competição – só possível em um corpo social homogêneo – o processo de assimilação. Essa assimilação, permitindo a presença simultânea de traços psico-sociais e culturais das diferentes raças formadoras da população brasileira, configura de modo indelével a sociedade. Se o Estado não integrar esses traços em seu perfil, respeitando a especificidade política resultante dessa amálgama, provocará situação de anomia".

[54] VIANNA, H., *op. cit.*, p. 63.

Nesse contexto, a "melancolia" se ergue como uma "característica psicológica" comum a toda a sociedade brasileira e passa a ser invocada pela intelectualidade como um importante componente da "brasilidade". Wisnik mostra como Coelho Neto, na construção do argumento de seu projeto para o poema sinfônico *Brasil*, resgata do soneto de Olavo Bilac a idéia das "três raças tristes" responsáveis pela formação do "brasileiro". Apoiando-se nos estudos de Antônio Cândido, Wisnik aponta que "[...] o empenho da literatura romântica em fundar no Brasil uma cultura especificamente nacional fez com que os motivos do subjetivismo lírico, de natureza marcadamente individualista, fossem revestidos de um alcance social: a nostalgia foi elevada à categoria de um elemento coletivo porque representaria a nação. [...] Assim, a melancolia configurava-se como o traço marcante de uma sensibilidade brasileira, que adviria historicamente da fusão de três raças 'exiladas', o português, o índio e o negro, despojados, cada um à sua maneira, de sua terra natal [...]"[55].

Podemos encontrar reflexos dessas idéias no pensamento dos teóricos da música nacional. Na definição dos padrões que deveriam ser adotados para a composição da *boa* música *nacional*, esses teóricos insistiram na necessidade de utilização de elementos musicais provenientes da cultura das três raças formadoras do povo brasileiro. O músico deveria absorver esses elementos e tratá-los através das mais modernas técnicas para compor um todo harmonioso e imbuído do espírito nacional. Na obra de Villa-Lobos, como veremos mais adiante, podemos encontrar uma resposta musical a essa problemática[56].

---

[55] WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 24.

[56] Wisnik chamou a atenção para a dificuldade de se realizar uma crítica *correta* do caso Villa-Lobos, uma crítica que examinasse os "aspectos polêmicos suscitados por sua música". Essa situação, segundo este autor, é decorrente da "espessa camada ideológica" de "afirmação apoteótica" que acabou mitificando a figura deste compositor. Pelo fato de sua obra estar pautada sobre uma nova linguagem musical que buscava uma representação do Brasil não crítica, segundo Wisnik, ela abrangeu uma imensa gama de pontos-de-vista, que vão desde as "*juvenilidades auriverdes*" até os "*orientalismos convencionais*", surgindo, ao mesmo tempo, como "temperamento único" e "fortemente "brasileiro". Cf. WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de 22, *op. cit.*, p. 171.

1.2. Fundamentos do nacionalismo musical

Como observou Benedict Anderson, foi somente nos anos 70 que o nacionalismo, que há décadas se mantinha esquecido nos meios acadêmicos, voltou a ser um tema abordado pelos especialistas[57]. Alguns dos motivos que estimularam a recuperação do interesse pela dimensão política do nacionalismo foram a persistência do conflito nacionalista e étnico em todo o mundo, a percepção da ameaça da identidade nacional em face da integração política e econômica da Europa ocidental e a emergência de mais de uma dúzia de Estados baseados na etnia após o rompimento da antiga URSS[58].

Murphy aponta que, se na sociologia e na historiografia começaram a ser produzidos novos trabalhos a respeito do tema do nacionalismo a partir de 1968, no campo da musicologia, estudos sobre o nacionalismo musical somente começaram a surgir na década de 90. Por esse motivo, atualmente, ainda são relativamente poucos os trabalhos realizados especificamente sobre esse tema. Entre estes, se encontram os textos de Dahlhaus e do próprio Murphy, que serão tomados como as nossas primeiras referências para abordar algumas das principais questões que giram em torno aos desenvolvimentos dos diferentes

---

[57] ANDERSON, B., *op. cit.*, p. 9-13.

[58] MURPHY, M., *op. cit.*, p. 1. No Brasil, no final dos anos 70 e início dos 80, se processou uma importante renovação dos paradigmas históricos e sociológicos que também afetou os estudos sobre o nacionalismo. Até então, o nacionalismo entusiasmava um grande número de pensadores. Entretanto, a ascensão do governo militar após o golpe de 64 e as sucessivas medidas repressivas que vinham sendo tomadas desde então, acabaram gerando na intelectualidade de esquerda um certo desconforto com as suas próprias tendências nacionalistas. O nacionalismo passou a ser visto com desconfiança, uma vez que o governo militar também estava apoiado sobre os seus preceitos e muitas das ações coercitivas vinham sendo justificadas através da bandeira de luta pela "união nacional" e pela necessidade de impulsionar o crescimento da Nação. Nesse contexto, autores como Marilena Chauí, por exemplo, se voltaram para o estudo da questão do nacional no Brasil. Cf. CHAUÍ, M. **Seminários**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. É também dentro desse esforço que o nacionalismo modernista e o nacionalismo musical brasileiro começam a passar por uma importante reavaliação. Villa-Lobos e a bibliografia publicada a seu respeito também mereceram uma revisão nesse período. Estudiosos como José Miguel Wisnik e Arnaldo Contier trouxeram à tona novos elementos para pensar a atuação de Villa-Lobos no contexto da produção artística e política das primeiras décadas do século XX. Cf. WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de 22, *ob. cit.*; WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Ê.; WISNIK, J. M. **Música**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983; CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30. 1988. Tese (Livre Docente em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1988.

nacionalismos musicais. Por esse motivo, antes de trabalhar diretamente com os teóricos do nacionalismo musical espanhol e brasileiro, resumiremos brevemente algumas de suas idéias.

Como aponta Dahlhaus, o nacionalismo musical em suas diferentes manifestações nacionais, deve ser encarado como um estudo de caso, pois não é possível chegar a uma definição única válida para este fenômeno. Isso acontece, explica este autor, porque o nacionalismo musical está vinculado aos processos político-sociais próprios à história de cada país. Concordando com Dahlhaus, Murphy afirma que, assim como acontece na ampla gama de disciplinas que começaram a se dedicar ao estudo do nacionalismo, na musicologia também vem sendo abandonada a busca pelo "conceito unitário" de nacionalismo e nacionalidade. O atual debate a respeito do nacionalismo musical, que está dividido entre o método sociológico e a história das idéias, aponta este autor, gira em torno da procura por uma abordagem "contextualizadora"[59]. Entretanto, aponta, tal abordagem pressupõe uma idéia geral de nacionalismo, o que permite que este seja comparado ou contrastado com outros movimentos sociais, culturais e políticos. A insustentabilidade de uma definição única para este fenômeno não significa que não possam ser notadas algumas constâncias entre os diferentes nacionalismos.

No nacionalismo burguês da primeira metade do século XIX, explica Dahlhaus, o elemento político se fundiu com a idéia originalmente formulada por Herder, na qual se afirmava que era do "espírito do povo" que provinha o elemento estimulante para uma série de atividades humanas, inclusive para as artes[60]. Essa crença no "espírito do povo" como uma força criativa representa um dos fundamentos do nacionalismo musical[61]. Entretanto, seria demasiado simplista,

---

[59] Murphy destaca que os trabalhos de Dahlhaus sobre o nacionalismo musical refletiram a dicotomia que existia entre as ciências históricas e sociais. Cf. MURPHY, M., *op. cit.,* p. 8.

[60] HERDER, J. G. Também uma filosofia da história para a formação da humanidade: uma contribuição e muitas contribuições do século. Lisboa: Antígona, 1995.

[61] Retomando as idéias de Smith, Murphy explica que a distintividade étnica definida como "mitos ancestrais compartilhados, memórias históricas comuns, marcas culturais únicas, e um sentido da diferença, senão de

aponta Dahlhaus, buscar uma compreensão do nacionalismo musical através de uma simples descrição de características musicais *nacionais* tangíveis. Assim, este autor problematiza trabalhos anteriores sobre este tema que se centravam apenas no estudo dos "estilos nacionais".

É constante no discurso dos teóricos do nacionalismo do século XIX, a idéia de que as características individuais da música de cada país são resultado da utilização da sua própria "substância nacional". Entretanto, destaca Dahlhaus, também devemos considerar a existência de um processo inverso, no qual o conceito do que é *nacional* se forma pela generalização das bases de características individuais[62]. Segundo este autor, seria uma grave distorção do papel que a hipótese do "espírito do povo" cumpriu na história da música dar demasiada ênfase à música folclórica em si[63]. Mais característico do século XIX, aponta, é a idéia de que o "espírito nacional", o qual se manifesta de forma elementar na simplicidade e pureza da música folclórica, era o mesmo espírito que finalmente produziu um "classicismo nacional". Desse modo, o entusiasmo nacionalista pela música folclórica e a aspiração pelo classicismo se tornam perfeitamente complementares, e não contraditórios. O classicismo, continua Dahlhaus, "foi visto como a expressão final, perfeita, de alguma coisa que primeiro

---

eleição" permanece "um sine qua non da nação". A potência dos elementos étnicos para a identidade nacional (inclusive em relação à musica), aponta Murphy, residia no fato de que o modelo étnico da nação era compatível com um "tipo de comunidade 'demótica' pré-moderna", a qual permaneceu amplamente disseminada em todo o mundo durante a era moderna. Cf. MURPHY, M., *op. cit.*, p. 5. Murphy se refere à seguinte obra de Smith: SMITH, A. **National Identity**. Londres; Reno; Las Vegas: University of Nevada Press, 1991. Entretanto, como apontou Hobsbawm, os elementos de distintividade étnica só foram incorporados no discurso nacionalista no final do século XIX, quando os sentimentos "protonacionais" começaram a ser mobilizados para causas políticas. Cf. HOBSBAWM, E., *op. cit.*, p. 71-76; p. 117-119. John Rosselli, em seu estudo sobre o nacionalismo musical italiano, apontou que o texto e o idioma musical da principal forma de ópera italiana, poderiam servir para comunicar sentimentos nacionalistas que já haviam sido despertados por outros meios. Entretanto, foi somente depois da unificação política, em meio ao descontentamento geral com os seus resultados, que o discurso nacionalista acabou se engajando seriamente com a música. Cf. ROSSELLI, J., *op. cit.*, p. 181.

[62] Cf. DAHLHAUS, C., *op. cit.*, p. 82.

[63] De acordo com Dahlhaus, a única conclusão lógica a ser desenhada das teses herderianas da influência histórica da criatividade e da atividade do "espírito do povo" é que o selo da legitimidade e autenticidade estética pode ser conferido somente quando o compositor usa a música folclórica de sua própria nação. Cf. DAHLHAUS, C., *op. cit.*, p. 100.

tomou forma na música folclórica; a *noble simplicité* do estilo clássico representou a simplicidade da música folclórica, renovada e transformada"[64].

A hipótese do "espírito do povo", continua Dahlhaus, exerceu influências em três instâncias diferentes. Em primeiro lugar, injetou sentimentos nacionais nos que eram considerados originalmente meios estilísticos neutros. Em segundo lugar, em consonância com a busca da burguesia por apresentar os seus interesses como interesses gerais da *nação*, transformou o caráter anteriormente regional ou social da música folclórica, incluindo-a dentro do espírito *nacional*. E, em terceiro e último lugar, singularizou "traços nacionais" que até o momento não haviam recebido atenção especial em qualidades nacionais essenciais e fundamentais. Partindo dessas considerações, podemos observar que, no século XIX, a formação de um estilo musical nacional está tão estreitamente fundida com a idéia de nacionalismo "que qualquer tentativa de impôr uma rígida separação de elementos 'estilísticos' e 'ideológicos' seria não somente impossível, mas também inapropriada"[65].

---

[64] *Ibid.*, p. 82. No texto original: "Cassicism was seen as the final, perfect expression of something which first took shape in folk music; the *noble simplicité* of the classical style represented the simplicity of folk music, renewed and transformed.". Dahlhaus também vai destacar o papel assumido pelo nacionalismo na estética musical. Se uma obra é sentida como caracteristicamente nacional, aponta este autor, esse sentimento representa um elemento constituinte e, portanto, inseparável da obra, e não uma coisa externa a ela. Isso significa, portanto, que a significação ou coloração nacional de um fenômeno musical também é determinada pelo modo como ela é percebida pela audiência. A música folclórica exemplifica bem essa questão, uma vez que foi somente com a "era dos nacionalismos" que esta música passou a ser considerada como um fenômeno mais nacional do que regional ou social. Por esse motivo, aponta Dahlhaus, separar a obra "em si mesma" do espírito na qual ela é recebida sob a influência do nacionalismo seria privá-la de uma interpretação mais total e convincente. Nesse sentido, este autor sublinha que os elementos intra-musicais não são, necessariamente, mais importantes do que esses outros elementos "externos". Inclusive, o próprio termo "extra-musical", utilizado para qualificar esses elementos, não é de todo apropriado, aponta Dahlhaus, pois não se trata de um termo descritivo, como ele pode parecer, mas um termo normativo que implica um julgamento negativo desde o ponto de vista de uma estética unilateral "puramente musical". Cf. DAHLHAUS, C., *op. cit.*, p. 86.

[65] *Ibid.*, p. 88. No texto original: "[...] that any attempt to enforce a rigid separation of 'stylistic' and 'ideological' elements would be not only impossible but also inappropriate.". Dahlhaus também critica o estudo do conceito de nacionalismo apenas a partir das auto-proclamadas Escolas Nacionais. O nacionalismo musical do século XIX era um fenômeno pan-europeu e, como tal, deve ser estudado no conjunto dessas manifestações. O termo Escola Nacional, aponta, é uma admissão velada de que o fenômeno que ele descreve é periférico, pois se forja a partir da idéia de que o nacional é uma alternativa ao universal e o universal é uma prerrogativa das nações musicais centrais (Alemanha, Itália e França). Cf. DAHLHAUS, C., *op. cit.*, p. 88-89. Nesse sentido, Carol Hess aponta que tanto a carreira quanto a crítica da música de Manuel de Falla foram, em algum grau, determinadas pela defensividade cultural, fenômeno relacionado à observação dahlhausiana a

Podemos observar a existência de distintos "estilos nacionais" desde o século XIII, afirma Dahlhaus. Entretanto, a necessidade de buscar o musicalmente "único e distintivo" de cada nação foi um fenômeno oitocentista que, paradoxalmente, foi acompanhado por uma crescente incapacidade de definir objetivamente essas qualidades musicais especificamente nacionais. Até meados do século XIX, um "estilo musical nacional" era algo definido e compreensível, logrado diretamente através de uma convenção de escrita na qual o compositor selecionava um material particular dentro de um repertório reconhecido de técnicas e traços. Por outro lado, não era necessário que o compositor fosse nascido na França, por exemplo, para compor uma música passível de ser identificada pelos próprios franceses como francesa. Na segunda metade do século XIX, quando o nacionalismo se torna dominante na Europa como modelo de pensamento e como estrutura de sentimento, essa noção começa a se transformar[66]. À medida que ganhava força a idéia de que a "nacionalidade original" deveria ser obtida de "dentro pra fora", e crescia a importância do elemento nacional dentro da formulação estética das obras, paradoxalmente, essas características musicais nacionais se tornavam cada vez mais difusas.

Ao longo do século XIX, o "estilo nacional" acabou assumindo um significado "existencial". Um compositor já não escolhia um estilo; expressava-se ele próprio nesse estilo, afirma Dahlhaus. Essa situação, entretanto, não dificulta a percepção dos elementos que deveriam constituir a "nacionalidade original" da música, uma vez que o conceito de nacionalidade estava mais relacionado com a função do que com a substância. No entanto, adverte este autor, a distinção entre a "substância" melódica e rítmica e a "função" nacional de uma obra não implica em que o elemento nacional seja considerado como uma característica "extra-musical".

---

respeito da "auto-periferização" das escolas nacionais. A Espanha, considerada "periférica" tanto pelos espanhóis quanto pelos não-espanhóis, proporciona um convincente pano de fundo para explorar as construções do nacionalismo. Cf. HESS, C. A., *op. cit.*, p. 6.

[66] DAHLHAUS, C., *op. cit.*, p. 85.

Em diversos países, a burguesia nacionalista do século XIX apropriou-se da música folclórica para assegurar-se de que a própria existência de seu sentimento nacional tinha uma "originalidade" autêntica. Segundo Dahlhaus, as barreiras sociais existentes na visão iluminista da "pitoresca vida do povo" foram desconsideradas nas formas de evocação romântica da arte desse povo (folclórico), e entendidas como a expressão de uma camada de vida e experiência humanas mais profunda que havia sido encoberta pela civilização[67]. Foi o século XIX, aponta este autor, que escolheu acreditar que o caráter nacional era uma qualidade primária e essencial da música folclórica e que essa música era a expressão do "espírito do povo". Do mesmo modo, arcaísmos que divergiam das normas do estilo universal clássico também foram aceitos como características nacionais, pois ambos, o arcaico e o nacional, estavam unidos pela idéia do "espírito do povo". As reinterpretações locais dessa tendência criaram as suas próprias legitimidades estéticas[68].

O último ponto discutido por Dahlhaus diz respeito à contribuição do nacionalismo para o desenvolvimento composicional "em uma época na qual o progresso musical foi considerado como uma condição de autenticidade artística e foi entendido, antes de mais nada, como uma sutileza cada vez maior na elaboração harmônica"[69]. Foi somente no século XX, com Bartók e Stravinsky, aponta este autor, que os padrões rítmicos e melódicos foram tomados como os pontos de partida para a mediação entre a música folclórica (essencialmente monódica) e a busca pela novidade. Entretanto, para que a idéia oitocentista do nacionalismo tivesse conseqüências musicais, foi necessária a coincidência entre algumas condições específicas e gerais, explica Dahlhaus. Em primeiro lugar, podemos apontar que as soluções buscadas para harmonizar o canto folclórico, pretensamente dentro do "espírito do povo", e que acabaram estimulando o

---

[67] *Ibid.*, p. 93.

[68] *Ibid.*, p. 95.

[69] *Ibid.*, p. 96-97. No texto original: "[...] in an age when musical progress was regarded as a condition of artistic authenticity and was understood before all else as ever greater subtlety of harmonic elaboration".

"progresso" musical, estavam em desacordo com a tendência dominante, representada pela técnica de Wagner. Em segundo lugar, o século XIX colocou-se sob o dogma da originalidade, um ideal que deu vazão à constante busca pela novidade. Entretanto, desde os sucessos da Revolução Francesa, a música artística havia se confrontado com o imperativo de se tornar democrática e popular, fato que acabou se refletindo nas intenções estéticas, sociais e morais que informaram tanto as sinfonias quanto as óperas românticas e revolucionárias[70]. Evidentemente, o ideal de popularidade era conflitante com a busca pela constante novidade imposta pela doutrina da originalidade. A solução a esses dilemas foi dada pelo nacionalismo musical. Dahlhaus aponta que, matizada com colorações folclóricas e descompromissada em suas pretensões artísticas, a música nacionalista pareceu suspender ou resolver o conflito entre vanguarda e gosto popular.

O texto de Murphy consiste em uma breve exposição das principais circunstâncias que acabaram influenciando as posturas da musicologia perante o fenômeno do nacionalismo. No século XIX, explica este autor, tomou-se por premissa que o mundo estava naturalmente dividido em nações. Na modernidade, em função da autonomização do poder secular do Estado em relação à autoridade eclesiástica, as elites intelectuais e políticas em toda a Europa viram na nação uma fonte de identidade, poder do Estado, cultura, história e destino[71]. Os primeiros trabalhos sobre a música nacionalista, aponta Murphy, estavam dedicados apenas ao estudo das questões de estilo em conexão às histórias

---

[70] *Ibid.*, p. 96.

[71] MURPHY, M., *op. cit.*, p. 2. Murphy destaca a divisão proposta por Kohn entre dois modelos distintos de nação: a nação ocidental e a nação oriental. O modelo ocidental evoca a formação da nação na Inglaterra, França, Holanda, Suíça, EUA e domínios britânicos, onde podemos considerar a ascensão do nacionalismo como um acontecimento predominantemente político. No modelo oriental, seguido pelos países europeus ao leste do Reno e pelos países asiáticos, o nacionalismo foi um fenômeno posterior que caracterizou-se pelo conflito contra o modelo de Estado existente. Esse nacionalismo oriental poderia ser considerado quase como essencialmente cultural, de acordo com Kohn. Murphy destaca que, na formulação deste autor, o nacionalismo germânico era não-ocidental na medida em que ele "substituiu o conceito racional e legal de 'cidadão' pelo conceito infinitamente vago de 'povo', o qual havia sido primeiramente utilizado pelos humanistas germânicos e mais tarde totalmente desenvolvido por Herder e pelos românticos alemães". Cf. MURPHY, M., *op. cit.*, p. 3.

nacionais. Este autor indica alguns fatores que contribuíram para essa situação. A crença de que o nacionalismo na música era uma característica restrita às chamadas "Escolas Nacionais" constitui o mais importante desses fatores. Assim como Dahlhaus, Murphy aponta que essa categorização coloca a obra dessas "escolas" em oposição à obra das nações musicais "centrais", às quais, de maneira paradoxal, elas pretendiam se igualar. Assim, as "escolas nacionais" acabavam se posicionando como próprias das nações "periféricas" no contexto geral da produção musical européia.

1.2.1. As "constâncias": os exemplos do Brasil e da Espanha

> "O canto popular, essa *voz dos povos*, a genuína inspiração primitiva do grande cantor anônimo, passa pelo alambique da arte contemporânea e resulta em sua quinta essência: o compositor moderno se nutre com aquela quinta essência, a assimila, revestindo-a com delicadas formas que a música e só a música pode evidenciar tudo o que é capaz e tudo o que comporta a forma sob o conceito técnico, graças ao extraordinário desenvolvimento desconhecido pelos séculos passados, que se adquirira em nossa época." (Felipe Pedrell)[72].

Nesta afirmação de Pedrell encontramos uma síntese do processo idealizado pelos pensadores nacionalistas da criação da "verdadeira" música nacional. Nas páginas seguintes, apresentaremos alguns dos elementos que fazem parte desse processo e discutiremos as bases lançadas por Mário de Andrade e Felipe Pedrell, principais teóricos dos nacionalismos musicais brasileiro e espanhol, para a composição de uma música original e "legitimamente" nacional.

---

[72] PEDRELL, F. **Por nuestra música:** algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell. Barcelona: Henrich y Cª: Sucesores de N. Ramirez y Cª, 1891. p. 39. No texto original: "El canto popular, esa voz de los pueblos, la genuína inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con aquella quinta esencia, se la asimila, revistiéndola con delicadas formas que la música y sólo la música puede evidenciarnos todo lo que es capaz y todo lo que comporta la forma bajo el concepto técnico, gracias al extraordinario desenvolvimiento desconocido a los siglos pasados, que ha adquirido en nuestra época.".

Para grande parte da historiografia da música, o *nacionalismo musical* se define como um movimento – do qual fizeram parte os maiores nomes da história da composição entre, aproximadamente, 1860 e 1940 – que a despeito de fincar as suas origens no absorvente romantismo oitocentista, tornou-se o principal agente responsável pela modernização da música artística no hemisfério ocidental. Balakirev, Borodin, Cesar Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov – que formavam o famoso "Grupo dos 5" – , Ravel, Bartók, Manuel de Falla, Chaves e Villa-Lobos são apenas alguns dos nomes que acabaram consagrados como emblemáticos do movimento. Outros músicos como Debussy e Stravinsky, por exemplo, embora não sejam imediatamente identificados como compositores nacionalistas – o primeiro associado ao *impressionismo*, o segundo ao *neoclassicismo* – também se inscreveram no âmbito do nacionalismo musical e, com a sua música, ajudaram a propagar suas idéias por todo o Ocidente.

Reagindo, em primeiro lugar, à predominância da ópera e dos modelos de composição italianizados e, em segundo, à dominação do estilo germânico, nacionalistas de vários países procuraram forjar – cada um em seu país de origem – uma linguagem compositiva representativa do "modo de sentir íntimo e único" de sua própria nação[73]. Assim, os pensadores nacionalistas procuraram escolher quais elementos *nacionais* deveriam fazer parte da composição artística *nacional*.

Alguns autores que estudaram o período nacionalista da história da música ocidental dividiram-no em duas fases diferentes, que correspondem, *grosso modo*, às fases dos nacionalismos propostas por Hroch, considerando a união da segunda e da terceira fases[74]. A primeira corresponderia à fase romântica do movimento, na qual o músico exercia mais a função de folclorista do

---

[73] Não devemos esquecer que assim como a nacionalidade é uma condição imaginada, o "modo de sentir" de cada nação também passa por uma construção. Mas a partir deste ponto de nosso texto esse dado não será mais reiterado e cada vez que nos referirmos à *nação* o leitor já deve subentender o seu significado enquanto comunidade imaginada.

[74] Cf. HROCH, M., *op. cit.* Mário de Andrade, por seu lado, trabalhou com a proposta de divisão do nacionalismo musical brasileiro em três fases, a fase da *tese* nacional, a do *sentimento* nacional e a da *inconsciência* nacional. Mais adiante daremos maior atenção a este assunto. Cf. ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 43, nota 1.

que propriamente de compositor. Desde meados do século XIX, os nacionalistas, apoiando-se nas teses herderianas a respeito do "espírito do povo", defendiam a idéia de que a música nacional deveria estar fundamentada na matéria-prima bruta, "original de cada raça", que havia sido preservada "pura" no canto popular. Por isso, esses pensadores afirmavam que, em primeiro lugar, era fundamental realizar a coleta desse material diretamente na fonte, ou seja, na "boca do povo". As centenas de romanceiros e cancioneiros escritos e publicados principalmente a partir da segunda metade do século XIX em vários países, europeus e americanos, representam a produção concreta da fase romântica do nacionalismo musical. Além de coletar o material, anotando os textos e transcrevendo as melodias, o compositor também deveria adaptá-lo e harmonizá-lo dentro dos padrões aceitos pelo ouvido musical ocidental que, como sabemos, definira-se pelo padrão auditivo centro-europeu[75].

A segunda fase do nacionalismo musical corresponde à etapa *moderna* do movimento. Se na fase romântica, na sua função de "coletor" e "adaptador" da matéria musical bruta, requeriam-se do músico habilidades sistemáticas e práticas, na fase moderna, é fundamental o pleno desenvolvimento de suas habilidades técnicas. Suas funções passam a ser a absorção da matéria musical bruta coletada na primeira fase, e sua transformação, através da perfeita aplicação das modernas técnicas, em uma música "nacional" de caráter "universal". De preferência, nesta fase, a obra *nacional* já não deve conter citações explícitas da fonte folclórica. Apenas deve revelar a sua essência nas "entrelinhas" de seu som.

É nesse contexto que se apóia a definição de Felipe Pedrell como "fundador" do nacionalismo musical espanhol. Nascido no auge do romantismo,

---

[75] Travassos, procurando desenhar os principais adversários dos modernistas no Brasil, destacou que "Autores como Nepomuceno, Alexandre Levy e Brasílio Itiberê da Cunha, nascidos em meados do século XIX e considerados precursores do nacionalismo, serviram-se da citação e dos títulos evocativos da cultura musical popular". Nenhum destes compositores "desempenhou o papel de adversário declarado dos modernistas", aponta esta autora, uma vez que a sua composição já fora considerada como um primeiro esforço de nacionalização. Nesse sentido, poderíamos identificar esses compositores como pertencentes a uma "primeira fase" do nacionalismo musical brasileiro que, em termos marioandradinos, também poderiamos chamar de "fase de *tese* nacional". Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 37; e ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 43, nota 1.

em 1841, Pedrell dedicou-se muito e especialmente à tarefa de coleta e edição de fontes foclóricas e religiosas da música espanhola. O seu *Cancionero Musical Español* não deixa dúvidas a respeito desse esforço. Desse modo, poderiamos situar a sua produção dentro da primeira fase nacionalista, como a definiram os teóricos do movimento. Entretanto, a obra de Pedrell também representa o momento de virada, do nacionalismo romântico para o nacionalismo moderno, uma vez que este autor reconhece que a coleta e utilização de material folclórico é apenas um primeiro passo a ser dado no processo de composição de uma música verdadeiramente nacional. Para atingir plenamente o seu objetivo, o compositor, afirma Pedrell, deve escrever a sua obra utilizando uma *linguagem musical nacional*, ou seja, um arcabouço técnico também nacional. Daí a sua obcecação com o uso da harmonia modal na recriação dos acompanhamentos das canções populares.

Falla fez questão de marcar a posição de Pedrell, ressaltando a diferença entre a produção de seu mestre e a produção imediatamente anterior, levada a cabo por outros precursores do nacionalismo musical na Espanha, como Ansenjo Barbieri. Barbieri sim poderia ser considerado um legítimo representante da fase romântica do nacionalismo, pois apesar de ocupar-se da coleta de material folclórico e de utilizar esse material em suas composições, este músico nunca havia se qüestionado a respeito dos procedimentos adotados na composição. Segundo Falla,

> "Um erudito-artista pouco se compreende; mas um artista que se sirva da erudição adquirida, não para exteriorizá-la diretamente em sua obra, mas para procurar que se reflitam nela os valores substanciais que caracterizam a nacionalidade de sua arte, ao mesmo tempo que embeleze a sua obra, cumpre uma missão transcendente. E este foi o caso de Pedrell. [...]
>
> Um sério estudo da obra [deste compositor] nos revelará que estas preciosas qualidades obedecem, independentemente dos dons naturais com os quais Deus o favorecera, à assimilação do canto popular e ao estudo da arte musical primitiva, tudo isso traduzido em formas de livre e moderna expressão."[76].

[76] FALLA, M. Felipe Pedrell (1841-1922). Barcelona, 1923. Reprodução em espanhol realizada com a autorização de **La Revue Musicale**. p. 5. No texto original: "Un erudito-artista apenas se comprende; pero un

Isso não significa que, tanto Falla, quanto Pedrell, negassem a importância da fase romântica e nem que se posicionassem em contra do romantismo. Apenas assinala que consideravam essa postura ultrapassada e incompleta em quanto se referia à criação de uma música verdadeiramente *nacional*.

De acordo com Dahlhaus, no estudo do nacionalismo devemos considerar as particularidades próprias a cada um dos seus desenvolvimentos locais, que estão relacionadas com os processos sócio-culturais vividos por cada país. Entretanto, aponta este autor, apesar dos diferentes desenvolvimentos concretos deste fenômeno, podemos identificar alguns traços comuns, ou "constâncias", nas teorias formuladas para cada caso. Dentro desses "traços comuns" se destaca, por exemplo, a existência de agentes formadores de consciência, que atuam, ao mesmo tempo, como orientadores e como defensores dos músicos nacionalistas. No caso do Brasil, esse papel fora assumido por Mário de Andrade e, no caso da Espanha, essa responsabilidade dividiu-se, centrando-se em um primeiro momento na figura de Felipe Pedrell e, posteriormente, em Adolfo Salazar. Além disso, entre as "constâncias" do nacionalismo musical podemos apontar a necessidade da utilização de fontes de inspiração "puras", a aplicação das técnicas modernas de composição e a aspiração à *universalidade*, conceito caro aos teóricos do nacionalismo.

A existência desses traços comuns nos permite propôr uma aproximação analítica através de uma abordagem comparativa entre os casos do nacionalismo musical brasileiro e o nacionalismo musical espanhol. A seguir, nos ocuparemos do que poderíamos chamar de bases ou, como prefere Dahlhaus, "constâncias" do nacionalismo musical. Entretanto, como um dos objetivos deste trabalho é a comparação entre dois casos específicos de nacionalismo, para

---

artista que se sirva de la erudición adquirida, no para exteriorizarla directamente en su obra, sino para procurar que se reflejen en ella los valores substanciales que caracterizan la nacionalidad de su arte, al par que embellece su obra, cumple una misión trascendente. Y este fue el caso de Pedrell. [...]. Un serio estudio de la obra [de este compositor] nos revelará que estas preciosas cualidades obedecen, independientemente de los dones naturales con que Dios le favoreciera, a la asimilación del canto popular y al estudio del arte musical primitivo, todo ello traducido en formas de libre y moderna expresión.".

apresentar as principais idéias a respeito dessas "constâncias", utilizaremos a bibliografia nacionalista forjada especificamente para os casos brasileiro e espanhol.

1.2.1.1. Condição prévia: a formação de público

Muitos pensadores nacionalistas identificavam a existência de um público local como uma "pré-condição" necessária ao estímulo da produção de uma música nacional. A ausência de um público aberto às novas "conquistas" da *moderna* arte nacional era uma das principais preocupações dos nacionalistas. Por esse motivo, como aponta Contier, de modo paralelo à formação de compositores dentro dos preceitos *nacionais*, esses pensadores julgavam necessária a implementação de medidas que visassem a educação do gosto do público[77]. Dessa maneira, os compositores nacionalistas poderiam, ao menos, contar com um público interno para suas obras. A conquista do público externo já seria um passo mais adiante no desenvolvimento do processo criativo de cada artista-compositor. Aqueles que logravam "transcender" o nacionalismo, de acordo com os teóricos nacionalistas, tornavam-se "universais", ganhando o apreço e o respeito do público e da crítica internacional.

Uma tônica constante da crítica nacionalista era a insatisfação com o interesse de grande parte do público pelas obras "ultrapassadas esteticamente", como as óperas italianas ou outras obras italianizadas. Em *A música e as nações*, texto publicado em 1922, Jean-Aubry explica, por exemplo, que a fixação do público europeu com a ópera italiana tinha sido tão insistente e problemática que havia atingido até os próprios nacionalistas italianos. Segundo este crítico,

> "A excessiva importância alcançada pelo desenvolvimento teatral italiano durante o século XIX, foi, sem dúvida, uma grande calamidade para uma raça [a italiana] tão felizmente dotada em outros sentidos.

[77] CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*

> Porque enquanto todas as nações começavam a rivalizar no tema das produções musicais e faziam nascer obras nobres, profundas, espirituais ou pitorescas, a Itália fomentava o gosto de um público cujos alcances intelectuais tinham diminuído e que tinha perdido quase completamente o sentido de sua verdadeira grandeza [...].
>
> Em meio a um público exclusivamente absorvido pelo teatro e suas expressões mais triviais, era necessário possuir um raro desinteresse e certo valor para adotar um caminho totalmente oposto, tal como o decidiram dois compositores que devem ser julgados como os precursores do movimento de renovação a que hoje assistimos"[78].

Os nacionalistas espanhóis, além do gosto do público pela ópera italiana, criticavam a sua preferência pela zarzuela – cuja produção posterior a 1850 também era considerada demasiado italianizada – e pelas obras românticas, principalmente as dos alemães, como Wagner e Brahms.

Para os músicos da nova geração, dispor de um público garantido para as suas obras não se tratava apenas de uma questão de prestígio. A falta de um público interessado, que pudesse lotar teatros e outros ambientes para ouvir a sua música, influenciava diretamente a sua situação econômica. Para complementar o orçamento, os músicos tinham que realizar outras atividades além da composição. Villa-Lobos, por exemplo, atuou durante anos como violoncelista da orquestra do cinema Odeon, que ficava no centro do Rio, mesmo quando já tinha escritas páginas importantes de seu repertório, como o *Amazonas* e a *Prole do Bebê N° 1*. Manuel de Falla também compôs algumas de suas mais importantes obras, como *La vida breve* e *Noches en los jardines de España*, enquanto dava aulas de piano e acompanhava eventuais cantoras em seus recitais.

Seja por questões de prestígio ou por necessidades econômicas, ou por ambas as razões, o certo é que artistas e intelectuais nacionalistas

---

[78] JEAN-AUBRY, G. **La música y las naciones**. Tradução Adolfo Salazar. Buenos Aires: Argos, [1946]. p. 155-156. Aubry se refere a Giovanni Sgambati (1843-1914) e Giuseppe Martucci (1857-1909). No texto original: "La excesiva importancia alcanzada por el desenvolvimiento teatral italiano durante el siglo XIX, fue, sin discusión, una gran calamidad para una raza [la italiana] tan felizmente dotada en otros sentidos. Porque mientras todas las naciones entraban a rivalizar en materia de producciones musicales y daban nacimiento a obras nobles, profundas, espirituales o pintorescas, Italia fomentaba el gusto de un público cuyos alcances intelectuales habían disminuido y que había perdido casi por completo el sentido de su verdadera grandeza [...]. En medio de un público exclusivamente absorbido por el teatro y sus expresiones más triviales, era necesario poseer un raro desinterés y cierto valor para internarse en un camino totalmente opuesto, tal como lo decidieron dos compositores que deben ser juzgados como los precursores del movimiento de renovación al que hoy asistimos".

começaram a se interessar pela questão da educação musical da população. Acreditavam que a solução para seus problemas era a formação de um público novo, com novas inquietudes, novos interesses. Por esse motivo, muitos voltaram os seus olhos para a juventude que, tradicionalmente, formava um público absorvedor de novidades[79].

* * *

No caso do Brasil, a necessidade de formação de um público consumidor da arte nacional cumpria uma função bastante particular. Em primeiro lugar, devemos lembrar que a música artística durante o período colonial brasileiro procurou seguir o modelo europeu e, mais especificamente, o modelo ibérico. Quando a côrte portuguesa se instalou no país, em 1808, procurou dotar a sua nova cidade de residência, o Rio de Janeiro, de um ambiente cultural similar ao metropolitano. Entre os novos edifícios públicos que foram construídos nessa época destacava-se o Teatro São João, que foi durante muito tempo o maior teatro do Brasil[80]. O hábito de assistir à ópera, comum na nobreza européia, transladou-se junto com a côrte. A família real e a aristocracia brasileira compareciam às apresentações das obras dos artistas europeus em voga, como Bellini, Rossini, Donizetti ou Verdi. As representações eram realizadas por companhias de ópera estrangeiras que se revezavam durante longas temporadas nos maiores teatros da América do Sul, em cidades como Buenos Aires, Montevidéu, Rio de Janeiro ou Recife. Assim, os teatros podiam manter uma

[79] Nas décadas de 20 e 30 vários artistas e intelectuais interessados no desenvolvimento da música brasileira escreveram projetos endereçados diretamente ao governo central. Esses projetos visavam, fundamentalmente, o fortalecimento da moderna música artística nacional através de novas bases para a educação musical. Cf. CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 1, p. 68-111.

[80] Inaugurado em outubro de 1813 no Largo do Rossio, o Teatro São João, primeiro teatro construído após a chegada da côrte portuguesa ao Brasil, desapareceu em 1824 devido a um incêndio. Cf. AUGUSTO MAURÍCIO. **Meu velho Rio**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, [19—]. p. 108-114; MARINHO, H. **O teatro brasileiro:** alguns apontamentos para a sua história. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

programação estável, e o público, pequeno, mas suficiente para os poucos teatros existentes nessas cidades americanas, também se mantinha relativamente estável[81].

Nas últimas décadas do século XIX, entretanto, começaram a surgir no fechado círculo da música artística brasileira alguns nomes de compositores nacionais, como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga. Parte da incipiente crítica nacionalista da época, começou a reclamar da falta de infra-estrutura – incluindo a falta de salas apropriadas e de músicos instrumentistas para interpretar as peças nacionais – que caracterizava o meio da música artística no Brasil.

Apesar dos apelos da crítica, no início da década de 20, pouca coisa tinha mudado no ambiente musical da capital. Embora ainda existissem alguns financiadores particulares – como a família Guinle, por exemplo[82] – o meio artístico passava por grandes dificuldades quando tentava levar qualquer projeto de maior vulto adiante. Essa situação fez com que muitos intelectuais e artistas nacionalistas passassem a reconhecer o Estado como a mais propícia e, em alguns casos, a única entidade capaz de manter, estimular e divulgar a produção da arte nacional. Entusiasmados com essa idéia, depositaram suas esperanças no novo governo, acreditando que este assumiria essa responsabilidade e favoreceria o florescimento da cultura nacional. Alguns procuraram inclusive participar da máquina burocrático-administrativa do governo, ocupando postos em diversas áreas do serviço público estatal[83].

---

[81] CHERNAVSKY, A. **Martins Pena e a "Semana Lyrica"**. 1999. Monografia (Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1999.

[82] A família Guinle atuou como mecenas de um grande número de artistas, principalmente daqueles vinculados ao grupo paulista dos modernistas. Ao mecenato dos Guinle, Heitor Villa-Lobos deve a sua segunda e mais longa permanência na Europa. Conferir, por exemplo, PEPPERCORN, L. **Villa-Lobos:** biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. p. 78.

[83] CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 2, p. 233. Contier aponta que muitos intelectuais ligados ao projeto nacionalista mitificaram o Estado como sujeito da História. Acreditaram que somente o governo, através de seus agentes competentes, poderia desenvolver o ensino e apoiar a música nacional em todas as camadas da segmentada sociedade brasileira.

Mário de Andrade, importante representante da intelectualidade nacionalista brasileira e colaborador irregularmente ativo do governo de Getúlio[84], expressou em diversas ocasiões a sua convicção de que o Estado deveria ser o principal, senão o único, responsável pelo melhoramento da qualidade da arte nacional. Quando em 1931 lançou a campanha em pró da Sociedade Sinfônica de São Paulo, este crítico clamava:

> "[...Esta sociedade] se debate em dificuldades materiais cada vez mais assoberbantes. Se faz de todo imprescindível que ela seja protegida, ou pelo Governo, ou por um grupo de mecenas constantes. Falo 'constante' porque o nosso mecenismo no geral consiste em fazer um gesto brilhante, suponhamos de dez contos, e depois ir dormir na rede. Isso são ilusões vaidosas, não é proteger nada eficazmente [...]"[85].

Assim, ao mesmo tempo em que criticava o mecenismo brasileiro, Mário insistia na necessidade do apoio do Estado às artes nacionais. Na crônica seguinte da série, na qual lamentava a suspensão dos concertos oferecidos pela Sociedade Sinfônica em razão da falta de recursos, Mário deixava de lado o mecenismo privado e apelava somente e diretamente para o Estado, para que este, de uma vez, assumisse o compromisso pela manutenção deste grupo. Ao mesmo tempo, o crítico também propunha uma solução para a arrecadação do dinheiro necessário à proteção da Sociedade. De acordo com Mário,

> "[...] Suspende-se [dita Sociedade] enquanto lança um apelo angustiado aos que nos governam a cidade e o Estado pra que salvem o que é legitimamente um dos maiores padrões da cultura paulista. Vamos a ver o que os nossos governadores decidem, porque realmente só deles depende agora a continuação da Sociedade. [...] Ela apenas pede que os poderes competentes, à feição do que se pratica em muitos países europeus e americanos, estabeleçam um pequeníssimo imposto sobre quaisquer manifestações de música mecânica, e que esse imposto

[84] Travassos chamou a atenção para o fato de agentes nacionalistas de temperamentos tão opostos, como o foram Mário de Andrade e Villa-Lobos, terem sido atraídos na década de 1930 para a esfera da política cultural oficial, um em São Paulo e o outro no Rio de Janeiro. Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 62.

[85] ANDRADE, M. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo; Brasilia: Martins: INL, 1976. p. 243. (Folha da Manhã, São Paulo, 12 jun. 1931).

> reverta em custeio da Sociedade, então oficializada e sob fiscalização do Governo [...]"[86].

Com o passar dos anos e do governo de Getúlio, Mário foi "refinando" a sua opinião em relação ao papel que o Estado deveria cumprir no patrocínio das artes nacionais. Desde os primeiros anos da década de 1930, a industrialização da música popular brasileira, processada através das transmissões de rádio e do aumento das gravações em disco, já garantia, a essa modalidade, capital mais do que suficiente para se auto-patrocinar. Em *Música do Brasil*, obra publicada em 1941, procurando indicar algumas das modalidades artísticas que deveriam receber apoio oficial, Mário aponta:

> "[...] Nos faltam os conjuntos nacionais dirigidos por artistas autênticos, executando compreensivamente numerosa música nacional, para que esta acuse os autores de suas falhas e culpas. Mas pra isso a proteção dos governos é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais. E é o Governo que ainda deverá subvencionar os festivais cênicos de música brasileira, os concursos, os congressos, as pesquisas. E mais os professores estrangeiros que venham pôr abertamente em cheque a fraqueza didática de nosso professorado."[87].

O crítico também se preocupou em apontar quais as modalidades artísticas que não deveriam ser apoiadas pelo Estado. Assim, criticou diversas vezes a permanência institucionalizada do repertório operístico nos teatros da capital paulista na forma de "Temporada Lírica Oficial" e a subvenção dada pelo Estado às companhias responsáveis pelas representações[88].

No início da década de 1930 as coisas começaram a mudar. Durante todo o governo de Getúlio e, principalmente, durante o Estado Novo, a cultura acabou se constituindo em um "negócio oficial", com orçamento e *intelligentzia* próprios. Conseqüentemente, o Estado passou a intervir em todos os setores da produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. Como funcionário público, o intelectual acabava adquirindo condições materiais para

---

[86] *Ibid.*, p. 245. (Folha da Manhã, São Paulo, 20 ago. 1931).

[87] ANDRADE, M. **Música do Brasil**. São Paulo: Guaíra Ltda., 1941. p. 38.

[88] ANDRADE, M. **Música, doce música**, *op. cit.*, p. 194.

concretizar os seus projetos, uma vez que o próprio Estado ocupava-se da difusão e consagração das obras produzidas sob essas circunstâncias[89]. Assim, vários músicos se dispuseram a escrever projetos endereçados diretamente ao governo federal. Muitos desses projetos, que visavam o fortalecimento da moderna música artística nacional através de novas bases para a educação musical, pretendiam criar um novo público para esse tipo de composição[90].

Também preocupado com a formação de um público potencialmente receptor da moderna música brasileira e, conseqüentemente, com a formação de novas platéias, Heitor Villa-Lobos, recém-chegado da Europa, somou-se a esse grupo de artistas atuantes junto ao poder público e apresentou ao governo o seu próprio plano de educação musical[91]. Neste plano, o compositor sugeria que se reduzisse no mínimo à metade a entrada de música estrangeira no país. Além disso, afirmava que os professores de música deveriam apresentar aos alunos primeiro os compositores brasileiros e depois os compositores clássicos e românticos. No mesmo projeto, Villa-Lobos também propunha uma divisão das instituições responsáveis pela educação musical no Brasil. Um primeiro grupo de instituições ou uma primeira instituição, deveria dedicar-se somente à formação de professores especializados; um segundo grupo, à propagação de conhecimentos básicos a um público mais numeroso.

O governo Vargas deu total apoio a Villa-Lobos na implementação de seu projeto educacional. Os Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico implementados pela SEMA – Superintendência de

---

[89] Cf. MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil: (1920-1945)**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979. p. 131.

[90] CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 1, p. 68-111.

[91] O primeiro plano de Villa-Lobos fora apresentado à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Este compositor tivera oportunidade de levar o seu plano ao conhecimento dos governantes deste Estado em duas ocasiões: em 1925, ao presidente paulista Júlio Prestes, e em 1931, ao interventor estadual João Alberto. Os contatos foram feitos por algumas figuras importantes do mecenato paulista e carioca, como Olívia Guedes Penteado e Laurinda Santos Lobo. Cf. MAZZEU, R. B. **Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. p. 101.

Ensino Musical e Artístico da Prefeitura do Distrito Federal – quando Villa-Lobos chefiava esta instituição, e o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, representam a concretização do programa de educação musical apresentado pelo compositor ainda no início do governo de Getúlio.

A importância da empresa educacional encabeçada por Villa-Lobos para a concretização do projeto do nacionalismo musical brasileiro foi assunto tratado repetidas vezes nas críticas marioandradinas. Em um artigo publicado n'*O Estado de São Paulo*, já no avançado ano de 1942, Mário se ocupava em responder às opiniões manifestadas por Curt Lange e Copland a respeito da música brasileira[92]. Segundo o crítico,

> "[...] o professor Curt Lange, insistindo sobre o caráter fortemente 'folclórico' de certas obras de compositores brasileiros, chamava a atenção para o grupo, aliás interessantíssimo, de compositores chilenos, já ... libertos da pesquisa nacionalizante. Também Aaron Copland, que nos visitou faz pouco, nos considerou um pouco 'atrasados', pelos aspectos melódicos baseados no canto popular, das nossas obras de música artística [...]"

Desgostoso com as opiniões expressadas pelos estrangeiros, Mário se ocupa valentemente da defesa de sua querida protegida: a *moderna música brasileira*. Em sua argumentação, ao caráter "individualista" e "elitista" que teriam as obras dos compositores chilenos, Mário contrapõe a função social desempenhada pela música brasileira, muito mais valiosa e combativa. Desde o ponto de vista deste crítico...

> "[...] Carece verificar, com maior certeza de visão, que o fato dos artistas eruditos darem a suas obras caracteres mais populares, maior delícia melódica, mais dinamização rítmica, maior parecença com os cantos tradicionais do povo, não é apenas uma questão de nacionalismo. É também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anti-capitalisticamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares. [...]. A lição mais profundamente humana que podemos colher da obra de um Villa-Lobos (e não é a toa que o grande artista dedicou grande parte da sua atividade à formação de massas corais...), de um Luciano Gallet, de um Francisco Mignone ou Camargo Guarnieri ou Lorenzo Fernandez ou Gnattali, não é

[92] ANDRADE, M. **Música, doce música**, *op. cit.*, p. 363. (*O Estado de São Paulo*, 10 maio 1942).

> o nacionalismo patriótico, mas uma sadia e harmônica fusão social entre a arte erudita e o povo. [...]"[93].

Não há dúvidas de que a preocupação com a formação de público e a conseqüente "corrida pedagógica" promovida por Villa-Lobos são elementos fundamentais na análise do desenvolvimento do nacionalismo musical no Brasil. Não somente porque a necessidade de formação de público correspondia a uma das prerrogativas fundamentais apontadas pelos nacionalistas para que pudessem ser estabelecidas as condições ideais para o desenvolvimento da moderna música nacional, mas também porque essa experiência acompanhou quinze anos da trajetória pública de Villa-Lobos, aclamado aos quatro ventos como o maior símbolo do nacionalismo musical brasileiro de todos os tempos.

* * *

Como dissemos anteriormente, nas primeiras décadas do século XX, a formação de público era um tema candente nas rodas de artistas nacionalistas em diversas partes do mundo. Se no Brasil, vemos dois dos mais importantes nomes do nacionalismo musical desse país, Villa-Lobos e Mário de Andrade, preocupadíssimos com essa questão, do outro lado do Atlântico, em território espanhol, quase ao mesmo tempo, Manuel de Falla, Adolfo Salazar e outros músicos nacionalistas tinham pensamentos e preocupações muito próximos aos dos brasileiros[94].

---

[93] *Ibid.*, p. 363-364.

[94] A "consciência de crise" desencadeada na intelectualidade espanhola nos últimos anos do oitocentos e alimentada durante as primeiras décadas do século XX motivou o clamor por reformas políticas no país. O descontentamento geral acabou levando à suspensão do reinado de Afonso XIII, seguido pela ditadura de Primo de Rivera e, quase dez anos depois, à proclamação da Segunda República espanhola. O novo governo republicano criou a *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos*, instituição responsável pela promoção e difusão dos ideais nacionalistas, estimulando e regulamentando a prática da "verdadeira música nacional". O termo "consciência de crise" foi forjado para denominar a insatisfação generalizada da intelectualidade espanhola em relação ao que ela entendia como uma degeneração das artes e das letras, que se instalara neste país a partir do declínio do Império Espanhol ainda no século XVII. Como vimos anteriormente, esta idéia

Entretanto, antes de aprofundar-nos na situação dos músicos nacionalistas espanhóis e na sua preocupação com a formação de público, nos ocuparemos suscintamente das condições de produção e de consumo da música nesse país durante as décadas que antecederam o auge do nacionalismo musical.

Desde os últimos anos do século XVIII, a *zarzuela* dominava o ambiente musical madrilenho, rivalizando valentemente com a ópera italiana. Segundo diversos testemunhos da época, os poucos teatros da capital espanhola estavam completamente tomados pelas companhias de ópera estrangeiras e pelas companhias *zarzueleras*. Dada a relativa estabilidade econômica oferecida aos músicos relacionados com esse espetáculo, muitos compositores espanhóis passaram a se dedicar exclusivamente a ele. Além disso, quase todos os bons instrumentistas atuavam nas orquestras de *zarzuela*. Essa situação se estendeu por mais de um século e veio bater às portas do século XX.

Entretanto, nas últimas décadas do oitocentos, começaram a surgir alguns compositores espanhóis de música de câmara e sinfônica. Imbuída de ideais nacionalistas, em grande parte vazados de seus vizinhos franceses, essa nova geração repudiava as influências italianas e germânicas. De acordo com a crítica, esses jovens compositores, procurando reivindicar o seu espaço no ambiente musical madrilenho, além de enfrentar o problema do monopólio dos teatros exercido pelos empresários da *zarzuela* e da ópera, tiveram que se contrapôr ao "viciado" gosto do público, que se sugestionava facilmente com compositores de "música ligeira, 'que grudava no ouvido', fácil de cantarolar a toda hora". E, lamentavelmente, eram justamente essas "[...] musiquinhas em voga, fáceis e populares cas, as que garantiam o sucesso econômico a seus autores"[95].

Dada a situação adversa enfrentada pelos músicos nacionalistas, intelectuais e artistas do meio começaram a se preocupar com a educação do

---

tomou corpo com a "Generación del 98", da qual fizeram parte intelectuais como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín e Antonio e Manuel Machado.

[95] CASTELLÓN, J. En torno a un éxito de Falla. **El Noticiero Universal**, Barcelona, 3 mar. 1925. No texto original: "música ligera, 'pegadiza al oído', fácil de tararearse a toda hora"; e "[...] musiquillas en boga, fáciles y populacheras, que proclamaban el éxito económico para sus autores".

gosto do público e a conseqüente formação de platéias para a moderna música espanhola. De acordo com a crítica nacionalista, a preferência do público espanhol encontrava-se há décadas estagnada na eterna ópera italiana, com suas divas e diletantes, e no seu "engendro espanholizado": a *zarzuela*. Jean-Aubry afirmava que durante os séculos anteriores ao "renascimento musical", iniciado nos últimos anos do século XIX por Pedrell e por Albéniz e concretizado por Falla,

> "Apesar de existirem alguns músicos refinados e verdadeiramente espanhóis, o mais detestável dos italianismos tinha invadido pouco a pouco a Península nos primeiros anos do século XVIII, exercendo uma influência tão abundante quanto estéril. A arte menor das zarzuelas servia de último refúgio aos talentos musicais da Espanha e os reduzia ao único recurso de uma opereta absurdamente pobre [...]"[96].

Para reverter esse quadro, os nacionalistas espanhóis também procuraram educar o público de seu país à escuta de obras do repertório moderno. Aubry destaca os esforços realizados por artistas, como Pérez Casas, da *Orquesta Filarmónica de Madrid*, e críticos, como Adolfo Salazar, cujas ações "[...] fizeram evoluir rapidamente o gosto em relação à música orquestral, fazendo com que uma parte do público começasse a se interessar pelas obras espanholas [...]"[97].

Ao contrário de outros pensadores nacionalistas, Aubry acreditava que o Estado não podia representar o agente ideal na estimulação do gosto do público em relação à moderna música nacional. Segundo o crítico, a função primordial exercida pelas instituições de caráter oficial é zelar pelo cumprimento das regras, e, por esse motivo, somente toleram as inovações quando já foram aceitas

---

[96] JEAN-AUBRY, G., *op. cit.*, p. 72. No texto original: "A pesar de existir algunos músicos exquisitos y verdaderamente españoles, el más detestable de los italianismos había ido invadiendo poco a poco la Península en los primeros años del siglo XVIII, ejerciendo un influjo tan abundante como estéril. El arte menor de las zarzuelas servía de último refugio a los talentos musicales de España y los reducía al único recurso de una opereta harto pobre [...]".

[97] Adolfo Salazar, junto com Miguel Salvador e Manuel de Falla, foi sócio fundador da *Sociedad Nacional de Música*, entidade que, a exemplo da *Societé International* de Paris, passou a organizar concertos de música moderna na capital espanhola. JEAN-AUBRY, G., *op. cit.*, p. 83. No texto original: "[...] han hecho evolucionar rápidamente el gusto en materia de música orquestal, logrando interesar a una parte del público por las obras españolas [...]".

anteriormente pelo próprio público. Para Aubry, as instituições públicas poderão contribuir no desenvolvimento da música somente com a condição...

> "[...] *de que esse sentimento nacional não se feche nos estreitos limites de uma estética tradicional e não se manifeste somente no respeito pelas idéias recebidas e pelas personalidades consagradas, mas em uma palpitante curiosidade por todo novo esforço* [...]"[98].

Ainda, de acordo com o crítico francês, os agentes perfeitos para educar o público, mantendo-o sempre renovado e numeroso, são as Sociedades Nacionais de Música. O autor aponta o exemplo da *Société Nationale de Musique*, criada em Paris em 1871, e das suas derivadas, a *Sociedad Nacional de Música*, fundada na Espanha em 1915, e a italiana *Società Nazionale di Musica*, fundada em 1916. Aubry destaca que a criação da Sociedade espanhola – que não por acaso tem entre seus sócios fundadores a Falla, Turina, Pérez Casas e Salazar – representou a primeira tentativa de caráter nacional empreendida nesse país no terreno da música pura. E foi somente graças a esta sociedade, explica, que a nova escola musical espanhola conseguiu chegar até o público e, assim, os jovens compositores espanhóis puderam dispor, ao mesmo tempo, de executantes e de platéia[99].

Embora pareça demasiado otimista a opinião do crítico francês a respeito do papel "formador" de público exercido pela *Sociedad Nacional de Música* na Espanha, o certo é que devemos reconhecer que esta sociedade possibilitou a estréia de muitas obras do repertório moderno espanhol, inclusive das *Siete canciones populares españolas*, de Manuel de Falla. Além disso, é necessário destacar a importância de sua conformação para o fortalecimento dos laços de amizade entre este compositor e Adolfo Salazar, que pouco tempo depois

---

[98] *Ibid.*, p. 235. No texto original (também grifado): "[...] *de que ese sentimiento nacional no se encierre en los estrechos límites de una estética tradicional y no se manifieste solamente en el respeto por las ideas recibidas y las personalidades consagradas, sino en una palpitante curiosidad por todo esfuerzo nuevo* [...]".

[99] É importante lembrar a opinião de Dahlhaus a respeito das chamadas "escolas nacionais". Como dissemos anteriormente, segundo este autor, a própria auto-denominação de "escola" já pressupõe uma "auto-periferização" em relação à produção das nações musicais dominantes no cenário musical europeu. Cf. DAHLHAUS, C., *op. cit.*, p. 88-89.

de fundada a *Sociedad Nacional de Música* se transformou no crítico musical mais influente da imprensa espanhola e um dos principais divulgadores dos ideais do nacionalismo musical nesse país[100].

Assim como Aubry, Salazar também insistiu diversas vezes na necessidade de se criar um plano de educação musical para o público espanhol. Preocupado, o crítico destacou a situação de "inferioridade" ocupada pelos artistas espanhóis no cenário internacional da composição artística, queixando-se da falta de oportunidade que enfrentavam os jovens músicos de seu país para apresentar suas novas composições. Uma das principais conseqüências dessa situação era justamente a falta de compreensão do público, pois, como explica Salazar, a repetição é um dos elementos fundamentais na compreensão e na aceitação do novo e do moderno. De acordo com o crítico,

> "Poucas pessoas, entre as que assistem com boa vontade as manifestações artísticas de nossos jovens compositores [...] se dão conta da situação curiosa em que todos eles se encontram em relação às juventudes criadoras de outros países de maior vitalidade musical do que o nosso. [...] a vitalidade de um país musical como a Espanha pode ser muito grande e quase não poder ser demonstrada pela falta da indispensável reiteração que toda nova obra necessita para ser suficientemente compreendida. Esta 'falta de reiteração', esta dificuldade de que um autor jovem ouça sua própria obra as vezes necessárias para ter certeza do grau atingido, o coloca na Espanha numa situação de enorme inferioridade em relação a qualquer colega estrangeiro da mesma idade. [...]. Ao carecer as obras mais recentes de um número de execuções suficientes para que o público (incluindo os ouvintes mais acostumados e, em alguns casos, incluindo alguns profissionais) possa ter com elas o necessário contato, o autor se encontra sempre, como costuma se dizer normalmente, 'vendido'. Sempre, intoleravelmente sempre, se encontra diante de um público que mesmo com a maior força de vontade compreende apenas a metade do que o autor comunica [...]"[101].

---

[100] A coluna "La Vida Musical" de Salazar, publicada periodicamente entre 1918 e 1936 no *El Sol*, de Madri, tornou-se um dos principais veículos propagadores das idéias do nacionalismo musical espanhol, além de ser um espaço freqüentemente dedicado à divulgação e ao comentário elogioso da obra do maior representante do movimento, Manuel de Falla. Salazar também é o principal responsável pela criação de uma consagrada linha da historiografia da música espanhola, vigente e respeitada até a contemporaneidade, que sugere que a linha de criação traçada por Pedrell-Albéniz-Falla é a principal, senão a única, responsável pelo "renascimento" vivido pela música espanhola nas duas primeiras décadas do século XX.

[101] No texto original: "Muy poca gente, entre la que asiste de mejor gana a las manifestaciones artísticas de nuestros jóvenes compositores […] se da cuenta de la situación curiosa en que todos ellos se encuentran respecto a las juventudes creadoras de otros países de más vitalidad musical que el nuestro. [...] la vitalidad de

Em consonância com as propostas de Aubry, em um primeiro momento, Salazar, que, como foi dito anteriormente, foi um dos principais animadores e sócio fundador da *Sociedad Nacional de Música*, apostou na atuação desse tipo de instituição como força formadora e educadora de público. Muito influenciado pelas idéias nacionalistas francesas, acreditava que a opinião do público madrilenho em relação às obras de compositores modernos nacionais e estrangeiros, como Falla, Turina e Debussy, por exemplo, poderia ganhar novas cores com a sua assiduidade aos concertos organizados por dita sociedade. No entanto, com o tempo, o crítico vai mudando de opinião a respeito da eficácia desse motor educativo. Na década de 1930, com as mudanças na orientação política do país, muitos intelectuais nacionalistas inscreveram-se nas fileiras do novo governo republicano. Salazar, que em 1931 assume o principal papel no processo de idealização e organização da afamada *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos* criada pelo novo governo, passa a se manifestar a favor da intervenção do Estado no processo de educação do público. Se em um primeiro momento, a intelectualidade nacionalista, na figura de Salazar, mostrou interesse na educação de um público já freqüentador da música artística, o público da *Sociedad Nacional*, a partir de 1931, com o Estado apoiando diretamente as suas ações, esses mesmos pensadores passam a ambicionar a implementação de um projeto de educação mais audacioso, que visasse a formação de um público novo e abundante para toda a produção do nacionalismo musical espanhol.

Como secretário-geral da *Junta* e principal redator de seu projeto de criação, Salazar vai propor uma série de medidas para ampliar a escuta da moderna música nacional pela população espanhola em geral. Uma dessas

---

un país musical como España puede ser muy grande y apenas poder demostrarlo por la falta de la indispensable reiteración que toda obra nueva necesita para ser suficientemente comprendida. Esta 'falta de reiteración', esta dificultad de que un autor joven escuche su propia obra las veces que necesita para estar seguro del grado de logro alcanzado, le pone en España en una situación de inferioridad enorme respecto a cualquier colega extranjero de su edad [...] Al carecer las obras más nuevas de un número de ejecuciones suficiente para que el público (e incluyo en este número aun a los auditores más avezados y, en ciertos casos, a algunos profesionales) pueda tener con ellas el necesario contacto, el autor se encuentra siempre, como suele decirse vulgarmente, 'vendido'. Siempre, intolerablemente siempre, se encuentra delante de un público que aun con la mejor voluntad comprende a medias lo que el autor le comunica [...]". Cf. SALAZAR, A. Orquesta Clásica: Obras nuevas. **El Sol**, Madri, 29 jan. 1930. La vida musical.

propostas aposta na ação educativa operada diretamente pelas orquestras locais. Segundo Salazar:

> "De maneira prática, os organismos que realizam o trabalho mais penetrante de cultura musical, de difusão, de educação dos públicos, academias onde os jovens músicos encontram as obras cuja audição é indispensável [...] são as orquestras. As orquestras de concerto são os olhos pelos quais nossa alma musical vê o mundo"[102].

Devemos sublinhar a similitude reconhecida entre o discurso marioandradino e o discurso salazariano. É notável a correspondência de idéias entre estes dois pensadores, principalmente no que diz respeito à necessidade da escuta reiterativa das novas obras musicais, tanto em relação ao público, para que possa comprendê-las melhor, quanto em relação aos jovens compositores, para que estes sejam capazes de vislumbrar seus erros e retificá-los no futuro[103].

1.2.1.2. Fundamento e inspiração: as fontes folclóricas e históricas

Como foi dito anteriormente, o nacionalismo musical visava, entre outras coisas, o fortalecimento da produção das artes nacionais e o fim da adoção dos valores e padrões estéticos estrangeiros. Além disso, pretendia acabar com a dominação do gosto imposta pela ópera e pelo romantismo alemão e proclamava como o seu fim último a criação de uma linguagem musical própria e distintiva de cada "raça".

Por um lado, a necessidade de formação de um público aberto à apreciação das novas artes nacionais foi encarada como um imperativo pelos

---

[102] No texto original: "Prácticamente, los organismos que realizan la más penetrante labor de cultura musical, de difusión, de educación de los públicos, academias donde los jóvenes músicos encuentran las obras cuya audición les es indispensable [...] son las orquestas. Las orquestas de conciertos son los ojos por donde mira al mundo nuestra alma musical.". Cf. SALAZAR, A. Hacia un mejor futuro: el estado de la música en España al terminar el primer año de la República. **El Sol**, Madri, 2 jan. 1932. Folletones de 'El Sol'.

[103] Este não será o único ponto de contato entre as opiniões dos mais importantes representantes da intelectualidade nacionalista brasileira e espanhola. Ao longo desta tese, observaremos diversos momentos de aproximação entre os discursos marioandradino e salazariano.

nacionalistas, pois as suas aspirações não poderiam prescindir de um público que compartilhasse os seus mesmos princípios; afinal, tratava-se do fortalecimento de um sentimento *nacional*, e sem público (ou seja, sem comunidade), não há *nação*[104]. Porém, além da inexistência de público, outras preocupações povoavam as mentes dos intelectuais e artistas nacionalistas naqueles primeiros anos do século XX. Era preciso definir os padrões para a nova música nacional e apresentar as fontes de inspiração desejáveis à produção do novo repertório que se pretendia criar.

Baseados nas idéias herderianas do "espírito do povo", os teóricos do nacionalismo musical escolheram o folclore como fonte privilegiada de inspiração para a moderna composição nacional. Estes pensadores afirmavam que o folclore representava a manifestação cultural mais pura do povo de cada nação e, por essa razão, a mais original e a única que poderia ser distintiva de sua identidade cultural nacional. Todos os grandes nomes do nacionalismo musical – como Rimsky-Korsakov, Béla Bartók, Villa-Lobos ou Manuel de Falla, por exemplo – tiveram o material folclórico de seus países como sua primeira e principal fonte de inspiração.

* * *

No Brasil dos anos 30, os nacionalistas começaram a utilizar a denominação "música folclórica" para referir-se a toda música de caráter popular que não fosse produzida dentro do espaço urbano. Compunham este repertório cirandas, côcos, modas, serestas e muitas outras formas musicais que, há décadas, vinham sendo recopiladas e estudadas pelos folcloristas. Estes estudiosos, contemporâneos do romântico século XIX (mas que em muitos casos invadiram as fronteiras do século XX), estavam presentes praticamente em todos os países do ocidente, e dedicavam-se ao recolhimento e sistematização do

[104] Cf. ANDERSON, B., *op. cit.*

material folclórico. Segundo parte da bibliografia dedicada a este tema, o trabalho realizado pelos folcloristas durante todo o século XIX representou uma primeira etapa da fase nacionalista, prévia ao desenvolvimento pleno desse fenômeno que viveu o seu auge entre os últimos anos do oitocentos e primeiros do novecentos. Esta segunda etapa é a etapa dos compositores nacionalistas. Os temas musicais recolhidos nos diversos cancioneiros, romanceiros e manuais de folclore serviram diversas vezes como fonte de inspiração a esses compositores.

Enquanto, por um lado, os teóricos nacionalistas incentivavam a utilização da música popular rural como fonte de inspiração para a *boa* música nacional, por outro, desestimulavam completamente o uso da música popular urbana para este mesmo fim. A música urbana era considerada uma fonte impura e portanto imprópria para inspirar a música artística nacional. Na cidade conviviam várias culturas e, por isso, argumentavam esses teóricos, nenhuma manifestação musical urbana era capaz de manter intacta a cultura original do "povo brasileiro". Mário de Andrade, por exemplo, fez questão de contrapor à pureza e identidade da música folclórica a contaminação da música popular urbana. Segundo este crítico, na cidade, a música original inevitavelmente se misturava à música de outras culturas, como a negra, e à música de mercado veiculada pela rádio e pela indústria do disco, perdendo assim, qualquer identidade original[105].

Além da música folclórica, os teóricos brasileiros do nacionalismo musical reconheciam a "autenticidade" da música indígena e também aceitavam a sua utilização como "manantial inspirador" para a composição artística nacional. A aceitação da participação da música negra foi um pouco mais difícil. Mário de

[105] Como vimos anteriormente, o debate a respeito da construção da nação e da nacionalidade brasileiras, travado durante as primeiras décadas do século XX, estava centrado na definição da "raça" que deveria representar o povo brasileiro. As ressonâncias dessa questão faziam-se sentir na esfera da música através dos repetidos argumentos "raciais" que eram utilizados pelos pensadores ocupados em definir os elementos que deveriam constituir a verdadeira composição musical nacional. Elizabeth Travassos aponta que "A busca do acervo popular deparava-se, ainda, com outro fator complicador: os critérios de autenticidade, que resultaram num posicionamento ambíguo com relação à música popular urbana. Nas palavras de Amadeu Amaral, convinha distinguir o cantador da roça do trovador da esquina, a cantiga rural, singela e anônima – vista como autêntica – , da cantiga urbana, falsamente instruída e com 'pretensões à literatura'. Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 51.

Andrade, como dissemos anteriormente, não considerava a música dos negros apropriada para inspirar a composição artística nacional porque, desde seu ponto de vista, não representava a pureza original da cultura brasileira. Além disso, aos olhos e ouvidos da alta aristocracia paulista (ex-escravocrata), da qual saíram os primeiros incentivos financeiros para os modernistas (que não esqueçamos, eram nacionalistas), o indígena soava a "primitivo" e selvagem, porém dominado e distante, enquanto os sons identificados com os ex-escravos africanos soavam violentos, agressivos e até perigosos. Mário, que era ao mesmo tempo devedor e crítico dessa aristocracia, não deixou de chamar a atenção a respeito das estranhas "sensações" que a música negra provocava nesse público. Em *O Banquete*, o escritor bota na boca da aristocrata Sarah Light, um comentário bastante ilustrativo. Diz esta personagem:

> "[...] Eu adoro a música folclórica, me excita, me brutaliza, acho estupendo. Mas quando trabalhada por um compositor, entenda-se! Uma vez, passando de automóvel em Pirapora, escutei um batuque de negros, achei uma coisa horrível, que música idiota, que palavras vulgares! Mas o 'Batuque' de Lorenzo Fernández acho uma maravilha [...]"[106].

Além da evidente repulsa da aristocracia brasileira à música dos negros, neste pequeno trecho, Mário também aproveita para destacar as conquistas da moderna composição brasileira citando o *Batuque*, uma das obras mais famosas do nacionalista Lorenzo Fernandez.

Com o tempo, entretanto, até a música popular urbana acabou achando o seu espaço. E não demorou muito. Durante a década de 1920, entre outros vários afazeres, Villa-Lobos se dedicou a compor a série dos *Choros*, que posteriormente seria considerada como uma das suas melhores obras. Do próprio choro o compositor não emprestou somente o título. Escreveu dez peças para as mais diferentes formações instrumentais e francamente inspiradas no gênero carioca. Depois da divulgação desta obra, mais ninguém pôde negar a pertinência da música popular urbana como fonte para a música artística brasileira.

---

[106] ANDRADE, M. **O banquete**, *op. cit.*, p. 91.

Entretanto, a música folclórica ainda continuava sustentando o título de "mais adequada" a essa função e mantendo a franca preferência dos compositores.

A historiografia conferira a Villa-Lobos o título de compositor "autenticamente brasileiro" baseando-se na afirmação de que este músico vivia um processo exemplar de "introjeção do folclore". Vários de seus biógrafos destacaram a marca de "brasilidade" de sua obra, demonstrando a sua ligação visceral com a "essência musical do povo brasileiro"[107]. Entretanto, o "caráter nacional" conquistado pela obra villalobiana foi fruto da utilização da mistura de elementos musicais originais das culturas das "três raças formadoras do povo brasileiro". Nem negra, nem branca, nem indígena. A música de Villa-Lobos é mestiça, ou melhor, brasileira; ou, como preferiu caracterizá-la Arnaldo Estrela, "tropical". Segundo este autor:

> "[...] A raça coada através da sensibilidade de Villa-Lobos é grandiosa nas suas realizações, turbulenta, imaginosa até ao fabuloso, exuberante, sensual, sonhadora, perdida de lirismo, impetuosa, de uma riqueza de facetas que atinge aos mais extremos contrastes. Se alguma palavra pudesse definir Villa-Lobos, talvez essa palavra fosse - tropical. Os trópicos que acenderam na terra as chamas verdes da floresta amazônica fizeram-no 'à sua imagem e semelhança' [...]"[108].

* * *

Os teóricos do nacionalismo musical espanhol também se ocuparam da seleção das fontes que acreditavam mais indicadas para inspirar a composição artística nacional. Na segunda metade do oitocentos, esses pensadores começaram a considerar como valores equivalentes o documento musical proveniente da tradição oral e o documento histórico, antigo, depositado em

---

[107] Segundo a historiografia nacionalista, o principal legado da obra de Villa-Lobos teria sido justamente a criação de uma nova identidade musical de características profundamente nacionais, fruto da fusão e posterior remodelação de diversas tendências estéticas originais e particulares, entre elas o folclore.

[108] ESTRELA, A. Música de câmara no Brasil. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, abr. 1946. p. 263-264.

arquivos, principalmente em arquivos eclesiásticos. Ambas as fontes estavam unidas por um arcaísmo e pureza comuns e pela convergência de origens orientais e ocidentais[109]. Por isso, além da conveniência do uso das fontes folclóricas, como era de praxe, esses teóricos apontavam outros materiais como possíveis e desejáveis fontes para a nova escola de composição espanhola. Estes materiais, muito caros aos nacionalistas, foram chamados de fontes "históricas". Como vimos anteriormente, os pensadores da "Generación del 98" deram novo destaque a Castela e aos valores castelhanos e, com estes, ao Século de Ouro, cuja produção artística e literária era eminentemente castelhana. Os teóricos do nacionalismo musical espanhol, como Pedrell, imbuídos dos ideais "noventaiochistas", recomendaram a utilização das obras dos clássicos espanhóis do "Século de Ouro" como fonte para a composição artística nacional. Lope de Vega, Cervantes, Teresa de Jesús e Velázquez são alguns dos nomes mais importantes do período. Na música, destacaram-se compositores como Morales, Guerrero e Victoria.

As fontes históricas, evidentemente, não tinham a pureza do folclore, mas tinham outras qualidades que representavam necessidades de primeira ordem na definição da nova música que estava se formando na Espanha. Em primeiro lugar, segundo os teóricos nacionalistas, essas fontes haviam preservado aspectos ancestrais do povo espanhol que, devido à dominação exercida pela arte estrangeira nos séculos XVIII e XIX, não podiam encontrar-se refletidos na arte recentemente produzida na Espanha. Era como se a "evolução" da cultura espanhola tivesse ficado paralizada durante dois séculos e, às vésperas do século XX, os novos artistas espanhóis tivessem que retomar a produção do ponto em que ela se estagnara, ou seja, do final do "Século de Ouro". Derivado do primeiro,

---

[109] Cf. ZAPKE, S. Presencia de la música antigua en la obra de Falla: la búsqueda de los orígenes. In: ZAPKE, S. (Ed.). **Falla y Lorca:** entre la tradición y la vanguardia. Kassel: Fundación Federico García Lorca: Fundación Archivo Manuel de Falla: Édition Reichenberger, 1999. p. 44, 54. De acordo com esta autora, "[...] los autores de las primeras aproximaciones de carácter reflexivo al legado musical español, como Eslava, Pedrell y Barbieri, actuaron bajo el signo del romanticismo, es decir de un manifiesto interés por el conocimiento y la profundización histórico-musicales, donde ocupa un lugar preferencial el repertorio popular de la tradición oral, cuyas fuentes se constituyan en inspiración y material de una nueva creatividad.".

o segundo fator apontado pelos nacionalistas para justificar o uso das "fontes históricas" como material de inspiração para os compositores nacionais também nos remete aos pensadores da "Generación del 98". Segundo estes autores, o "Século de Ouro" teria representado o único momento em que a arte espanhola pôde comparar-se em pé de igualdade à arte produzida pelos demais povos europeus. Depois desse período, a Espanha nunca mais teria apresentado uma produção do nível das demais nações européias, como a França, a Itália ou a Alemanha[110].

Por outro lado, assim como acontecia no Brasil, os nacionalistas espanhóis também rejeitavam a música popular urbana como fonte para a composição artística. Em consonância com as idéias dos nacionalistas brasileiros, os pensadores espanhóis argumentavam que a música urbana era demasiado estrangeirizada e corrompida pela lógica do entretenimento, e por esse motivo, não continha nenhuma reserva de material puramente nacional. A *zarzuela*, por exemplo, que durante todo o século XIX dominara os palcos madrilenhos, era considerada, pelos nacionalistas, como uma manifestação muito mais italiana do que espanhola. Isso não quer dizer que o elemento que originou a *zarzuela*, a *tonadilla*, não fosse apontado por estes pensadores como uma manifestação pura e original do povo castelhano. Entretanto, essa base "pura" teria se degenerado rapidamente na cidade com a pressão da influência da ópera italiana, e assim, o gênero fora perdendo o pouco que ainda lhe sobrava de característico, tornando-se apenas mais uma versão estrangeira do modelo operístico italiano. Na concepção dos nacionalistas, de todas as *zarzuelas* que fizeram sucesso no século XIX, apenas as compostas por Ansenjo Barbieri, estariam dotadas de um certo "caráter nacional". Falla, por exemplo, ao criticar a italianização da *zarzuela*, apontou a diferença apresentada pelas obras de Barbieri, mas afirmou que nem

[110] É importante destacar que na abstração dos pensadores nacionalistas, as nações já estavam formadas muito antes da sua real efetivação enquanto Estado-Nação. É por esse motivo que os teóricos do nacionalismo musical já falam de uma nação musical italiana no século XVIII, quando, na verdade, a Itália enquanto nação unificada somente passou a existir a partir das últimas décadas do século XIX.

estas obras haviam logrado libertar-se do jugo dominador da ópera italiana. De acordo com este compositor,

> "Barbieri, em seu desejo de nacionalizar a nossa música, rompeu com aquele modo de proceder [de copiar a ópera italiana em voga, como faziam os outros compositores de zarzuela], e *El Barberillo de Lavapiés* e *Pan y Toros* são provas ilustres de tão nobre empenho. Mas ainda nestas obras de caráter sinceramente nacional, os procedimentos musicais que utilizou o maestro raramente deixam de estar influenciados pelos italianos em uso."[111].

Felipe Pedrell, considerado o profeta do nacionalismo musical espanhol e mestre de importantes nomes como Albéniz e Falla, afirmava que a peculiar inspiração de uma arte própria deveria ser procurada no canto popular. Para Pedrell, o canto popular representava a *voz dos povos,* a inspiração "primitiva" do "grande cantor anônimo". Para libertar-se da dominação das formas de composição estrangeiras, este pensador defendia a necessidade da criação de uma linguagem musical essencialmente espanhola, cujo sistema fosse construído sobre a base do canto dessa nação.

Manuel de Falla, seguindo os ensinamentos de seu mestre, se preocupou em utilizar em suas composições uma linguagem musical que fosse "essencialmente espanhola". Para isso, se dedicou, e muito, às fontes históricas, utilizando, entre outros materiais, as cantigas de Afonso X, que conhecera pelas mãos do próprio mestre[112], e o *Don Quijote*, de Cervantes[113]. Entretanto, como

---

[111] Cf. FALLA, M. Dice el maestro Falla: Nuestra música. **Música:** Álbum-Revista-Musical, Madri, n. 11, ano 1, 1 jun. 1917. No texto original: "Barbieri, en su deseo de nacionalizar nuestra música, rompió con aquella manera de proceder [de calcar la ópera italiana en boga, como hacían los demás compositores de zarzuela], y *El Barberillo de Lavapiés* y *Pan y Toros* son pruebas ilustres de tan noble empeño. Pero aún en estas obras de carácter sinceramente nacional, los procedimientos musicales de que se sirvió el maestro dejan raramente de estar influidos por los italianos al uso."

[112] As cantigas estão presentes, em distintas versões, em diversos trechos da obra *El retablo de Maese Pedro* e em várias páginas de *Atlántida*, além de aparecer nas obras incidentais compostas para as adaptações das peças *El mistério de los reyes Magos*, *El Gran Teatro del Mundo* e *La vuelta de Egipto*. Cf. TORRES CLEMENTE, E. **Manuel de Falla y las Cantigas de Alfonso X – El Sabio:** estudio de una relación contínua y plural. Granada: Universidad de Granada, 2002. p. 25.

[113] *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, consiste em uma versão musical e cênica de um episódio da obra *El ingenioso cavallero Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Cf. TORRES

não poderia deixar de ser, também utilizou o folclore como fonte de inspiração. Sob a influência destes cantos compôs peças como *El pan de Ronda que sabe a verdad*, as *Siete canciones populares españolas* e os famosos noturnos *Noches en los jardines de España*.

Mas o canto popular não passou na obra de Falla apenas como fonte de inspiração. Este compositor dedicou também grandes esforços à realização do Concurso de Cante Jondo de 1922, um evento que buscava chamar a atenção para a necessidade de recuperação e preservação de antigos cantos populares andaluzes, os quais, por não serem mais cultivados pelo povo, estavam começando a desaparecer. De acordo com a bibliografia falliana, a preservação viva desses cantos passou a ser a principal preocupação do compositor nos primeiros anos da década de 1920. Falla procurava angustiado alguma forma de impedir o desaparecimento completo do *cante*, processo que se acelerara nos últimos anos devido à crescente comercialização do flamenco, gênero fundamentado no *cante jondo*, explica essa bibliografia.

A discussão a respeito do desaparecimento e da tentativa de recuperação do *cante* traz à tona mais uma manifestação musical urbana que, ao lado da *zarzuela*, não entrava nos planos do projeto nacionalista (pelo menos nas primeiras décadas do século XX). Se, por um lado, a *zarzuela* era considerada demasiado italiana para servir de base à criação da nova música nacional, o flamenco, por outro, não era estrangeiro, mas era um produto excessivamente comercial para servir a esses fins. O crítico Mora Guarnido, por exemplo, preocupado em responder às críticas feitas por Eugenio Noel[114] em relação à realização do Concurso de Cante Jondo, apontava:

> "Para Eugenio Noel, 'o concurso de cante jondo' é uma exaltação da flamenqueria profissional que nos exporia ao ridículo. Se Eugenio Noel

---

CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*. Madri: Sociedad Española de Musicología, 2007.

[114] Em 1913 este literato iniciou uma campanha *antiflamenquista*, durante a qual percorreu toda a Espanha espalhando diversas crônicas nas quais expunha as suas opiniões a respeito da influência maléfica do flameco para a cultura espanhola. Cf. NOEL, E. **Campaña antiflamenca**. Valencia: Editorial Sempere y Cia., 1919.

> compreendesse a grande diferença que tem entre o 'cante jondo' e a flamenqueria e separasse na trajetória do desenvolvimento o que é fonte pura e o que é derivação industrializada, não teria deixado de ver a grande distância que separa uma noite alegre de quatro crianças sevilhanas, isentas de toda preocupação artística desta meditada e serena convocatória para o avivamento de um fundo inesgotável e sem igual de poesia popular, que desapareceria afogado pela plebeidade e o mau gosto [...]"[115].

Para os nacionalistas era claríssima a distinção entre o *cante jondo*/fonte pura e a *flamenqueria*/derivação industrial. Não existiam dúvidas a respeito de qual das duas manifestações deveria ser utilizada como fonte para a música artística pois, para esses pensadores, era indiscutível que somente a primeira possuía a essência pura do canto andaluz, enquanto o flamenco, assim como o samba brasileiro, já estava corrompido, pois havia vendido no mercado internacional o pouco de espírito nacional que nele esteve presente originalmente.

Segundo os teóricos do nacionalismo musical espanhol, portanto, dois eram os redutos onde havia sido resguardada a autenticidade da cultura hispânica: em primeiro lugar, na música folclórica; em segundo, nos documentos históricos. Estas deveriam ser as duas fontes, por excelência, da moderna composição espanhola.

1.2.1.3. Do nacionalismo ao universalismo

> "Música popular, pois, é uma expressão psicológica de um povo. Música folclórica é a sua expressão biológica. A arte da música (que pode ser folclórica e popular ou nem uma coisa nem outra) representa a mais alta expressão criadora de um povo. A grande música, a mais alta, é

[115] Cf. MORA GUARNIDO, J. Crónicas andaluzas: Sobre el concurso de 'cante jondo'. **La Voz**, Granada, 29 mar. 1922. No texto original: "Para Eugenio Noel, 'el concurso de cante jondo' es una exaltación de la flamenquería profesional que nos pondría en ridículo. Si Eugenio Noel comprendiese la gran diferencia que hay entre el 'cante jondo' y la flamenquería y separase en la trayectoria del desarrollo lo que es fuente pura y lo que es derivación industrializada, no habría dejado de ver la gran distancia que separa una noche alegre de cuatro niños sevillanos, faltos de toda preocupación artística de esta meditada y serena convocatoria para avivamiento de un fondo inagotable y sin igual de poesía popular, que desaparecería ahogado por la plebeyez y el mal gusto [...]".

> a que, originando-se de uma dessas três fontes, alcança uma expressão humana universal."[116].

Conforme avançamos no século XIX, vemos que o projeto iluminista de uma "marcha conjunta da humanidade em direção à liberdade" vai sendo progressivamente minado pelo avanço das ideologias nacionalistas. O princípio do cosmopolitismo, que povoava o discurso de intelectuais e políticos ainda nas primeiras décadas do século XIX, começou a ser olhado com desconfiança e taxado de "extravagância idealista". A busca por uma sociedade mais justa e igualitária passou a ser uma preocupação interna de cada país e o desenvolvimento das nações vizinhas começou a ser visto como uma ameaça à própria soberania nacional. Na sua feição tardia, destaca Dahlhaus, "[...] o nacionalismo foi introvertido e xenófobo, e fomentou políticas a favor do engrandecimento nacional – políticas que eram consideradas como 'realistas' em comparação com as extravagâncias 'idealistas' do 'cosmopolitismo'."[117].

Entretanto, na música, o cosmopolitismo, transfigurado em universalismo, continuou sendo um valor fundamental para a construção do discurso nacionalista. A maioria dos compositores do século XIX, como aponta Dahlhaus, tentou manter um compromisso entre as idéias cosmopolitas e a procura por uma identidade nacional. De acordo com este autor, apesar dos incentivos em pró das formas de nacionalismo mais agressivas, "[...] as 'escolas nacionais', em geral, preservaram uma visão cosmopolita na medida em que elas não tinham a intenção de que a música nacional que elas criavam ou se sentiam no caminho de criar deveria ser excluída da arte universal [...]; pelo contrário, o caráter nacional de sua música era o que garantiria para ela um lugar na arte

---

[116] VILLA-LOBOS, H. Sobreviverá a música?. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 2, 1982. p. 100.

[117] DAHLHAUS, C., *op. cit.*, p. 83. No texto original: "In its later guise, nationalism was introverted and xenophobic, and fostered policies favoring national aggrandizement – policies that were regarded as 'realistic' by comparison with the 'idealistic' fancies of 'cosmopolitanism'.".

universal [...]"[118]. Entre outras coisas, isso significava que na busca pelo próprio, os compositores nacionalistas não descartavam as conquistas estéticas da tradição musical ocidental. Pelo contrário. Criou-se a idéia de que era somente através do pleno domínio das técnicas "universais" de composição que o músico seria capaz de alcançar a "plena essência nacional" e transformá-la em arte. E, paradoxalmente, é somente quando o compositor se torna "verdadeiramente nacional" que se opera a sua transcendência ao "universal". Esse foi se tornando um objetivo muito claro para os músicos nacionalistas pois, ser simplesmente nacional significava não ser nem "verdadeiramente nacional", nem "universal".

Vejamos como essas questões se desenvolveram no Brasil e na Espanha. Em ambos os países, os pensadores e compositores nacionalistas estavam preocupados em distinguir a *boa* música nacional – composição nacionalista fundamentada em cantos populares e com "tendência à universalização" – da música regional e da música composta sob a inspiração de "estrangeirismos". Em Salazar, a relação entre o emprego do material folclórico e a elevação da arte à categoria "universal" ganhava uma formulação muito clara e objetiva. De acordo com este autor, a invocação do canto popular era prática "universal" e constante nos compositores espanhóis. O canto popular era a fonte de inspiração para todos os compositores que tentavam fazer uma música nacionalista. Entretanto, Salazar entende que existe uma disjuntiva entre o conceito de popular e o seu emprego, "que conduz a uma categoria universal ou que deixa reduzida a arte a um serviço local"[119]. O uso bem sucedido dessas fontes dependia "da riqueza e da categoria mental daquele que as aplica[va]"[120]. Ainda de acordo com este autor, na Espanha, esta prática produziu um movimento

---

[118] *Ibid.*, p. 83-84. No texto original: "[...] the 'national schools' in general preserved a cosmopolitan outlook, insofar as they had no intention that the national music which they created or felt themselves on the way to creating should be excluded from universal art [...]; on the contrary, the national character of their music was what would ensure for it a place in universal art [...]".

[119] SALAZAR, A. **Música Contemporánea en España**. Madri: La Nave, 1982. p. 269. No texto original: "que conduce a una categoría universal o que deja reducido el arte a un servicio local".

[120] *Ibid.*, p. 267.

antagônico ao nacionalismo. O regionalismo foi uma fórmula muito praticada pelos compositores espanhóis para expressar o sentimento de nacionalidade, mas essa prática, aponta, representava um grande perigo nas mãos dos compositores "não iluminados", pois "[... a] possibilidade de transcender ao movimento europeu, mundial, na qualidade de *nação musical*, ficava reduzida neles a uma atividade fechada e limitada à região, à província"[121]. O uso vulgar do popular somente servia para dar um aspecto de "vitalidade musical" às regiões evocadas. Felizmente, conclui Salazar: "Nossos compositores mais eminentes, que souberam transcender do popular ao universal pela magnitude de concepção dessa arte nos redimiram dessa qualidade depressiva [...]"[122].

Mário de Andrade, tão importante no meio musical brasileiro como o era Adolfo Salazar no espanhol, explicava que...

> "[...] falta universalidade a esses compositores [os brasileiros], que vivem de particularismos regionalistas, e de sentimentalismos evocativos. Dado mesmo que o melhor jeito da gente se tornar universal, seja se tornando nacional: a falta de cultura e compreensão do problema, fez com que os compositores brasileiros não percebessem o fenômeno universal e histórico do aproveitamento folclórico"[123].

De acordo com este autor, os compositores brasileiros somente teriam "pescado" dos ideais nacionalistas a necessidade do uso da temática folclórica. E, por isso,

> "[...] Em vez de expressarem o Brasil, 'cantaram' o Brasil. Tal como isso vai, paupérrimo e limitado, cantiga-de-roda, batuque, negrismo decorativo, é possível que estejam construíndo um dicionário de brasileirismos. Porém jamais que isso será a Música Brasileira, isto é, a expressão musical do Brasil."[124].

---

[121] *Ibid.*, p. 268. No texto original: "La posibilidad de trascender al movimiento europeo, mundial, en calidad de *nación musical*, quedaba reducida en ellos a una actividad cerrada y conclusa en el término de la región, de la provincia".

[122] *Ibid.*, p. 268. No texto original: "Nuestros compositores más eminentes, que supieron trascender del popular al universal por la magnitud de concepción de ese arte nos redimieron de esa calidad depresiva [...]".

[123] ANDRADE, M. **O banquete**, *op. cit.*, p. 155. A citação foi recolhida da fala da personagem Janjão.

[124] *Ibid.*, p. 155. Essas idéias eram compartilhadas por outros pensadores do nacionalismo musical, como por exemplo, Renato Almeida. Segundo Almeida, aponta Contier, "A música de um país não é apenas aquela que se cifra ao aproveitamento de temas populares, de células folclóricas, mas que traduz a *expressão racial*,

Como podemos perceber, a questão da "transcendência à universalidade" se desenvolvia por caminhos semelhantes nos meios musicais espanhol e brasileiro. O principal problema era a tendência regionalista que, se no discurso de Salazar "deprimia" a música espanhola, no discurso marioandradino "empobrecia" a música brasileira. De acordo com esses teóricos, a música que apenas "reproduzia" os elementos folclóricos visando a sua legitimação como *nacional*, na verdade acabava não passando de música *regional*. Por outro lado, a música composta "sob a inspiração" do folclore, na qual os elementos nacionais eram absorvidos e manipulados pelas mãos do "gênio músico", transcendendo, assim, ao universal, era a verdadeira música nacional. Por esse motivo, os compositores nacionalistas buscavam a "transcendência" de suas criações, tendo sempre em mente grandes exemplos de "universalismo", como Bach, cuja obra, afirmavam, não era mais pertencente à cultura do povo alemão, e sim, à cultura musical universal.

Manuel de Falla e Heitor Villa-Lobos são dois exemplos de compositores cuja obra, segundo a bibliografia, por ser "tão profundamente nacional", teria transcendido à universalidade. Nada mais sugestivo do que a primeira frase da biografia que Luiz Paulo Horta dedicou ao compositor brasileiro: "Villa-Lobos está para a música brasileira como Bach está para a música alemã: tudo parece começar com ele"[125].

A descrição do "criador universal" que a historiografia e a crítica brasileiras aplicaram a Villa-Lobos, também é semelhante àquela que foi utilizada pela crítica espanhola para caracterizar Manuel de Falla. De acordo com Salazar, por exemplo, este compositor era o único que sabia expressar, com uma linguagem propriamente hispana, a "alma universal". Este pensador afirmava que

---

através do temperamento criador de cada artista"; *apud* CONTIER, A. D. Música e ideologia no Brasil. **Revista Anais de História**, Assis, 1975. p. 39. Podemos encontrar pontos de contato entre essas idéias e as reflexões, divulgadas quinze anos antes, por Salazar. Segundo este autor, "Ya en tiempos recientes [anos 20], en boga por Europa la música llamada *nacionalista* o *indigenista*, el canto popular se convirtió en fórmula indiscutida y, como siempre ocurre, el contenido de las fórmulas y su resultado depende de la riqueza y categoría mental del que las aplica". Cf. SALAZAR, A. **Música Contemporánea en España**, *op. cit.*, p. 267.

[125] HORTA, L. P. **Villa-Lobos:** uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p. 7.

com o surgimento do movimento nacionalista tornou-se fundamental a compreensão do processo através do qual os artistas "elevam o seu pensamento às regiões mais altas [...] sem perder o contato com a sálvia vivificadora da terra natal"[126]. Segundo Salazar, a renovação da arte européia que tem seu ponto de partida justamente no movimento nacionalista, pode ser definida como "o esforço para elevar (a arte e o artista) à universalidade por meio de um processo de aprofundamento nas características raciais" de cada povo.

A bibliografia nacionalista tentou explicar essa "transcendência do nacional ao universal" como uma perfeita fusão entre a inspiração em fontes populares e o total domínio das técnicas de composição "universais" por parte do artista. No caso de Manuel de Falla, aponta Zapke, se por um lado, o individualismo criador o obrigou à pesquisa da essência musical espanhola, por outro, "[...] sua consciência a respeito da necessária 'regeneração' da arte o levou a tentar criar um consenso entre uma linguagem musical autóctona (nacional) e uma linguagem universal que dá razão a todo tipo de renovação dos meios técnicos de expressão. Universalidade que vem definida a partir da integração do legado clássico espanhol em uma dimensão estética da beleza pura com um valor metafísico"[127]. A expressão mais acabada da fórmula "universalizadora" se desenvolveu, ao longo das décadas de 20 e 30, com a ascensão do neoclassicismo. De acordo com Carol Hess, na Espanha, os valores neoclássicos – como a "disciplina", a "pureza" e a "austeridade" – incorporaram o elemento místico fornecido pelo catolicismo para dar o tom às apreciações feitas pela crítica nacionalista ao *Concerto* de Manuel de Falla[128]. Esta autora também aponta "[...] as supostas qualidades 'universais' do neoclassicismo, aclamadas por muitos

---

[126] SALAZAR, A. La creación de organismos regionales: nacionalismo y universalismo. **El Sol**, Madri, 19 jun. 1924. La vida musical.

[127] ZAPKE, S. Presencia de la música antigua en la obra de Falla: la búsqueda de los orígenes, *op. cit.*, p. 49. No texto original: "[...] su conciencia respecto a la necesaria 'regeneración' del arte le lleva a tratar de crear un consenso entre un lenguaje musical autóctono (nacional) y un lenguaje universal que da cabida a todo tipo de renovación de los medios técnicos de expresión. Universalidad que viene definida a partir de la integración del legado clásico español en una dimensión estética de la belleza pura con un valor metafísico".

[128] HESS, C. A. **Manuel de Falla and modernism in Spain, 1898-1936***, op. cit.*, p. 8.

como um meio de despojar a música espanhola do *andalucismo* ao mesmo tempo em que continua mantendo uma identidade racial"[129]. Desse modo, conclui Hess, a aprovação das obras "universais" de Falla, correspondia a uma associação entre os conceitos de universalismo e neoclassicismo. Por outro lado, no Brasil, a associação entre "Bach" e "universal" também foi extendida, em parte, às *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos. Este conjunto de obras, correspondente à fase da "maturidade" deste compositor, fora apresentado por grande parte da crítica nacionalista como a realização villalobiana mais "universal".

No entanto, percebemos que a idéia da "transcendência ao universalismo" se articulava de forma muito mais clara dentro do discurso nacionalista espanhol. Mário de Andrade, por exemplo, parecia evitar o emprego do termo "universalismo", mas, ao comentar a sua primeira audição das *Bachianas*, oferecia uma descrição muito próxima do que muitos críticos europeus entendiam por esse conceito. Dizia este autor:

> "[...] Poucas vezes o grande compositor terá ido mais longe na maneira de tratar eruditamente os temas do nosso populário, destratando-lhes a virgindade analfabeta, sem com essa transposição perder de vista a essência nacional. Apesar das deformações eruditas, apesar mesmo da audácia virtuosística que desenha toda a peça, sente-se em qualquer momento que estamos num Brasil nacional."[130].

Alegóricas da nebulosidade do conceito de "música universal" enquanto conseqüência "natural" da realização mais acabada da expressão musical nacional, mas mesmo assim reveladoras da permanência desses ideais, são as próprias palavras de Villa-Lobos:

> "O criador original [compositor universal] é aquele que, embora demonstrando na sua obra o reconhecimento exato da diversidade de estilo da Música, empregando de uma maneira elevada motivos folclóricos do país onde tem vivido e formado sua mentalidade, deixa transparecer nas suas composições as tendências naturais da sua predestinação e influência étnica de seu feitio, formando, assim, o traço

[129] *Ibid.* No texto original: "[...] neoclassicism's presumed 'universal' qualities, hailed by many as a means of divesting Spanish music of *andalucismo* while still maintaining racil identity.".

[130] ANDRADE, M. **Música, doce música**, *op. cit.*, p. 275-276. (O Estado de São Paulo, 23 nov. 1938).

> característico de sua personalidade e do país onde nasceu, cuja terra marcará um ponto [equi]distante entre todas as nações do Universo."[131]

O compositor *universal*, "criador original" nas palavras de Villa-Lobos, deve demonstrar o "reconhecimento da diversidade de estilo" (conhecimento das técnicas), e empregar "de uma maneira elevada motivos folclóricos". Assim, as suas composições *naturalmente* revelarão "o traço característico de sua personalidade e do país onde nasceu" (sua nacionalidade). Essa obra nacional, de acordo com este compositor, ao encontrar-se em uma posição de igualdade em relação às obras produzidas em todas as demais "nações do Universo", atinge a universalidade. Explicação confusa, mas que, apesar de tudo, dá conta de definir o que pensadores e compositores nacionalistas entendiam pela idéia de "universal". Tanto no Brasil quanto na Espanha os meios técnicos adequados à propulsão da "universalização" foram encontrados no arcabouço teórico do neoclassicismo. E assim, as obras neoclássicas de Villa-Lobos e de Manuel de Falla, como as *Bachianas Brasileiras* para o primeiro, e *El retablo de maese Pedro* e o *Concerto* para o segundo, foram consideradas pela crítica e pela historiografia como as obras "universais" destes compositores.

1.2.2. Os manifestos

Alguns pensadores nacionalistas tiveram um papel especialmente importante na conformação e propagação dos ideais de construção de uma identidade musical nacional. Foram responsáveis por apresentar exemplos e soluções particulares para as especificidades próprias à música de seus países. Além disso, em geral, esses pensadores também atuaram como folcloristas, arranjadores e compositores. Contudo, a sua maior contribuição à realização dos ideais nacionalistas veio através de sua atividade formadora, exercida por meio de

[131] VILLA-LOBOS, H. Apologia da arte. In: MACHADO, M. C. **Heitor Villa-Lobos:** tradição e renovação na música brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves: Ed. da UFRJ, 1987. p. 63.

seus escritos – que tiveram (e muitos ainda têm) ampla divulgação no meio musical de seus países – e de seu magistério.

No Brasil, o principal teórico do nacionalismo musical foi Mário de Andrade. Além das críticas publicadas periodicamente em diversos jornais e revistas[132], as suas monografias dedicadas à história da música brasileira estão recheadas de considerações a respeito dos elementos que deveriam ser aproveitados pelo músico brasileiro na criação da *boa música nacional*[133]. Nessas obras abundam os exemplos de procedimentos utilizados por compositores como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet, para Mário, paladinos do nacionalismo musical brasileiro.

Em 1928 Mário de Andrade publicou o *Ensaio sobre a música brasileira*, verdadeiro manifesto em pró do nacionalismo musical de seu país[134]. O autor dividiu o texto em duas partes. Na primeira – o ensaio propriamente dito – Mário apresenta suas considerações a respeito dos problemas da música brasileira, das diferenças entre música popular e música artística e dos elementos nacionais (ou nacionalizantes) especificamente relacionados com o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma da música brasileira. Na segunda parte, o autor realiza uma exposição de melodias populares recolhidas "diretamente da boca do povo" por ele próprio ou por algum de seus "colaboradores"[135]. Estas melodias estão divididas em duas categorias: "música socializada" e "música individual", conceitos caros ao nacionalismo marioandradino.

---

[132] Muitas das críticas marioandradinas foram reunidas em um único volume, publicado após o seu falecimento, sob o título *Música, doce Música*. Cf. ANDRADE, M. **Música, doce música**, *op. cit.*

[133] Como, por exemplo a sua *Pequena história da música* e *Música do Brasil*, além de vários trabalhos sobre música de feitiçaria, cocos, melodias do boi e o samba rural paulista. Conferir, por exemplo, ANDRADE, M. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1942; ANDRADE, M. **Música do Brasil**. São Paulo: Guaíra Ltda., 1941.

[134] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit*.

[135] No final de seu texto, Mário aponta alguns de seus mais importantes colaboradores: "[...] E dentre os colaboradores que me deram mais dum documento registrado neste livro, é bom guardar o nome de dona Germana Bittencourt, Antonio Bento de Araujo Lima, Ascenso Ferreira, José Américo de Almeida, Lionel Silva, Mario Pedrosa, Rosario Fusco e Pierre Silva, Benedito Dutra Teixeira, Rui Cirne Lima, Fabiano Lozano, dona Aida de Almeida e João Cibella". Cf. ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 151.

Felipe Pedrell, considerado o "profeta" do nacionalismo musical espanhol, também atuou como crítico, professor e compositor[136]. Assim como Mário de Andrade, publicou uma monografia à feição de manifesto em defesa do nacionalismo musical de seu país, convocando os jovens músicos espanhóis a se reunirem em torno a sua causa[137]. O próprio título do texto, *Por nuestra música*, já é bastante elucidativo de seu caráter. Além disso, a epígrafe proposta, tantas vezes reiterada por diversos nomes do nacionalismo musical espanhol, inclusive por Manuel de Falla, sintetiza com clareza uma das principais reivindicações dos nacionalistas. A inscrição, cuja autoria é atribuída ao padre italiano Antonio Eximeno, diz: "Sobre a base do canto nacional deveria construir cada povo o seu sistema"[138].

---

[136] Pedrell teve entre seus alunos alguns dos nomes mais importantes da música espanhola, como Enrique Granados e Manuel de Falla. Entre seus trabalhos musicológicos mais relevantes contamos as edições da música dos polifonistas espanhóis Victoria, Morales, Cabezón e Villalonga, a antologia não acabada *Hispaniae Schola Musica Sacra* e o *Cancionero musical español*, recopilação de cantos populares do século XIII ao XVIII. Cf. ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 45.

[137] PEDRELL, F. **Por nuestra música...**, *op. cit.* Antonio Gallego já destacara o caráter de manifesto deste texto pedrelliano. Entretanto, este autor considera que não fora com essa intenção que havia sido escrito. Segundo Gallego, *Por nuestra música* "[...] se constituiría a la larga en una especie de manifiesto del nacionalismo musical español, pero que era, en realidad, una explicación, análisis y defensa de su trabajo musical [de Pedrell] sobre la obra de Balaguer [...]". Cf. GALLEGO MORELL, A. La visión del nuevo mundo en Atlántida de Falla. Anais do XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 16, n. 6, 1993. p. 137.

[138] No texto original: "Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema". Cf. PEDRELL, F. **Por nuestra música...**, *op. cit.*, p. 7. A autoria desta senteça ainda está em discussão na musicologia espanhola. Cf., por exemplo, SIERRA, J. "Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema" (P. Antonio Exímeno). Anais do Simpósio Internacional 'La Música para Teatro en España'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 10, n. 2, 1987. Antonio Eximeno foi um padre jesuíta italiano que se preocupou com a situação da música em sua época. Em 1774 publicou a sua grande obra: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. No esclarecedor resumo do artigo que publicara na Revista de Musicología espanhola, García Laborda afirma: "La obra teórica de Eximeno (1774) se sitúa en el centro de la polémica dieciochesca que contrapone a los seguidores de la razón frente a los del sentimiento, reconociendo nuestro autor su preferencia por la melodía como primera portadora del afecto. Eximeno considera a la naturaleza y no a las matemáticas como la principal inspiradora de los fenómenos armónicos; pero para él, la armonía es objeto secundario de la música, y el instinto musical, más que las reglas armónicas, han de ser lo determinante de la libertad artística. Sus consideraciones teóricas sobre la armonía y la libertad del genio le sitúan en la avanzadilla de las corrientes que apuntan hacia el romanticismo.". Cf. GARCÍA LABORDA, J. M. Consideraciones sobre la concepción armónica de Antonio Exímeno. Anais do Congreso Nacional de Musicología, 2., 1983, El Escorial. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 8, n. 1, 1983. p. 125.

Como o ensaio do pensador brasileiro, o texto de Pedrell também pode ser dividido em duas partes. Nos primeiros seis capítulos da obra, Pedrell expõe as suas considerações a respeito das escolas de composição nacionais, da criação e evolução da linguagem operística e de suas características nacionais e universais, da situação da ópera contemporânea, do material musical e da língua que devem ser utilizados na composição nacional. A partir do sétimo capítulo, ou melhor, na segunda parte de seu texto, Pedrell se dispõe a demonstrar os procedimentos e as fontes que ele mesmo empregara na composição da trilogia *Los Pirineos*. De modo bastante descritivo, o autor destaca e comenta vários trechos de seu "drama lírico" à guisa de manual para os atuais e futuros compositores da "escola espanhola".

Trinta e sete anos separam a publicação de *Por nuestra música*, de Felipe Pedrell, do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade. Nesse período, marcado pelas rupturas causadas pela Primeira Guerra Mundial, e, no plano do nacionalismo musical europeu, marcado pelo fim da hegemonia germânica-italiana, viveu-se o apogeu e o declínio do *impressionismo* francês e a ascensão da estética neoclássica. Além da distância temporal, outra grande diferença entre os dois manifestos é dada pelo matiz socialista que permeia o pensamento de Mário de Andrade sobre a música nacionalista. Em seu texto, este autor insiste com freqüência no vínculo entre as qualidades "nacionais" e "sociais" da *boa* música. De acordo com esse autor,

> "O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora"[139].

Entretanto, existem elementos que aproximam essas obras, como, por exemplo, a pequena defasagem temporal entre a produção musical de Villa-Lobos

---

[139] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 19. Não nos aprofundaremos mais na análise desta questão. Para um estudo mais detalhado conferir CONTIER, A. D. Música e ideologia no Brasil, *op. cit.*

e Falla, o primeiro servindo de exemplo ao autor do manifesto brasileiro, e o segundo, orientando-se pelas idéias do autor do manifesto espanhol. Além disso, nesses quase quarenta anos, podemos observar a permanência de alguns valores e ideais que continuavam norteando o discurso dos pensadores nacionalistas. A seguir, descreveremos e analisaremos detidamente as duas exposições de motivos, privilegiando os pontos de contato entre os textos. Desse modo, comparando lado a lado os manifestos nacionalistas espanhol e brasileiro, pretendemos trazer à tona algumas das "constâncias" das teorias dos nacionalismos e oferecer novos argumentos para o entendimento deste fenômeno em sua totalidade.

1.2.2.1. *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade

Nada é mais elucidativo das opiniões de Mário de Andrade a respeito da nação e da nacionalidade brasileiras do que as poucas linhas do primeiro parágrafo de seu *Ensaio sobre a música brasileira*. Segundo este autor:

> "Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior a nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas do além*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não […]"[140].

Como podemos observar, neste trecho, Mário de Andrade está se referindo à "raça brasileira" como produto de uma mistura de outras "raças"[141]. Segundo este autor, a "raça brasileira" só vai adquirir finalmente uma feição própria após uma "fusão satisfatória". E, assim como acontece com a "raça",

---

[140] *Ibid.*, p. 13. O grifo é original.

[141] Não serão poucas as linhas que Mário vai dedicar ao tema da fusão de raças e da construção da "brasilidade". Este tema é abordado com freqüência por este autor, que o desenvolve em vários de seus escritos. A máxima referência a esse respeito continua sendo *Macunaíma*. Cf. ANDRADE, M. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. 8. ed. São Paulo: Martins, 1973.

acontece com a música: esta só se torna brasileira após uma "fusão satisfatória" de elementos musicais provenientes da música de três "raças"[142]. Ao mesmo tempo, Mário também se refere à existência de uma nação anterior à própria "raça" brasileira. Como sabemos, a construção da nação brasileira e a adoção da mestiçagem como traço definitório do "povo brasileiro" eram temas candentes nas discussões da intelectualidade nacionalista das primeiras décadas do século XX. De acordo com Elizabeth Travassos, a menção à "nação brasileira", neste trecho, corresponde ao "Estado brasileiro", o qual, segundo Mário, teria sido instituído com a Independência[143]. Por esse motivo, este autor decide considerar a música produzida nos tempos do Império como "valor nacional", embora deixe claro que somente com a formação da "raça brasileira", processo que se inicia com a instituição do regime republicano, torna-se possível a produção da música nacional "brasileira".

Na primeira parte do *Ensaio*, Mário apresenta um estudo a respeito das características da "Música Brasileira". O autor procura mostrar de que forma a música de cada uma das "raças" formadoras do povo brasileiro pode contribuir para a constituição da música nacional. Para isso, Mário vai buscar inúmeros exemplos nas composições de Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos e Luciano Gallet, e vai comentar a proveniência dos elementos utilizados nestas obras. Através desse procedimento, o autor vai sistematizando um arsenal de fórmulas de "brasilidade musical" que podem e devem ser utilizadas pela nova geração de compositores de música nacional. Ao mesmo tempo, Mário também se preocupa em apontar alguns procedimentos "errôneos" aplicados por esses e por outros compositores

---

[142] Notemos que neste trecho, por algum motivo mal explicado, Mário deixa de lado os elementos musicais de origem ameríndia. Seria porque acreditava que a influência ameríndia na música popular brasileira era pouco expressiva? Ou, quem sabe, achava melhor não insistir no componente exótico do elemento indígena? Um pouco mais adiante, na p. 25, o autor vai "lembrar do que é feita a música brasileira", destacando três fontes principais e duas secundárias: "a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola, sobretudo a hispanoamericana do Atlântico [...] foi muito importante. A influência européia também, não só e principalmente pelas danças (valsa, polca, mazurca, shottsh) como na formação da modinha". Cf. ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 25.

[143] TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 56.

na sua busca pela criação da composição nacional. Em primeiro lugar, Mário critica a exploração do caráter exótico proveniente do "elemento indígena". Segundo este autor, o estímulo à utilização desse procedimento por alguns críticos europeus, que afirmam que a verdadeira música nacional brasileira somente poderia estar fundamentada em elementos musicais ameríndios, revela apenas a sua "ignorância" e o seu "gosto pelo exótico". Para Mário,

> "[...] Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico. [Nesse sentido,] O padre Maurício, *I Salduni*, *Schumanniana* são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.[...]
>
> Mas nesse caso um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada de *universal* faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar"[144].

Com esta afirmação, Mário revela claramente o caráter militante de seu texto. Era preciso definir urgentemente o que interessava como "brasileiro" pois, de acordo com este autor, o Brasil passava por um período de "nacionalização" e era preciso "conformar a produção humana do país com a realidade nacional". Como vimos anteriormente, os teóricos do nacionalismo musical acreditavam que a "nacionalização" da música devia estar fundamentada na utilização do canto popular. Mário também enuncia este princípio apontando que...

> "[…] Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada [...]"[145].

As idéias herderianas a respeito do "espírito do povo" e da sua potencialidade enquanto "reserva" de pureza e originalidade também chegaram a Mário de Andrade. Ao longo de todo o *Ensaio* o autor faz questão de demonstrar a sua preferência pela utilização da música folclórica como fonte de inspiração para

---

[144] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 16-17. O grifo é original.

[145] *Ibid.*, p. 16.

a composição artística. Para que a música artística brasileira se desenvolva, aponta, é necessário que os compositores observem "com inteligência" a música popular, pois "A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora"[146]. Mário também aproveita para apresentar as suas reflexões a respeito das diferenças entre música popular e música artística[147]. Toda arte socialmente primitiva, explica Mário, é arte social, tribal, religiosa, arte de circunstância. É concebida para um uso específico, e por isso é uma arte "interessada". Por outro lado, a arte desinteressada, cujo fim último é a mesma arte, é "intrinsecamente individualista". Entretanto, explica este autor, "os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos". Para que a sua música não se transforme em "uma força antinacional e falsificadora", o artista nacionalista deve sempre seguir um critério social, um critério "de combate" [148]. Na atual conjuntura, todo artista brasileiro que faz arte brasileira "é um ser eficiente como valor humano". Se faz arte internacional ou estrangeira, "se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta", acrescenta Mário[149]. Para este autor, adotar um critério "social", um critério "de combate" é dedicar-se exclusivamente à composição de música brasileira.

---

[146] *Ibid.*, p. 24. Elizabeth Travassos destaca que "Nas regiões periféricas à Europa ocidental – ideal de civilização e fonte de modelos culturais para as sociedades em sua órbita – , o modernismo tingiu-se de uma nostalgia das tradições que derivou em movimentos artísticos nacionalistas. Isso vale para o campo musical no Brasil, onde o problema de consolidação de uma música liberta dos modelos ditados pelas demais metrópoles culturais ganhou o passo sobre todos os demais, desde o século XIX. A evolução da música erudita no Brasil é vista, muitas vezes, como um processo de conquista de autonomia e de impregnação por modelos nacionalizadores, processo cujo avanço ora parece inelutável, ora é arduamente instigado pelos agentes da história [...]". Cf. TRAVASSOS, E., **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 25.

[147] Apesar de desenvolver este assunto com maior detalhe no *Ensaio*, Mário o abordou diversas vezes em seus trabalhos. Em *O Banquete*, por exemplo, a personagem Janjão encarna um compositor nacionalista cuja função no texto é apresentar as reflexões marioandradinas a respeito da música brasileira, explicando às demais personagens (e, claro, aos leitores), entre outras coisas, as diferenças entre a música popular (interessada) e a música artística (desinteressada). Cf. ANDRADE, M. **O banquete**, *op. cit.*

[148] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 18-19.

[149] *Ibid.*, p. 19. Mário, na sua defesa pela "nacionalização" dos artistas brasileiros, apresenta diversos exemplos de compositores que, como gênios da música universal, fazem ou fizeram música nacional, e exemplos de artistas não gênios que, de acordo com o seu ponto de vista, só devem fazer arte nacional. Entre estes, Mário destaca o exemplo de Turina, que seria um compositor "de importância universal mirim", mas cujo nome é imprescindível na escola espanhola.

Reconhecida a música popular como a fonte prioritária para a música artística nacional, aponta o nosso teórico, o compositor, em primeiro lugar, deve selecionar o material que deseja utilizar, mantendo-se sempre atento aos dois principais perigos que se interpõem no seu caminho: o "exclusivismo reacionário" e a "unilateralidade". Retomando o tema que havia esboçado no início do *Ensaio*, Mário parte para a explicação desses conceitos. O "exclusivismo reacionário", alerta Mário, pode levar o compositor a repudiar um documento como estrangeiro só porque não apresenta um "grau objetivamente reconhecível de brasilidade"[150]. Se aceitarmos como brasileiro, explica, só o que é excessivamente "característico", cairemos inevitavelmente no abuso do exotismo. E o exótico é perigoso, porque rapidamente fatiga e se torna repetitivo e banal. O autor comenta:

> "[...] Todo o caráter excessivo e que pode ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso [...]. É o caso de Grieg e do próprio Albéniz que já fatiga regularmente. A obra polifônica de Victoria é bem espanhola sem ter nada de espanholismo. É felizmente pra Espanha que os trabalhos de Pedrell e autores como Joaquín Nin, Halfter, Falla estão alargando as possibilidades do tatatá rítmico espanhol."[151].

Por outro lado, aponta Mário, o compositor nacionalista também enfrenta o perigo da "unilateralidade", incentivado pelos ímpetos radicais de alguns críticos e compositores que defendem que a música nacional deve estar

---

[150] Em sua defesa da posição "não exclusivista", é interessante notar que o autor dá o exemplo da marchinha central dos *Choros Nº 5* de Villa-Lobos, que injustamente teria recebido da crítica a qualificação de "não brasileira". Segundo Mário, nesta "marchinha", o compositor "[...] se utilizou dum ritmo e dum tema comuns, desenvolvidos dum elemento anterior da peça, tema sem caráter imediatamente étnico nenhum, tanto podendo ser brasileiro como turco ou francês. Não vai em nada contra a musicalidade nacional. Portanto é também brasileiro não só porque o pode ser como porque sendo inventado por brasileiro dentro de peça de caráter nacional e não levando a música pra nenhuma outra raça, *é necessariamente brasileiro*". Cf. ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 26. De acordo com Elizabeth Travassos, "Mário foi quem mais seriamente se debruçou sobre o problema das fronteiras entre exotismo e nacionalismo, em textos que não faziam segredo de suas hesitações". Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 40-41.

[151] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 27. É interessante notar como Mário utiliza o exemplo dos músicos espanhóis para demonstrar a não pertinência do "excessivamente característico" enquanto padrão definitório da nacionalidade musical. Aliás, como vemos ao longo do texto, a música espanhola fornece vários exemplos à argumentação marioandradina, principalmente porque este autor identifica diversas semelhanças entre o processo "evolutivo" desta música e o da música artística brasileira, tanto em relação à suas conquistas quanto à suas deficiências.

baseada somente na música indígena; ou somente na africana. Essa "unilateralidade" é tão perigosa quanto o "exclusivismo", explica, porque o compositor se arrisca a fazer música ameríndia, africana, portuguesa ou européia e deixa de fazer música brasileira. Essa é uma atitude completamente desnecessária, destaca Mário, porque o folclore, fonte que deve ser a predileta dos compositores nacionalistas, é por vezes "caracteristiquíssimo" e demonstra claramente as suas origens.

Para corroborar a sua argumentação e oferecer subsídios aos compositores nacionalistas, Mário aponta diversos elementos que considera "caracteristiquíssimos" da música popular brasileira. O autor divide a sua exposição em cinco tópicos: "ritmo", "melodia", polifonia", "instrumentação" e "forma". À medida em que trata desses elementos, Mário demonstra como partindo das diversas influências que conformam a cultura e o povo brasileiros, estes foram adquirindo uma feição própria, nacional[152].

O primeiro elemento abordado é o "ritmo". Mário destaca o contraste entre os processos da rítmica oratória empregados pelos indígenas e pelos africanos e o mensuralismo tradicional europeu, trazido ao Brasil pelos portugueses. Segundo este autor, o *brasileiro* sintetizou todas essas influências díspares e obteve como resultado um elemento próprio de expressão musical racial, caracterizado por uma espécie de compromisso sutil entre o ritmo do canto recitativo e o ritmo do canto estrófico. Graças a isso, argumenta Mário, o compositor de música artística tem, em relação ao ritmo, inúmeras possibilidades. Basta compreender a execução popular e desenvolvê-la. Neste sentido, o caso de Villa-Lobos é exemplar, aponta este autor, pois...

---

[152] De acordo com Travassos, dentro dos debates a respeito da definição da "raça" que deveria formar o povo brasileiro, "A angústia diante de uma entidade étnica ou racial indefinida foi atenuada pela convicção de que os chamados povos formadores – europeus, índios e negro-africanos – desapareceriam como entidades singulares e dariam origem a uma nova população. Paralelamente, as suas culturas também se diluiriam, dando lugar à cultura brasileira. Com isso, nascia um dos postulados estético-musicais de Mário: a necessidade de reforçar os traços *brasileiros* e precaver-se contra o exotismo interno representado pelas músicas africanas, européias e indígenas, sem mistura.". Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 56.

> "[...] É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular. Isso me parece importante. Se de fato agora que é período de formação devemos empregar com freqüência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste [...]"[153].

O segundo ponto tratado por Mário é a melodia. O autor ressalta que com o uso da melódica popular a dificuldade é maior, porque muitos compositores acreditam que o uso dos temas populares empobrece a expressão artística. Essa insegurança do compositor brasileiro, explica Mário, é produto de sua falta de cultura (que o leva a apreciar qualquer produto estrangeiro em detrimento do nacional), da fatalidade da educação (que obriga o estudo apenas dos gênios da cultura européia) e da ignorância estética (que explica o dilema como uma simples manifestação de vaidade artística). Procurando rebater essa "perigosa crença", o autor argumenta que a música popular "é a mais sabiamente expressiva de todas as músicas", porque nasce de necessidades essenciais, *interessadas* do ser, e é gradativamente despojada de suas "arestas individualistas" à medida que se torna de todos e anônima[154]. Para nacionalizar as criações dos compositores, além do emprego direto da melódica popular, Mário recomenda o uso do que ele chama de "constâncias melódicas nacionais". Essas "constâncias" consistem, basicamente, no uso da sétima abaixada, na ausência de sensível, nos saltos de sétima, oitava e nona, no caráter "fogueto", no uso de arabescos "torturados", na afeição às frases descendentes e na opção pelo repouso na terça ao invés de repousar na fundamental. Mais uma vez, Mário cita o exemplo de Villa-Lobos. Os seus *Choros*

---

[153] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 37. É necessário destacar a importância que os exemplos villalobianos têm para este *Ensaio*. Salvo pouquíssimas exceções, estes exemplos são francamente elogiosos a nosso compositor, o que demonstra o apreço de Mário a sua obra musical. Em alguns textos posteriores, Mário vai declarar a sua aprovação inclusive em relação à investida do compositor no campo da educação cívico-musical, embora, em geral, deixe claro a sua reprovação em relação à postura política de Villa-Lobos.

[154] Qualquer semelhança com as opiniões de outros nacionalistas, como Pedrell, por exemplo, não é mera coincidência.

são “verdadeiros mosaicos de constâncias de elementos melódicos brasileiros”, afirma.

A questão da harmonização não parece um problema para o autor do *Ensaio*, uma vez que, em sua opinião, as técnicas de harmonização ultrapassam as nacionalidades. O desenvolvimento necessário das harmonias populares, aponta Mário, “coincidirá fatalmente com a harmonia européia”, e abandonar os avanços da harmonia européia seria uma medida inútil, porque a maioria dos processos de harmonização mais que raciais, são individuais (e, ao nacionalismo, só interessam os processos “raciais”). Assim, por exemplo, temos os processos harmonizadores individuais de Wagner, Franck ou Debussy, os quais, graças a sua força, foram aproveitados por músicos de todas as partes do mundo. Mesmo que uma nova técnica de harmonização surja de um músico brasileiro, explica Mário, esta não será nacional e sim universal.

A polifonia, entretanto, merece maior atenção por parte deste autor. Nas execuções da música popular, aponta, são muito freqüentes as variações melódicas superpostas criadas pelos improvisos das flautas e os baixos melódicos do violão. O compositor nacional deve utilizar estas constâncias da polifonia brasileira, aponta Mário, e afastar-se dos processos de polifonização europeus, que descaracterizam a composição[155].

Em relação à instrumentação, o autor do *Ensaio* acredita que não existem maiores problemas. Em primeiro lugar, aponta, os compositores nacionais já dispõem de uma “orquestra típica” brasileira, formada por rabeca, flauta, pandeiro, clarineta, violão, cavaquinho, oficleide, gaita, caxambu, recorreco, etc. No entanto, explica, o mais importante não é o instrumento (que inclusive pode ser violino, piano, violoncelo, etc.), mas a sonoridade, o timbre logrado por esse instrumento. No caso da música brasileira, explica Mário, o timbre deve ser

[155] Contier associa essa necessidade do emprego da polifonia com a tendência neoclássica de revalorização do contraponto. Segundo este autor, Mário justifica esse princípio afirmando que “os processos de harmonização ultrapassam as nacionalidades, ao contrário da polifonia que se aproxima do inconsciente coletivo do *povo* brasileiro”. Com isso, afirma Contier, Mário buscava uma conciliação entre técnica de composição e conceitos como povo, música anti-burguesa, música nacional, etc. Cf. CONTIER, A. D. Música e ideologia no Brasil, *op. cit.*, p. 8.

"quente", "ingênuo", "verde" e, principalmente, deve ser um timbre anasalado, como é "natural", "climático" e "fisiológico" também na voz de canto brasileira[156].

Segundo o nosso autor, além de emprestar o caráter "anasalado" à instrumentação nacional, o canto popular também indica algumas formas que devem ser tomadas como referência pelo compositor de música artística nacional. As danças populares, que denunciam a incontestável tendência coreográfica da música brasileira, também podem oferecer boas opções aos compositores. Neste ponto, chama a atenção o procedimento "um tanto quanto" contraditório utilizado por Mário para defender a "legitimidade nacional" da forma suíte. Esse procedimento corresponde a duas realidades: 1ª. apesar do discurso nacionalista, o pensamento de Mário continua sendo eurocêntrico (e por isso precisa justificar os exemplos nacionais com o seu "correlativo" europeu); 2ª. a comparação com o europeu representa o melhor método para convencer os compositores brasileiros (em geral, de tendências eurocêntricas) a utilizarem as formas da música popular brasileira.

Mário termina o seu *Ensaio* de maneira um pouco pessimista, apontando os dois motivos que, segundo ele, impedem a fixação de formas musicais nacionais. Em primeiro lugar, está a dificuldade do estudo do elemento popular, provocada pela deficiência dos manuais de folclore e pela preguiça do compositor em realizar o estudo diretamente da fonte. Em segundo lugar, temos o individualismo "bastante ridículo", ou melhor, a exacerbada vaidade do brasileiro, que o faz negar-se a aproveitar as boas soluções alheias. Dadas essas condições, conclui Mário, o panorama da cultura brasileira é o seguinte:

---

[156] Este assunto foi mais desenvolvido por Mário em seu texto publicado nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. É interessante notar que tanto Mário quanto Pedrell se preocuparam, cada um a seu modo, com a voz cantada. O primeiro pôs a ênfase no timbre ideal e o segundo na língua utilizada. No caso de Mário é notável a preocupação com a criação de uma escola de canto brasileira. Segundo este autor, o problema principal era a falta de "professores de canto com interesse pela coisa nacional". Se este problema fosse solucionado, seria possível que se configurasse uma escola de canto que apresentasse, pelo menos, algumas peculiaridades étnicas de valor incontestável, afirma este autor. Cf. ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 57.

> "A nossa ignorância nos regionaliza ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos. Nossa paciência faz a gente aceitar esses regionalismos e esses individualismos curtos. Nossa vaidade impede a normalização de processos, formas e orientações. E estamos embebedados pela cultura européia, em vez de esclarecidos."[157]

Em resumo, de acordo com este autor, no Brasil, as forças regionais e individuais impedem o fortalecimento de uma nação e de um sentimento nacional[158]. Nessas condições, se torna muito difícil a formação de uma escola brasileira de composição. Entretanto, e procurando terminar mais "otimisticamente" o *Ensaio*, como ele mesmo afirma, Mário exalta a musicalidade popular brasileira e destaca três figuras do meio musical nacional que "orgulhariam qualquer país". São elas Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos, mestres da música artística brasileira, afirma.

Falta comentar apenas uma última questão. Em sua argumentação a respeito das formas musicais que devem ser utilizadas pelo compositor nacional, Mário destaca a importância do canto coral, não somente em relação a seu valor musical, mas principalmente em relação a seu valor social. Segundo este autor, o Brasil,

> "[…] País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumaniza os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem pra desvirtuá-las e estragá-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O coro unanimisa os indivíduos. [...] A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos [...]"[159].

---

[157] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 71.

[158] Entretanto, na p. 43, Mário inclui uma nota na qual explica as fases evolutivas que conformam o processo de nacionalização da arte e dos indivíduos nos países "em que a cultura aparece de emprestado" como os americanos. O autor encaixa o Brasil na 2ª. fase, que corresponde à fase do *sentimento* nacional (enquanto a 1ª. fase corresponde à da *tese* nacional e a 3ª. à da *inconsciência* nacional). Cf. ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 43, nota 1.

[159] *Ibid.*, p. 65. Quando Mário escreve o *Ensaio*, o *Orfeão Piracicabano* já era um grupo firmemente consolidado. A sua obra, bastante apreciada por nosso autor, é diversas vezes apresentada como um exemplo a ser seguido pelos demais músicos do Brasil.

As opiniões de Mário de Andrade a respeito da utilidade prática e da "função social" do coral eram compartilhadas por outros pensadores e artistas nacionalistas. Os grandes corais alemães, que também serviam a uma proposta doutrinadora das grandes massas, foram utilizados como modelo por vários teóricos do nacionalismo, em diversos países, para justificar a necessidade de organização desses grupos, como forma de ensinar a arte e construir um sentimento de unidade nacional[160]. De acordo com Villa-Lobos, esses eram os principais objetivos de seu projeto. Em 1932, quatro anos depois da publicação do *Ensaio*, o compositor era nomeado diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal, plataforma a partir da qual vai desenvolver um imenso plano de orfeonização e doutrinação das massas, em plena sintonia com o projeto nacionalista do Estado Novo.

1.2.2.2. *Por nuestra música*, de Felipe Pedrell

A partir deste momento, nos concentraremos no manifesto *Por nuestra música*, do nacionalista Felipe Pedrell. Este teórico não teve a mesma sorte que Mário de Andrade. De acordo com a historiografia da música espanhola, quando publicou o seu manifesto em pró do nacionalismo musical, ainda não se conhecia na Espanha nenhum compositor que manifestasse um ímpeto verdadeiramente nacionalista. Nem a sua própria composição será considerada, de acordo com essa mesma historiografia, como constitutiva da formação da música nacional espanhola. Os antecessores de Pedrell, Hilarión Eslava e Ansenjo Barbieri, tinham se dedicado a uma musicologia de tipo positivista, iniciando a atividade de recopilação e sistematização do patrimônio musical espanhol. Como vimos anteriormente, alguns teóricos do nacionalismo musical consideram essa fase,

[160] Segundo Arnaldo Contier, "[...] todos os compositores e professores preocupados com o canto coral no Brasil nos anos 20 e 30, como Villa-Lobos, Mário de Andrade e Fabiano Lozano, sempre enalteciam os corais alemães como exemplos a serem seguidos pelo brasileiros preocupados com a nacionalização da música brasileira". Cf. CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*

marcada pelos trabalhos de recopilação do material folclórico, como uma primeira etapa nacionalista. Mas o horizonte do esforço pedrelliano superou amplamente o de seus antecessores. De acordo com Susana Zapke, o objetivo de Pedrell se transformou "[...] quase em um apostolado ao querer demonstrar uma continuidade da tradição musical que se nutre do território nacional e que teria ficado resguardada nas tradições populares"[161].

Antes de mais nada, é preciso fazer uma advertência: o objetivo do manifesto pedrelliano consiste em lançar as bases para a criação do "drama lírico espanhol", ou melhor, da ópera espanhola. Em nenhum momento do texto o autor se refere à música sinfônica, de câmara, de dança, ou a qualquer outro gênero musical. A sua única preocupação é a ópera. Conseqüentemente, como *Por nuestra música* se ocupa única e exclusivamente do tema da ópera nacional, os seus exemplos são todos extraídos desse gênero.

Contudo, a fixação com esse tema não era exclusividade de Pedrell. A necessidade de criação de uma ópera nacional foi assunto de importantes debates na crítica e na historiografia da música espanhola durante várias décadas. Inclusive, poderíamos dizer que o nacionalismo musical na Espanha ganhou asas com base nesse único objetivo e que, só com o andar da carruagem, ou melhor, com o contato que os músicos nacionalistas (Falla, Turina, etc.) tiveram com os músicos franceses – que, diga-se de passagem, não estavam tão preocupados assim com o tema da ópera – é que a música espanhola se voltou para o problema da "nacionalização" dos demais gêneros musicais. Não devemos esquecer que *La vida breve*, considerada pela historiografia como a primeira obra da moderna escola de composição espanhola, se trata de um drama lírico em língua espanhola, concebido para um concurso de composição de óperas nacionais proposto pela Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[162].

---

[161] ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 45. No texto original: "[...] casi en un apostolado al querer demostrar una continuidad de la tradición musical que se nutre del territorio nacional y que quedaría resguardada en las tradiciones populares".

[162] De acordo com Elena Torres Clemente, *El retablo de maese Pedro*, composto por Falla entre 1919 e 1924, corresponde à resposta final dada por este compositor ao problema da ópera nacional espanhola. Segundo esta

Para estimular a sua argumentação, Pedrell inicia o manifesto apresentando uma lista de conclusões às quais teria chegado o seu colega de crítica Yxart ao buscar o significado do que era ou do que deveria ser a tão ansiada ópera espanhola[163]. Dizia este autor que a ópera espanhola...

> "[...] não será unicamente um drama lírico com argumento espanhol, tirado de nossas histórias, lendas ou costumes: que não será um drama lírico escrito em castelhano: que não bastará para isso intercalar em tais composições alguns cantos populares genuínos, que, com auxílio da indumentária, de um aparente verniz de característico ao que é em sua origem e em suas melhores partes de uma escola estrangeira: que 'o acervo comum de uma música *verdadeiramente nacional* não se encontra só na canção popular, ou no período primitivo, mas também no período e produções artísticas': que o germe essencial e real de um teatro lírico que possa se chamar próprio de uma nação, 'que forme, na realidade escola diferente, inconfundível com nenhuma outra', está, no sentir do crítico, 'onde se encontra todo o próprio: em uma tradição constante e de estirpe, no caráter persistente e geral de todas as manifestações artísticas homogêneas: no uso de determinadas formas, nativas, adequadas ao gênio da raça, a seu temperamento, a seus costumes por uma força fatal, inconsciente: na série de estudos e obras que cuidaram de desenvolver, sem desviá-los, tais elementos [...]"[164].

Além de tudo isso, comentava Yxart, não era possível ignorar nem rejeitar os avanços técnicos trazidos pela inevitável influência cosmopolita contemporânea. Contudo, desde o seu ponto de vista, esse fato não representava nenhum problema, pois, afinal, "[...] o que importa é *que a matéria original se*

---

autora, essa problemática acompanhou Falla ao longo de toda a sua carreira, desde a composição de *La vida breve*, até a composição desta ópera de câmara. Cf. TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*

[163] Pedrell se refere a Joseph Yxart i Moragas, catalão como ele, que se destacou na crítica teatral espanhola das últimas décadas do século XIX, colaborando em diversos periódicos catalães e madrilenhos.

[164] PEDRELL, F. **Por nuestra música...**, *op. cit.*, p. 8-9. No texto original: "[...] no lo será únicamente un drama lírico con argumento español, sacado de nuestras historias, leyendas o costumbres: que no lo será un drama lírico escrito en castellano: que no bastará para ello intercalar en tales composiciones algunos cantos populares genuinos, que, con auxilio de la indumentaria, de un aparente barniz de característico a lo que es en su origen y en sus mejores partes de una escuela extranjera: que 'el acerbo común de una música *verdaderamente nacional* no se halla sólo en la canción popular, ó en el período primitivo, sino también en el período y producciones artísticas': que el germen esencial y real de un teatro lírico que pueda llamarse propio de una nación, 'que forme, en realidad escuela distinta, inconfundible con ninguna otra', está, en sentir del crítico, 'donde se halla todo lo propio: en una tradición constante y de abolengo, en el carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas homogéneas: en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento, a sus costumbres por una fuerza fatal, inconsciente: en la serie de estudios y obras que cuidaron de desarrollar, sin desviarlos, tales elementos [...]". O grifo é original.

mantenha intacta: que no molde comum [a todas as nações] se imprima o carimbo particular: que, se não for o sistema, seja, pelo menos peculiar a inspiração"[165].

Após fazer suas todas as afirmações de Yxart, Pedrell se dispõe a comentá-las, acrescentando alguns pensamentos próprios a respeito da necessidade de nacionalização do *sistema composicional* da música espanhola. Porém, antes de iniciar a sua argumentação, o autor expõe o verdadeiro motivo que o leva a realizar esse desesperado e "patriótico impulso". A única razão que justifica o seu "altruístico" esforço, explica Pedrell, é a formação de uma nova geração de músicos espanhóis, estes sim capazes da criação de uma verdadeira *escola* de composição espanhola, que possua meios reais para realizar definitivamente o drama lírico nacional.

Uma vez disposto o destinatário do trabalho (as futuras gerações) e o caráter do texto (pedagógico e doutrinador), Pedrell passa ao segundo capítulo, cuja proposta é justamente explicar a "questão do drama lírico". Inicialmente, o autor desenha uma "história da ópera" desde seu nascimento no século XVI até a sua atual conformação. De acordo com Pedrell, devido unicamente às exigências do público, os mestres da ópera, italianos e alemães, criaram a *música dramatizada*. Com o *advento* da virtuosidade (assim o explica este autor) o *canto dramatizado* foi se transformando em *canto vocalizado*, e assim, aponta, "[...] todas as inépcias musicais que em uma composição sinfônica teriam sido colocadas merecidamente no *index*, encontravam campo natural e bem preparado na ópera"[166]. Por esse motivo, a música italiana, que se descolara da herança de seus mestres da música religiosa, como Palestrina, interrompera a sua linha evolutiva caindo numa inevitável decadência criativa. Nesse sentido, cabe a comparação com a escola espanhola, destaca Pedrell, que também não teria

---

[165] *Ibid.*, p. 10. No texto original: "[...] lo que importa es *que la materia primera se mantenga intacta*: que al molde común [a todas las naciones] se le imprima el sello particular: que, si no el sistema, sea peculiar la inspiración". O grifo é original.

[166] *Ibid.*, *op. cit.*, p. 16. No texto original: "[...] todas las inepcias musicales que en una composición sinfónica habrían sido colocadas merecidamente en el *index*, hallaban campo natural y bien preparado en la ópera.". O grifo é original.

sabido valorizar os seus "gloriosos mestres" da música religiosa, como Victoria e Molares, e, assim como o seu vizinho latino, teria interrompido a sua evolução musical, e pior, importado a sua decadente produção[167]. Conclusão: a decadência espanhola foi ainda mais deplorável do que a decadência italiana, pois a Itália, pelo menos, inventara um gênero novo que se alastrou como peste por todas as nações da Europa (e, de quebra, também da América), enquanto que a Espanha pagou e paga o tributo pela sua ineficácia. Até o momento presente, destaca Pedrell, os teatros espanhóis são completamente dominados pela ópera italiana, os compositores espanhóis compuseram e compõem inúmeras óperas à italiana, os conservatórios e demais escolas de música continuam fomentando a "melomania italiana", etc. A produção musical espanhola desde o final do século XVIII até final do XIX, avalia Pedrell, resumiu-se à tonadilla, à zarzuela e à farsa flamenca, formas musicais inferiores ao que *poderia ser* um "drama lírico nacional".

Essa violenta reação pedrelliana contra a influência italiana na música espanhola não tem correspondente com relação à influência exercida pela música alemã. Pelo contrário. Segundo este autor, enquanto Itália e Espanha caíam na mais triste decadência criativa, os alemães continuaram o "desenvolvimento natural e lógico" da música produzida por Bach, o "Palestrina do Norte". E Wagner, aponta Pedrell, o grande gênio alemão do século XIX, definira "magistralmente" os contornos musicais e funcionais do drama lírico; recolocou o canto em seu lugar de transmissor musical da palavra e deu nova vida ao organismo da ópera, composto pela orquestra e pelo coro. Pedrell não só demonstra uma clara admiração pela obra de Wagner, como aplica sem vacilar a sua técnica do *leitmotiv* em sua ópera *Los Pirineos*, e recomenda o uso das técnicas do alemão à nova geração de músicos espanhóis. Entretanto, reconhece o germanismo de

[167] Lembremos que uma das principais reivindicações da intelectualidade nacionalista espanhola do final do século XIX era a retomada da linha evolutiva que teria sido interrompida no final do "Século de Ouro". É dentro desse esforço que pensadores como Pedrell vão insistir na necessidade de recuperação das obras de Victoria, Molares e Guerrero como fonte de inspiração para os compositores da moderna escola espanhola.

seus temas, de sua poesia, e por isso, antes de apresentar os ensinamentos do mestre de *Bayreuth* aos jovens compositores, pondera:

> "Artistas do Meio-dia, repetirei aqui e sempre: aspiremos as essências daquela forma ideal puramente humana [a ópera], que não pertence exclusivamente a nacionalidade alguma, mas aspirêmo-las sentados à beira de nossos jardins meridionais."[168].

Após advertir os seus possíveis discípulos das diferenças culturais entre espanhóis (meridionais) e alemães, Pedrell inicia o seu terceiro capítulo, dedicado exclusivamente à obra wagneriana. O primeiro passo é apresentar a teoria do *leitmotiv*, tão cara a Wagner quanto a Pedrell. O autor defende insistentemente esses "motivos condutores", explicando que, com o seu uso, os temas típicos se infiltram diretamente no coração do ouvinte, que consegue sentir, ao mesmo tempo, "toda a força e energia do drama". Esses motivos adquirem o seu real significado estético quando procuram expressar as características internas, "as paixões fundamentais do drama, todo o nó da intriga"[169]. Entretanto, o catalão discorda da opinião de Wagner a respeito da posição secundária que deveria ser ocupada pelas vozes em relação à orquestra, e demonstra a sua simpatia pela nova *escola* de composição russa, que, segundo ele, jamais subordina completamente as vozes à orquestra e à cena. Como veremos, o método aplicado por Pedrell para a composição de sua *Trilogia*, destinada à "magnificação do sentimento de pátria", está forjado sobre essa síntese de idéias wagnerianas e russas, que o autor toma o cuidado de apresentar com antecipação[170]. Entretanto, Pedrell faz questão de ir apoiando a sua argumentação

---

[168] PEDRELL, F. **Por nuestra música...**, *op. cit.*, p. 28. No texto original: "Artistas del Mediodía, repetiré aquí y siempre: aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana [la ópera], que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, pero aspirémoslas sentados a la vera de nuestros jardines meridionales.".

[169] No texto original: "las pasiones fundamentales del drama, todo el nudo de la intriga".

[170] É interessante notar como dois grandes nomes do nacionalismo musical espanhol, Manuel de Falla e Adolfo Salazar, que reivindicavam o magistério de Pedrell e ajudaram a definir *a posteriori* o seu papel como "profeta" do "renascimento musical espanhol", não herdaram a admiração de seu mestre pela música alemã e muito menos pela música de Wagner, a qual criticavam com freqüência. Ver, por exemplo, o texto que Falla dedicou à obra deste compositor. Cf. FALLA, M. Notas sobre Wagner en su cincuentenario. **Cruz y Raya:**

nos escritos de três padres naturais de terras “meridionais”, os quais, desde o seu ponto de vista, teriam antecipado tanto as idéias wagnerianas quanto as russas. Seus nomes, Juán Andrés, Lampillas e Eximeno, são freqüentemente citados pelo autor que, desse jeito, explica a fundamentação “nacional” ou, pelo menos, “meridional” de suas idéias, justificando assim o uso de métodos propostos por representantes de culturas, em um princípio, tão diferentes da espanhola[171].

No próximo capítulo de seu manifesto, Pedrell traça um esquema da situação da música artística européia no último quarto do século XIX. O autor destaca a subdivisão em escolas nacionais que começou a se processar logo após a queda da fase da hegemonia alemã comandada por Wagner. Essas modernas escolas líricas, aponta, adquiriram um “carimbo particular”, uma “peculiar inspiração de uma arte própria”, escavando no único lugar onde este distintivo *nacional* poderia ser encontrado: no canto popular *personalizado* e traduzido em formas cultas. A partir deste ponto, podemos observar que o discurso pedrelliano adquire um claro caráter doutrinário. O seu objetivo final é a criação de uma moderna escola espanhola de composição que esteja emparelhada com as demais escolas européias[172]. Seguindo o pensamento “regeneracionista” próprio dos “homens do 98”, Pedrell acreditava que nesse final de século XIX, a Espanha e, conseqüentemente, a música artística espanhola, estavam atrasadas em relação ao “resto” da Europa, pois já era passada a hora em que a música de outras regiões desse continente havia adquirido esse

---

Revista de afirmación y negación, Madri, n. 6, p. 66-81, set. 1933. Entretanto, Elena Torres mostrou como na composição de *La vida breve*, Falla utiliza o *leitmotiv* e outros recursos próprios do romantismo wagneriano. Cf. TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.* Chris Collins também chamou a atenção a respeito da aceitação por parte de Falla da técnica do *leitmotiv*. Cf. COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla. In: NOMMICK, Y. (Ed.). **Noches en los jardines de España:** Edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo Valentín Ruiz-Aznar. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2006. p. LIII.

[171] Pedrell cita os padres jesuítas Juán Andrés, Javier Lampillas e Antonio Exímeno, que escreveram importantes tratados sobre a música de seu tempo. Cf. ARÍN, V. G. Progresos y decadencias de la música española, *op. cit.*, p. 19-20.

[172] Lembremos que, segundo Dahlhaus, as auto-denominadas “escolas nacionais” assumiram desde um princípio a sua periferização em relação à música centro-européia dominante. Cf. DAHLHAUS, C., *op. cit.*, p. 88-89.

"carimbo particular", esse distintivo nacional que a caracterizava "universalmente". Urgia que a música espanhola também obtivesse um "carimbo" próprio e deixasse de utilizar outros de empréstimo. Para isso, explica Pedrell, era preciso que os compositores espanhóis se unissem ao processo "nacionalizador" que já havia tomado conta de toda a Europa. Empenhado nesse objetivo, o autor se dispõe a mostrar à futura geração de músicos espanhóis, o caminho a ser seguido para obter esse "carimbo peculiar" próprio; ou seja, os métodos necessários para "nacionalizar" uma composição. Pedrell explica:

> "Desse feliz consórcio entre o tema popular e o culto nasce de uma vez não só a cor local mas também a da época que se compenetra na obra do compositor. [...] Se destaca no tema a personalidade do artista e se notam ao mesmo tempo nele prazer e adornos de acentos como de vozes ouvidas. Se fundem em um diversos elementos, e influenciado no fundo por uma tendência cosmopolita, adquire o tema um carimbo de vigorosa e inconfundível personalidade [...]"[173].

Por fim, os dois últimos capítulos da primeira parte do manifesto pedrelliano são dedicados ao canto e à lingua populares. As técnicas serão assunto da segunda parte, onde o autor explica os procedimentos que ele mesmo aplicou para incorporar (ou transformar) os cantos populares na composição artística.

Uma tônica nos discursos dos defensores do nacionalismo musical é a afirmação de que a nação à qual representam possui uma "mina musical inesgotável de cantos populares" e que os compositores, em geral, não têm nenhuma noção dessa riqueza. Nessa senteça, Pedrell ainda acrescenta que, no caso da Espanha, os compositores, além de não conhecerem os cantos e muitas vezes não conhecerem a própria língua em que são cantados, insistem em realizar harmonizações impróprias e simplórias desses cantos. Segundo este autor, a harmonização do canto popular possui leis próprias e, no caso do canto

---

[173] PEDRELL, F. **Por nuestra música...**, *op. cit.*, p. 39-40. No texto original: "De ese feliz consorcio entre el tema popular y el culto a la vez nace no sólo el color local sino también el de la época que se compenetran en la obra del compositor. [...] Destácase en el tema la personalidad del artista y se notan a la vez en él dejos y quiebro de acentos como de voces oídas. Fúndense en uno diversos elementos, e influido el fondo por una tendencia cosmopolita, adquiere el tema un sello de vigorosa e inconfundible personalidad [...]".

popular da Espanha, exige o uso da polifonia de gamas antigas e não do restrito tonalismo em voga. Por esse motivo, Pedrell sugere aos compositores o estudo do emprego das escalas diatônicas na música antiga, no canto chão e na música eclesiástica grega ou romana; e também o estudo dos modos espanhóis, da melopéia *mozárabe*, da salmodia judaica, e de todas as melopéias e ritmopéias galaicas, celtas e bascas. Isso só pra começar a harmonizar o canto popular.

Por outro lado, o autor dedica um capítulo inteiro à defesa da língua que escolhera para a sua ópera: o catalão. O interesse pelo catalão é um dado especialmente importante do nacionalismo pedrelliano. Segundo Hobsbawm, o catalanismo como movimento cultural e lingüístico é, como praticamente todos os movimentos nacionalistas modernos, muito recente, não se remontando a datas anteriores a 1850[174]. Além disso, este historiador aponta que o regionalismo catalão somente se interessou pela questão lingüística na década de 1880 e, conseqüentemente, o próprio catalão como língua, somente se estardardizou entrado o século XX. Portanto, a opção de Pedrell pela utilização da língua catalã no início da década de 1890, pode ser interpretada como um recurso afirmador do nacionalismo catalão. No entanto, Pedrell não utiliza argumentos de cunho explicitamente nacionalista para justificar a escolha da língua. Apenas comenta que a obra foi escrita em catalão porque assim havia sido escrito originalmente o poema de Balaguer – sobre o qual compusera a ópera –, e aponta que de nada adiantaria utilizar o poema para revestir a obra com uma roupagem catalã, castelhana, galega ou basca, se a música continuasse sendo italiana ou alemã. Essa argumentação lhe oferece a possibilidade de defender o poema de Balaguer não pelo seu catalanismo, mas pela sua "musicalidade". Nesse sentido, Pedrell afirma que o catalão é um idioma mais musical do que o próprio italiano, língua oficial do *bel canto*[175].

---

[174] HOBSBAWM, E., *op. cit.* p. 116. Hobsbawm cita a seguinte referência: VALLVERDÚ, F. El catalá al segle XIX. **L'Avenç**, Barcelona, 27 maio 1980, p. 30-36.

[175] PEDRELL, F. **Por nuestra música...**, *op. cit.*, p. 47. No terceiro capítulo desta tese veremos como Falla, em sua última e maior obra, também projetou utilizar o catalão, língua original do poema *Atlántida*, de Verdaguer, sobre o qual estava baseado o argumento da obra.

Nosso autor, assim como justifica a "espanholidade" das técnicas alemãs e russas – e, portanto, a sua pertinência na composição da ópera espanhola – através dos textos dos padres Antonio Exímeno, Juán Andrés e Javier Lampillas, também procura justificar o uso do poema de Balaguer apoiando-se nos textos de um religioso espanhol, desta vez, o padre jesuíta Arteaga[176]. Segundo Pedrell, o texto original de *Los Pirineos* era perfeito para a sua ópera porque cumpria com a doutrina prescrita por este padre, que definia o que tornava um poema ideal para a sua musicalização. De acordo com Arteaga, aponta Pedrell,

> "O passo rápido e fácil de uma situação a outra: uma série artificialmente combinada de cenas vivas e apaixonadas: economia no discurso, que sirva, por assim dizê-lo, de texto, *sobre o qual a música ponha o comentário*; e a simplicidade e rapidez no argumento: isto é o que o poeta deve subministrar ao compositor."[177].

Assim termina Pedrell a primeira parte de seu manifesto. Na segunda parte, como foi dito anteriormente, o autor expõe detalhadamente o processo compositivo de *Los Pirineos*, verdadeiro canto de amor ao sentimento de pátria e ao nacionalismo catalão. Esta segunda parte, apesar de apresentar uma estrutura diferente, mantém uma das caraterísticas mais marcantes (e já notadas) da primeira. Nos referimos a essa permanente necessidade do autor de justificar a sua argumentação com diferentes exemplos de fontes "nacionais". Aliás, esta segunda parte do manifesto pedrelliano se resume basicamente a uma seqüência de trechos de *Los Pirineos* seguidos do comentário do autor que, geralmente, apenas se ocupa de destacar a fonte de onde foi retirado cada pequeno tema. Como era de se supor, essas fontes provêm tanto do folclore das diferentes

---

[176] De acordo com Arín, a obra de Arteaga *Las revoluciones del teatro italiano* foi tão procurada, que precisou de uma segunda edição antes de que saísse o terceiro tomo da primeira, e foi traduzida ao alemão e ao francês. Cf. ARÍN, V., *op. cit.*, p. 19.

[177] PEDRELL, F. **Por nuestra música...**, *op. cit.*, p. 52. No texto original: "El paso pronto y fácil de una situación a otra: una serie artificiosamente combinada de escenas vivas y apasionadas: economía en el discurso, que sirva, por decirlo así, de texto, *sobre el cual la música ponga el comentario*; y la simplicidad y rapidez en el argumento: he aquí lo que el poeta debe suministrar al compositor".

regiões da Espanha, como das chamadas fontes históricas, em concordância com a afirmação pedrelliana de que "[...] é um ato de consciência artística remontarnos com inteligência às correntes artísticas e ato fecundo de grande interesse artístico estudar o antigo para compreender o presente"[178]. Assim, todo o texto está permeado por comentários como: "este trecho corresponde ao"...

> "[...] final de um versículo de um *Benedictus* a quatro vozes, inédito, de *nosso* insigne maestro, (contemporâneo de Palestrina), Juan Ginés Pérez, nomeado em 1581 mestre de capela da catedral de Valencia, e mestre que foi do célebre Cómes."[179]

Ou

> "O coro de monges que se escuta ao fundo, recém começado o Prólogo, é um curiosíssimo e interessante fabordão de primeiro tom [...] que publiquei na parte de minha BIBLIOGRAFIA MUSICAL ESPANHOLA que viu a luz até a atualidade [...]"[180].

Ou ainda:

> "Na composição do *intermezzo* instrumental destinado a acompanhar os jogos e danças dos jograis, quis amalgamar variedade de elementos populares de toda classe, catalães, provençais, bascos, traços melódicos e rítmicos de *voceri* corsos, de canções trovadorescas, de antigos *balli d'Arpicordo*, etc., etc., com a intenção de produzir um trecho muito característico e cheio de colorido [...]"[181].

---

[178] *Ibid.,* p. 55. No texto original: "[...] es acto de conciencia artística remontarse con inteligencia a las corrientes artísticas y acto fecundo de gran interés artístico estudiar lo antiguo para comprender lo presente".

[179] *Ibid*., p. 61. No texto original: [...] final de un versículo de un *Benedictus* a cuatro voces, inédito, de *nuestro* insigne maestro, (contemporáneo de Palestrina), Juan Ginés Pérez, nombrado en 1581 maestro de capilla de la catedral de Valencia, y maestro que fue del célebre Cómes.". O grifo é meu. É interessante observar como Pedrell faz questão de notar a contemporaneidade do maestro espanhol com Palestrina, ícone máximo da música "culta" e "universal" da segunda metade do século XVI. Assim, o autor pretende demonstrar o caráter precursor da música culta espanhola, idéia que o ajuda a justificar o uso das fontes históricas como inspiração para a música espanhola moderna.

[180] *Ibid.*, p. 63. No texto original: "El coro de monjes que se oye a lo lejos, a poco de empezado el Prólogo, es un curiosísimo e interesante fabordón del primer tono [...] que publiqué en la parte de mi BIBLIOGRAFÍA MUSICAL ESPAÑOLA dada a luz hasta la actualidad [...]".

[181] *Ibid.*, p. 72. No texto original: "En la composición del *intermezzo* instrumental destinado a acompañar los juegos y danzas de los juglares, quise amalgamar variedad de elementos populares de todas clases, catalanes, provenzales, vascos, rasgos melódicos y rítmicos de *voceri* corsos, de canciones trovadorescas, de antiguos *balli d'Arpicordo*, etc., etc., con ánimo de producir un trozo muy característico y lleno de colorido [...]". O grifo é original.

A função prática do manifesto *Por nuestra música*, escrito em primeira pessoa por Felipe Pedrell, era servir de consulta aos novos compositores para que estes possam aprender a utilizar os elementos de inspiração "nacionais", evitando, assim, que a transformação dos elementos da música popular à música artística seja superficial, "sem consciência, inteligência, nem penetração". O autor explica que lhe pareceu "necessário e patriótico" expor as suas idéias a respeito de uma obra que "aspira merecer o título de manifestação de arte nacional", e reafirma a sua intenção formadora, explicando que o texto não foi escrito com a simples intenção de assinalar as fontes principais de *Los Pirineos*, mas,

> "[...] para que outro, mais afortunado [...], tire melhores conseqüências da ordem de idéias exposta, se é bom, ou emprenda melhores rumos, se é ruim, no bem e na honra da obra de arte nacional."[182].

De acordo com a historiografia da música espanhola, os princípios difundidos pelo "manifesto" pedrelliano transformaram completamente a composição espanhola do século XX. Além disso, Pedrell teria sido muitíssimo bem sucedido em suas intenções. O discípulo de dons privilegiados que respondeu ao chamado do mestre, recolhendo a sua teoria e transformando-a em um "perfeito exemplo de composição nacional" foi nada menos que Manuel de Falla, um dos nossos protagonistas, que poucos anos após a publicação do manifesto pedrelliano se transformaria no maior representante do nacionalismo musical espanhol.

[182] *Ibid.*, p. 53. No texto original: "[...] para que otro, más afortunado [...], saque mejores consecuencias del orden de ideas expuesto, si es bueno, o emprenda mejores rumbos, si es malo, en bien y en honor de la obra de arte nacional.".

1.2.2.3. Encontros

Várias das coincidências que encontramos entre o discurso marioandradino e o discurso pedrelliano também poderiam ser entendidas como "constâncias" do nacionalismo musical, como sugere Dahlhaus. Em primeiro lugar, destacamos a insistência de ambos os autores na necessidade de utilização das fontes populares como fundamento da música artística nacional. A própria organização dos dois "manifestos", apresentando uma primeira parte teórica e uma segunda parte prática, com exemplos e descrição de fontes, demonstra a importância que este assunto assume para nossos autores. Além disso, ambos defendem que a composição nacionalista não precisa estar baseada somente e diretamente em cantos populares. Dando voz a uma das principais máximas do nacionalismo, os dois teóricos afirmam que os compositores de música artística devem apossar-se dos cantos populares, absorvê-los e criar ilações a partir deles. Pedrell inclusive afirma que assim agira ele próprio diante do material que escolhera como fonte. Segundo este autor...

> "Em muitos casos, que especificarei em seu tempo, não me apropriei de melodias ou simples fórmulas e traços melódicos usuais do repertório popular geral, mas os inventei sem imitar nenhum modelo determinado"[183].

A mesma questão da necessidade do uso das fontes populares, seja como citação, seja como inspiração para criações próprias do compositor, nos leva à segunda coincidência percebida entre os textos destes dois autores. Tanto o espanhol quanto o brasileiro destacam o pouco domínio dos compositores em relação ao canto popular, formados como são em escolas de música que sempre reiteraram apenas o ensino dos "mestres da música universal", como Bach e

[183] *Ibid.*, p. 56. No texto original: "En muchos casos, que especificaré a su tiempo, me he apropiado no de melodías o simples fórmulas y rasgos melódicos usuales del repertorio popular general, sino que los he inventado sin imitar ningún modelo determinado".

Beethoven[184]. Por essa razão, ambos os autores, além de dar a conhecer algumas fontes populares e mostrar caminhos para que os compositores procurem e escolham as suas próprias fontes, se preocupam em definir os parâmetros para uma "boa" utilização dessas fontes. Porque se o primeiro passo é conhecê-las, afirmam, o segundo é aprender a utilizá-las com pertinência e seriedade. Assim, cada autor se ocupa do que considera o maior problema da má utilização do folclore. Mário, por seu lado, reclama do abuso do exotismo provocado pela "unilateralidade" na escolha das fontes, com clara preferência pelas de origem indígena. Aponta o erro dos críticos e compositores que insistem no uso dessas fontes, cujo exagero degenera a música nacionalista transformando-a em música "exótica" para a apreciação dos ouvidos 'atrofiados' de alguns estrangeiros que ainda vêm o Brasil como "terra de selvagens". Com outro enfoque, mas revelando preocupação semelhante, Pedrell chama a atenção para o problema da harmonização correta da música popular. O espanhol insiste repetidas vezes na necessidade da utilização das escalas antigas na harmonização das melodias provenientes de temas populares, para que o compositor, ao insistir na utilização de apenas duas escalas (sistema tonal), não acabe provocando uma "descaracterização" desses temas. Mário, aliás, também aponta para o perigo da "descaracterização" dos temas populares, mas não se preocupa com a harmonização (pois, de acordo com seu ponto de vista, os processos de harmonização são individuais/universais e não nacionais). Para Mário, o perigo da descaracterização das melodias brasileiras vem através do uso de técnicas polifônicas estrangeiras (européias), como o cânone e a dialogação imitativa.

Também podemos comparar o destaque dado por Pedrell à necessidade do uso das escalas dos modos próprios da música popular espanhola com a ênfase dada por Mário às "constâncias" da melódica brasileira. Ou seja, ambos os autores se mostram especialmente preocupados em destacar

[184] No caso específico de Mário de Andrade, cabe destacar a distinção que este autor faz de Villa-Lobos, o qual, provavelmente em função da aproximação que tivera com os chorões na sua juventude, segundo Mário, demonstra um "ótimo domínio" da execução da música popular. Com isso, aponta, Villa-Lobos ganha consistência na utilização do popular, o que beneficia enormemente a sua composição.

os elementos distintivos da música popular de seus países, a fim de oferecer aos compositores uma palheta de procedimentos através dos quais estes sejam capazes "nacionalizar" a sua composição; Mário concentrando-se nas soluções melódicas e Pedrell nas harmônicas. Nesse sentido, é interessante notar como ambos rejeitam (ou pelo menos, ignoram) padrões e constâncias rítmicas como fórmulas distintivas nacionais. Mário, inclusive, quando alerta para os perigos da "unilateralidade", critica um certo padrão rítmico exoticizante que estaria presente tanto na música brasileira, que faz um uso exagerado das fontes indígenas, quanto na música espanhola imediatamente anterior à fase do nacionalismo musical, padrão este muito utilizado por Albéniz, e que ele chama de "tatatá rítmico espanhol".

Esta rejeição comum traz à tona outra coincidência de idéias entre o espanhol e o brasileiro. Me refiro à repulsão que ambos os autores sentem (e demonstram) em relação ao qualificativo de "exótica" que carregam as músicas de seus países. Assim como Mário, que, como foi dito anteriormente, critica as "concessões ao exótico" realizadas por alguns compositores nacionais (entre eles, Villa-Lobos) – apesar de reconhecer que em uma fase incipiente de nacionalismo, quando ainda as características da música nacional não eram conhecidas mundo afora, este recurso fora necessário – Pedrell demonstra extrema impaciência com os produtos do exotismo divulgados pela música espanhola, que ele chama de "farsa flamenca" e que considera a "[...] vulgaridade mais próxima da zombaria, a degeneração menos nobre em que pode cair um espetáculo [...]"[185].

Outra coincidência importante entre os discursos destes dois pensadores do nacionalismo musical, e que está filiada nas reflexões, por um lado, da "Generación del 98" e, por outro, dos românticos brasileiros do final do oitocentos, é a "consciência do atraso" em que a música de ambas as nações se encontra em relação à música de outros países que há décadas possuem uma música própria, expressiva de sua nacionalidade e portadora do (tão ansiado

[185] PEDRELL, F. **Por nuestra música...**, *op. cit.*, p. 19-20. No texto original: "[...] vulgaridad rayana en chocarrería, la degeneración más innoble en que pueda caer un espectáculo [...]".

pelos nossos autores) carimbo distintivo nacional. Tanto Pedrell quanto Mário aceitam com resignação esse retardamento na formação das *escolas* de composição de seus próprios países e até o utilizam para justificar a importância e a necessidade de seus "manifestos". Além de aceitar esse atraso – o qual, aliás, ambos os autores atribuem à dominação exercida pelo decadente operismo italiano sobre a música de seus países – os nossos autores também reconhecem os avanços técnicos alcançados pelas diferentes escolas de composição européias e, também em ambos os casos, recomendam o seu uso aos compositores de seus países. Se por um lado, Pedrell recomenda clara e diretamente o uso das técnicas e do *leitmotiv* wagnerianos a seus discípulos, por outro, Mário defende o uso das técnicas de harmonização européias na composição brasileira, argumentando que essas técnicas (como a de César Franck ou a de Debussy, por exemplo) já eram universais, e que, portanto, podiam ser usadas livremente por qualquer compositor de qualquer parte do mundo.

A última coincidência entre os manifestos marioandradino e pedrelliano que devemos comentar se refere especificamente ao caráter pragmático e até certo ponto "panfletário" dos textos, e, principalmente, ao seu objetivo pedagógico. Essas características são sintomáticas da preocupação demonstrada por esses autores a respeito da necessidade de formação das atuais e futuras gerações de músicos nacionais. Mesmo porque, como diria Mário de Andrade,

> "[...] O que está não só prejudicado, mas verdadeiramente impedido no Brasil, é a produção do compositor 'normal', do apenas 'excelente compositor', dos numerosos 'bons' compositores normais, que são os que nutrem e fazem o corpo de uma música nacional. Não é Debussy que faz a verdade grandiosa da música francesa. Ele apenas a coroa luminariamente, como Berlioz, como Rameau, como Couperin le Grand. A música francesa são os mil e um compositores franceses de valor, técnicos certos, personalidades firmes, mas apenas compositores normalmente bons. Sem estes a França musical seria apenas uma Espanha [com apenas um gênio e só...]"[186].

[186] ANDRADE, M. **O banquete**, *op. cit.*, p. 149. Mais uma vez, Mário expõe as suas próprias opiniões através da fala de Janjão, personificação do "compositor nacionalista" em seu diálogo *O banquete.*

Ainda há uma última questão que é importante destacar. Como foi dito anteriormente, trinta e sete anos separam o manifesto em pró do nacionalismo musical espanhol do manifesto nacionalista brasileiro. Além disso, o texto pedrelliano é considerado profético porque as obras dos compositores pertencentes à fase nacionalista da música espanhola começaram a surgir alguns anos depois de sua publicação. O caso do texto marioandradino é completamente diferente. Em 1928, quando este é publicado, a produção de Villa-Lobos e de outros compositores nacionalistas, como Luciano Gallet e Francisco Mignone, já era bastante expressiva. Mário, diferentemente de Pedrell, escreve o seu manifesto quando a composição nacionalista brasileira entra em sua fase mais profícua. Por esse motivo, podemos dizer que este pensador atuou ao mesmo tempo na fundamentação das bases "brasileiras" do nacionalismo musical e na propagação desses ideais, exercendo a importante função de formador de opinião. A presença constante de seus artigos nas páginas da imprensa, fazendo a crônica semanal dos diferentes eventos do meio musical, e a comunicação mantida através de cartas com um grande número de pessoas relacionadas com esse meio, garantiu uma ampla divulgação das idéias nacionalistas. Pedrell, embora também atuasse como agente formador de opinião, trabalhando como crítico nos jornais da época, não participou das discussões centrais sobre o nacionalismo que foram travadas na imprensa espanhola alguns anos depois. Durante quase duas décadas, aproximadamente entre os anos de 1915 e 1935, a figura mais importante da imprensa espanhola, nos debates a respeito do nacionalismo musical, foi Adolfo Salazar. Este crítico, que se tornara amigo íntimo de Falla na época em que ambos se empenharam na fundação da *Sociedad Nacional de Música*, na Madri de 1915, se engajou na luta em defesa das correntes vanguardistas, primeiramente a favor do *impressionismo* francês e contra o romantismo alemão e, em um segundo momento, colocando-se ao lado do grupo dos neoclássicos comandado por Stravinsky. Salazar foi o principal agente de divulgação das idéias nacionalistas fallianas e, ao mesmo tempo, pedrellianas. As suas ácidas críticas, publicadas semanalmente no periódico liberal *El Sol*,

comandado por Ortega y Gasset, aliadas às dezenas de correspondências cruzadas com Falla, representam um rico testemunho da incidência das idéias deste compositor sobre o pensamento salazariano. Através dos textos de Salazar, divulgavam-se os fundamentos do projeto nacionalista falliano e angariava-se apoio para as ações executadas em pró da realização desse projeto[187].

Por um lado, podemos identificar duas etapas no processo de definição de um projeto nacionalista para a música espanhola, que tem como ponto de partida a publicação de *Por nuestra música*, de Pedrell – responsável por lançar o manifesto e exortar os artistas espanhóis a produzirem uma arte nacional – que é relido e atualizado na década de 1910, dentro do discurso nacionalista de Falla e Salazar a partir da oposição França x Alemanha[188]. A atuação de Salazar nos meios de comunicação de massa, principais agentes formadores de opinião, representa uma segunda etapa na construção e divulgação de um discurso nacionalista que se alinhava com as tendências vanguardistas do eixo França-Rússia, e que encontrou na obra de Falla um modelo ideal para a criação de uma identidade musical "verdadeiramente espanhola". Por outro lado, encontramos em Mário de Andrade uma espécie de síntese dessas duas etapas. Ao mesmo tempo em que lança as bases teóricas do nacionalismo musical brasileiro, que ficaram cristalizadas em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário exercia uma importante atividade enquanto agente formador de opinião, defendendo os ideais nacionalistas em diversos periódicos da capital paulista e nos seus ensaios e monografias.

O nosso próximo passo será estudar as trajetórias de Villa-Lobos e Manuel de Falla, personagens consagradas pela historiografia como os maiores

---

[187] No capítulo II e, especialmente, no capítulo III, apresentaremos algumas dessas ações realizadas para a concretização do projeto nacionalista falliano, como, por exemplo, a realização do Concurso de Cante Jondo de 1922.

[188] Nesse sentido, é interessante observar o paralelo existente entre a experiência espanhola e a experiência húngara. Estudando o discurso de nacionalistas como Bartók e Kodaly, Travassos destaca que estes autores consideravam benéfica a influência do impressionismo francês, uma vez que este poderia ajudar a "sacudir o jugo cultural germânico" na Hungria. Cf. TRAVASSOS, E. **Os mandarins milagrosos:** arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok, *ob. cit.*. p. 141.

representantes do nacionalismo musical de seus países. Daremos ênfase ao processo de construção de seus projetos nacionalistas e aos meios empregados para a realização desses projetos.

Capítulo II: Formação e Consagração

2.1. Análise das Trajetórias

A partir deste ponto, acompanharemos as trajetórias de dois importantes nomes do nacionalismo musical: Manuel de Falla e Heitor Villa-Lobos. Como foi dito anteriormente, a construção de uma nacionalidade brasileira respondia a uma necessidade gestada na elite intelectual e política desse país aproximadamente desde o início da república. No caso da Espanha, a definição da espanholidade correspondia, de acordo com a intelectualidade ligada ao movimento regeneracionista, a uma necessidade da retomada dos "verdadeiros" valores hispanos que vinham sendo esquecidos desde o início da decadência do Império Espanhol.

2.1.1. Primeiros contatos com o mundo musical

Nas páginas da história da música ocidental dos últimos séculos, não é raro encontrar relatos nos quais os pais ou outros familiares próximos de importantes compositores tivessem sido os responsáveis pela introdução desses "gênios" no mundo da música. Assim ocorreu com os nossos dois protagonistas. Ambos iniciaram a sua vida musical da mão de seus progenitores, no caso de Villa-Lobos através de seu pai, Raúl Villa-Lobos, e, no caso de Manuel de Falla, por meio de sua mãe, María Jesus Matheu.

Na memória cristalizada de Villa-Lobos, o seu ingresso no mundo musical teria ocorrido da seguinte maneira:

> "A 5 de março de 1887, nascia Heitor Villa-Lobos, na Rua Ipiranga, bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro. Sua mãe, Noêmia Villa-Lobos, cuidava dos filhos e da casa. Seu pai, Raul Villa-Lobos, era funcionário da Biblioteca Nacional e dedicava-se à música, como amador. Na casa

> dos Villa-Lobos, todos os sábados, nomes respeitados da época reuniam-se para tocar até altas horas da madrugada. Esse hábito, que durou anos, influiu decisivamente na formação musical de Villa-Lobos que, logo cedo, iniciou-se na música. Aos seis anos de idade, aprendeu a tocar violoncelo com o pai, em uma viola especialmente adaptada."[189].

Acompanhando os primeiros passos musicais de Manuel de Falla, através de uma das mais recentes sínteses biográficas realizadas a respeito deste compositor, temos que:

> "Manuel de Falla y Matheu nasce na casa de família, localizada na Plaza de Mina, Núm. 3, de Cádiz, no dia 23 de novembro de 1876, filho de José María Falla e María Jesús Matheu; tendo sido batizado na paróquia de Nossa Senhora do Rosário. É educado em um ambiente familiar próprio da burguesia de Cádiz da época, crescendo entre os relatos e cantos populares de sua babá 'La Morilla' e a inclinação musical de seu avô materno, que tocava o harmônio, e de sua mãe, que lhe ensina a tocar o piano [...]"[190].

Fosse por uma razão ou por outra, ainda na juventude de nossos protagonistas, os pais deixaram de se ocupar diretamente de sua formação musical e passaram a responsabilidade para aqueles que seriam realmente os seus primeiros mestres educadores. Antes de completar os dez anos, Manuel de Falla fora encaminhado a receber aulas de piano com Eloísa Galluzzo, antiga amiga de sua mãe. Mas esta primeira professora do pequeno Falla, mais forte que

---

[189] Texto publicado na página eletrônica do Museu Villa-Lobos, baseado na biografia deste compositor escrita por Vasco Mariz. Cf. MUSEU VILLA-LOBOS. Disponível em: http://www.museuvillalobos.org.br . Acesso em: 3 jan. 2006; MARIZ, V. **Heitor Villa-Lobos:** compositor brasileiro. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. Esta obra de Mariz, publicada em sua primeira edição em 1949, alguns anos após o afastamento do músico de suas atividades como educador e em pleno auge de sua carreira artística, funcionou como matriz para a maior parte das obras que posteriormente se dedicaram ao mesmo tema. Com onze edições, sendo seis no exterior, este livro multiplicou-se em uma série de outros títulos que reproduziram e continuam reproduzindo sua forma e conteúdo. A memória conhecida de Villa-Lobos foi construída, em grande parte, sobre esta narrativa de Mariz, adotada como fonte principal e *verdadeira* pelos biógrafos villalobianos que foram surgindo posteriormente.

[190] Cf. **POESIA:** Revista Ilustrada de Información Poética. Supervisão Jorge de Persia. Madri: Ministerio de Cultura: Gran Via, n. 36-37, 1991. (Jorge de Persia deixou a direção do Archivo Manuel de Falla em 1996, passando a ocupar este cargo o Prof. Yvan Nommick, que se manteve como diretor deste arquivo até 2007). No texto original: "Manuel de Falla y Matheu nace en la casa familiar, Plaza de Mina, Núm. 3, de Cádiz, el día 23 de noviembre de 1876, hijo de José María Falla y de María Jesús Matheu; siendo bautizado en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Se educa en un ambiente familiar propio de la burguesía gaditana de entonces, creciendo entre los relatos y cantos populares de su niñera 'La Morilla' y la afición musical de su abuelo materno, que tocaba el armonio, y de su madre, que le enseña a tocar el piano[...]".

a vocação musical, sentia o seu ímpeto religioso. E por essa razão, pouco tempo depois de ter começado a ministrar as aulas a Falla, internou-se em um asilo para idosos como irmã de caridade. Os estudos musicais de seu promissor discípulo passaram, então, para as mãos dos maestros Alejandro Odero e Enrique Broca[191].

Com a adolescência, as dúvidas que existiam em relação ao investimento realizado na carreira musical do futuro compositor se desvaneceram, e Falla aplicou-se no estudo do piano e começou a se interessar pela composição. Nos últimos anos do século XIX, de acordo com seus biógrafos, o músico alternava temporadas em Madri, onde assistia aulas como aluno livre com o professor José Tragó, do Conservatório de Madri, com temporadas em Cádiz, onde participava das reuniões musicais organizadas nos salões de Salvador Viniegra e do senhor Quirell. Teria sido nessas audições que Manuel de Falla apresentara as suas primeiras composições, escritas para piano solo ou conjuntos de câmara. Em 1899, o músico decidiu prestar as provas finais de piano e solfejo do Conservatório de Madri para receber os diplomas correspondentes, sendo aprovado em todas as disciplinas[192].

A formação musical de Villa-Lobos, em seus primeiros anos, parece haver sido um pouco mais conturbada que a de seu colega espanhol. Aparentemente, o único que tentara impôr-lhe estudos sistemáticos e organizados fora o seu próprio pai. Segundo a biógrafa Lisa Peppercorn,

> "Raúl [Villa-Lobos] assumiu a educação musical do filho e ensinou-o, principalmente, a tocar violoncelo. Sem dúvida, foi ele quem apresentou Heitor não só a Puccini, mas também a outros compositores como Meyerbeer, Verdi, Leoncavallo e também Wagner, cujas óperas Tannhäuser e Lohengrin tinham acabado de ser apresentadas na sua cidade natal [...]"[193].

---

[191] PAHISSA, J. **Vida y obra de Manuel de Falla**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. p. 27-28.

[192] *Ibid.*, p. 28.

[193] PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 20.

Entretanto, acometido de varíola – doença que na época ainda fazia muitas vítimas nas cidades brasileiras – Raul Villa-Lobos faleceu com apenas trinta e sete anos. Seu filho contava doze quando perdeu o seu primeiro guia e a sua primeira referência do mundo da música. À sua tia Fifinha, segundo a historiografia, cabe a responsabilidade da apresentação, ao pequeno Heitor, dos prelúdios e fugas e do *Cravo Bem Temperado* de Bach, referência que se tornará fundamental na obra do compositor. Mas não consta em nenhum testemunho conhecido que Villa-Lobos tivesse assistido aulas de piano – ou mesmo de música – com a tia.

Ainda segundo a bibliografia villalobiana, é após a morte do pai que Villa-Lobos começa a se aproximar dos chorões. Essa experiência representa o seu primeiro contato importante com a música popular[194]. De acordo com a maioria dos seus biógrafos, Villa-Lobos não só teria ficado maravilhado com o choro, mas também, a raíz da forte impressão que este lhe causara, teria aprendido a tocar violão. A famosa série dos *Choros*, composta durante a década de 1920, fora inspirada, entre outras coisas, nessas primeiras experiências junto aos músicos populares da noite carioca.

2.1.2. A música como ganha-pão: zarzuela, cinema e café

Nos primeiros anos do século XX temos a Villa-Lobos no Rio de Janeiro e a Manuel de Falla em Madri começando a buscar o sustento através da atividade musical. Em 1900, este último tinha se mudado de Cádiz para a capital da Espanha junto com a sua família, que há alguns anos vinha enfrentando graves problemas econômicos. Falla continuou seus estudos de piano com Tragó e realizou as suas primeiras experiências compositivas mais sérias. Algumas dessas

[194] Chorões eram chamados os músicos dedicados ao choro nos últimos anos do século XIX e início do XX, ou melhor, nos anos em que a historiografia da música brasileira situa a fixação desse gênero. É interessante observar que tanto na biografia oficial de Falla, quanto na de Villa-Lobos, os primeiros contatos com o "popular" já se experimentam em seus anos de infância e juventude.

primeiras peças foram a *Serenata Andaluza* e o *Vals Capricho* para piano. Foi também nesses anos que o músico tentou ingressar no rentável mundo da zarzuela.

Em torno da zarzuela girava o mundo do espetáculo musical madrilenho. Embora os anos gloriosos de maior prosperidade deste gênero já tivessem passado, no início do século XX o caminho da zarzuela ainda se mostrava como um dos mais certos para garantir a segurança econômica de compositores e músicos em geral. As estréias eram freqüentes e as orquestras de zarzuela, numerosas.

No entanto, os biógrafos de Falla – os que tocam no assunto de suas composições zarzueleras, porque há também os que nem as mencionam – asseguram que o compositor somente se aproximou deste gênero por imposição da precária situação econômica enfrentada por sua família. E sabemos o quanto eram compensadoras as gratificações financeiras dentro do ambiente da zarzuela. Não fosse por esse motivo, confirmam esses autores, Manuel de Falla nunca teria ingressado nesse mundo e nunca teria dentro da lista de suas composições, ao menos cinco obras pertencentes a esse gênero[195].

A consensual visão negativa a respeito da experiência zarzuelera de Falla deve-se à opinião, difundida principalmente pela vanguarda musical espanhola das três primeiras décadas do século XX, de que as composições desse gênero possuíam escasso valor artístico e não cumpriam nenhum papel na construção da verdadeira música nacional de alcance universal. Além disso, segundo alguns pensadores nacionalistas, o sucesso da zarzuela, que reproduzia fórmulas consagradas e arrebanhava um grande público, representava um entrave

---

[195] Na "Nomina Completa de las obras de Manuel de Falla" recolhida por Jaime Pahissa constam os títulos de cinco zarzuelas, todas compostas entre os anos de 1897 e 1904: *Limosna de amor*, *El corneta de órdenes*, *La cruz de Malta*, *La casa de Tócame Roque* e *Los amores de la Inés*, a única que chegou a subir aos palcos. Cf. PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 219. Apesar das opiniões expressadas pela maioria dos biógrafos de Falla, outros autores, principalmente aqueles que realizaram análises musicais de suas obras, apontaram a influência da zarzuela na sua linguagem compositiva e destacaram o gosto do compositor por esse gênero. Nesse sentido, ver especialmente TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit*.

ao desenvolvimento da tão sonhada e "verdadeira" ópera espanhola. O já citado Jaime Pahissa, por exemplo, descrevendo a situação enfrentada por Falla em seus primeiros anos em Madri e a sua "inconseqüente" passagem pelo mundo da zarzuela, afirma que...

> "[...] Nesse tempo, a finais do século XIX, o renascimento musical espanhol tinha apenas começado. Albéniz e Granados ainda não tinham composto as obras que lhes dariam hierarquia e fama; e o clamor aceso e constante de Pedrell, tanto a favor do reconhecimento da alta tradição musical dos polifonistas espanhóis do seiscentos e sua ligação com uma escola de música nacional à altura do grande movimento musical europeu, como em pró das mais nobres expressões da música, o drama lírico, as grandes formas sinfônicas, ainda não tinham surtido efeito entre os músicos da Espanha. Poder-se-ia dizer que na Espanha, a produção musical, nas suas manifestações mais cultas e elevadas, não existia. O músico que tivesse sentido aptidão para a composição sinfônica nem teria encontrado possibilidades para dá-la a conhecer. Nem se fale na recompensa material. Somente na zarzuela existiam amplas possibilidades para o sucesso em todos os seus aspectos: renome popular e benefício econômico. Era o único caminho que se oferecia ao compositor. Embora de modo algum poderia satisfazer o ideal de um artista. A música zarzuelera poderia ter, até certa graça, estalo, sabor característico, mas em geral era ligeira, vulgar, baixa, ausente de técnica e de toda concepção ambiciosa. Não era, portanto, fácil que o espírito fino e as altas aspirações de Falla se satisfizessem com a composição de zarzuelas."[196].

Pahissa faz uma boa síntese da versão apresentada pela historiografia sobre o processo de renascimento musical que teria acontecido na Espanha na virada do século XIX ao XX, apontando o profeta do processo (Pedrell), os precursores (Albéniz e Granados) e o redentor (Manuel de Falla). O mundo

---

[196] PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 31-32. No texto original: "[...] Por este tiempo, fines del siglo XIX, el renacimiento musical español estaba apenas iniciado. Albéniz y Granados no habían compuesto aún las obras que les dieron jerarquía y fama; y el clamor encendido y constante de Pedrell, tanto en favor del reconocimiento de la alta tradición musical de los polifonistas españoles del seiscientos y su enlace con una escuela de música nacional a la altura del gran movimiento musical europeo, como en pro de las más nobles expresiones de la música, el drama lírico, las grandes formas sinfónicas, no había tenido eco, aún, entre los músicos de España. Puede decirse que en España, la producción musical, en sus manifestaciones más cultas y elevadas, no existía. El músico que se hubiese sentido con capacidad para la composición sinfónica no hubiera encontrado ni posibilidad para darla a conocer. No hay que hablar de recompensa material. Sólo en la zarzuela había ancho campo para el triunfo en todos sus aspectos: renombre popular y beneficio económico. Era el único camino que se ofrecía al compositor. Aunque de ninguna manera podía satisfacer al ideal de un artista. La música zarzuelera sería, hasta graciosa, chispeante, de característico sabor, pero en general era ligera, vulgar, baja, falta de técnica y de toda concepción ambiciosa. No era, pues, fácil que el espíritu fino y las altas aspiraciones de Falla se satisfacieran con la composición de zarzuelas.".

zarzueleiro é um mundo que corre à parte, paralelo ao mundo onde se desenvolve o renascimento musical espanhol. É por isso que, para autores como Pahissa, o contato de Falla com a zarzuela é apenas eventual, forçado por uma situação especial.

Alguns autores até agradeceram a pouca sorte vivida por Falla em suas experiências *zarzueleiras*, e explicaram o seu fracasso nesse ambiente insistindo na incompatibilidade entre a "baixeza desse mundo" e os "altos ideais artísticos" do compositor[197]. Manuel Orozco, por exemplo, outro autor que publicou uma obra biográfica sobre Falla, se refere diretamente a essa "incompatibilidade" que existia entre a "vocação" do compositor e o ambiente da zarzuela. De acordo com Orozco,

> "[...] o ambiente de Madri não era o mais apropriado a seu [de Falla] temperamento e vocação. Triunfa [nessa cidade] o gênero da zarzuela, que é, de certo modo, um círculo fechado do qual dificilmente sai quem nele entra, mesmo triunfando. Dos anos vividos em Cádiz, Falla intuíra a beleza e ganhara um prodigioso instinto musical. Em Madri, ao contrário, mais comercial o ambiente, a zarzuela é o único gênero musical que interessa e rende dinheiro a seus autores [...]"[198].

Ainda que Falla não tivesse escrito essas obras "de maneira espontânea para satisfazer uma necessidade interna de criação artística", tendo que "empequenecer" suas ânsias "para acomodá-las a um meio inferior no qual, sem dúvida alguma, não poderiam ter lugar", razão pela qual as suas obras zarzueleras não obtiveram, nem poderiam ter obtido, nenhum êxito, como explica

---

[197] Sabemos que, apesar de seu esforço, Falla realmente não obteve grandes sucessos com as suas zarzuelas. A única que chegou a estrear foi, com texto do Sr. Derqui, *Los amores de la Inés*. Embora pouco fosse o sucesso da estréia e parquíssima a sua repercussão na imprensa madrilenha, o *Diario de Cádiz*, fiel seguidor dos passos do promissor filho da terra, publicou uma nota sobre o assunto poucos dias após a estréia, que verificou-se em 12 de abril de 1902 no *Teatro Cómico de Madrid*. Segundo o autor deste artigo, "El éxito [del estreno] es calificado de extraordinario. Los autores fueron llamados á escena muchas veces. La música de nuestro paisano ha gustado sobremanera, llamando particularmente la atención, unas 'carceleras' muy sentidas é inspiradas [...]". Cf. [S.a]. **Diario de Cádiz**, Cadiz, 17 abr. 1902.

[198] OROZCO, M. **Falla: Biografía Ilustrada**. Barcelona: Ediciones Destino, 1968. p. 25-27. No texto original: "[...] el ambiente de Madrid no era el más apropiado a su temperamento y vocación. Triunfa el género de la zarzuela, que es, en cierto modo, un círculo cerrado del que difícilmente sale quien en él entra, incluso triunfando. De sus años de Cádiz, Falla ha intuido la belleza y tiene un prodigioso instinto musical. En Madrid, en cambio, más comercializado el ambiente, la zarzuela es el único género musical que interesa y produce ingresos a sus autores [...]".

Pahissa[199], a verdade é que o próprio compositor se pronunciou algumas vezes em defesa desse gênero. Em seu artigo *Nuestra Música*, publicado em 1917 quando já gozava de certa reputação no meio da moderna música espanhola, Falla, em um primeiro momento, se refere à zarzuela como um gênero ultrapassado e totalmente baseado em padrões italianos de composição, o que o torna, por conseguinte, livre de qualquer intenção nacional. De acordo com este compositor,

> "[...] os modelos que esses acusadores [a crítica retrógrada, segundo o autor do artigo] nos convidam a acatar como intangíveis são, salvo raríssimas exceções, produto da imitação estrangeira mais palpável que podemos encontrar em toda a história da arte européia. Me refiro, ou, melhor, se referem a nossa chamada zarzuela *grande*, a qual, como qualquer um pode comprovar com pouquíssimo trabalho, não é mais que uma cópia da ópera italiana em voga durante a época na qual essas obras se produziram. E é, de certo modo natural que assim fosse, uma vez que os assuntos dramáticos que serviam para fazer óperas cômicas ou zarzuelas tinham necessariamente que carecer de caráter nacional, sendo como eram em sua maioria, simples adaptações de obras estrangeiras."[200].

Porém, no mesmo texto, após referir-se às tentativas nacionalizantes iniciadas por Barbieri e aos procedimentos de composição, finalmente nacionais, ensinados por Pedrell, Falla volta ao assunto da zarzuela e ao seu papel dentro da história da música espanhola. Defendendo-se de antemão das críticas que poderia sofrer de algum partidário da zarzuela, o compositor aponta:

> "Alguns pensarão que pretendo desautorizar ridiculamente tudo o que se produzira no período musical ao qual me referi anteriormente? Se

---

[199] PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 34. No texto original: "de manera espontánea para satisfacer una necesidad interior de creación artística"; e "para acomodarlas a un medio inferior en el que, indudablemente, no podían encontrar cabida".

[200] FALLA, M. Dice el maestro Falla: Nuestra música. **Música:** Album-Revista-Musical, Madri, n. 11, ano 1, 1 jun. 1917. No texto original: [...] los modelos que esos acusadores nos invitan a acatar como intangibles son, salvo rarísimas excepciones, producto de la imitación extranjera más palpable que podemos encontrar en toda la historia del arte europeo. Me refiero, o, mejor dicho, se refieren a nuestra llamada zarzuela *grande*, la que, como cualquiera puede comprobar con poquísimo trabajo, no es más que un calco de la ópera italiana en boga durante la época en que esas obras se produjeron. Y es en cierto modo natural que así fuera, puesto que los asuntos dramáticos que servían para hacer óperas cómicas o zarzuelas tenían que carecer necesariamente de carácter nacional, siendo como eran en su mayor parte, simples adaptaciones de obras extranjeras.". Os grifos são originais.

> assim pensam rogo-lhes que saiam de seu erro. Não só não fora essa a minha intenção, pois pelo contrário sou daqueles que sempre declararam a sua admiração para não poucas obras do gênero chamado zarzuela, *grande* ou *chica*, que durante tanto tempo tem ocupado a nossa atividade musical.
>
> Muitas dessas obras permanecerão como sinos gloriosos da arte espanhola, e sua graça melódica será dificilmente superada por nossos compositores do presente e do porvir. No entanto, daí a declarar que o condimento – denominemos-o assim – com o qual se temperaram essas obras é puramente nacional... existe um abismo [...]"[201].

De qualquer modo, quando escreveu esse texto, Falla procurou remontar a história da música que fora produzida na Espanha nas décadas imediatamente anteriores, com a principal intenção de separar o "não nacional", a zarzuela, do "nacional", que o autor distingue, principalmente, como a obra de Pedrell e da sua "escola"; em outras palavras: com a intenção de separar o joio do trigo. É importante notar que em 1917, momento no qual é publicado este artigo, a música na Espanha estava praticamente no auge do processo que a crítica e a historiografia iriam considerar como o seu "renascimento"[202]. Portanto, a discussão trazida por Falla às páginas da revista *Música* estava totalmente na ordem do dia. Adotar uma definição para o "nacional" em música foi um das primeiras medidas tomadas pelos representantes do movimento do nacionalismo musical. E este procedimento não se verificou apenas em países europeus, como a Espanha, mas aconteceu quase simultaneamente em praticamente todos os países do Ocidente, incluindo o Brasil. Além disso, nesse momento de transformações, o "nacional" também era o "moderno" e o "não nacional", como a zarzuela, representava o

---

[201] *Ibid*. No texto original: "¿Creerán algunos que pretendo desautorizar ridículamente cuanto se produjo en el período musical a que antes me he referido? Si así piensan yo les ruego que salgan de su error. No sólo no ha sido esa mi intención, sino que soy de los que siempre han declarado su admiración para no pocas obras del género llamado zarzuela, *grande* o *chica*, que por tanto tiempo ha ocupado nuestra actividad musical. Muchas de esas obras perdurarán como timbres gloriosos del arte español, y su gracia melódica será difícilmente sobrepujada por nuestros compositores del presente y del porvenir. Pero de esto a declarar que el condimento – llamémosle así – con que se aderezaron esas obras es puramente nacional... hay un abismo [...]". Os grifos são originais.

[202] Mais exatamente, a historiografia da música espanhola considera que o ponto auge dessa fase é vivido no momento da composição d'*El retablo de Maese Pedro* (1919-1924) e, especialmente, do *Concerto* (1926-1927) de Manuel de Falla. Mais adiante veremos quais são os aspectos que norteiam essa definição.

"ultrapassado". Seria um contra-senso que um artista de vanguarda, como Manuel de Falla, defendesse o ultrapassado.

Conrado del Campo, em um longo texto, publicado em 1914 na *Revista Musical* de Bilbao, no qual trata da situação da música espanhola naqueles primeiros anos do século XX, também se refere à persistência e à dominação da música zarzuelera em seu país[203]. No entanto, a opinião deste autor diverge em parte da opinião expressada por Falla, pois para ele a composição de zarzuelas já representava um primeiro passo na recuperação da música espanhola, cuja produção há décadas vinha sendo praticamente nula devido à saturação do mercado provocada pela dominadora música italiana. Segundo Conrado,

> "[...] Certamente, não é muito glorioso o processo histórico da música na Espanha, durante a primeira metade do século XIX, onde vemos mais e mais enraizar-se entre nós o culto único, indiscutível, supremo da Arte italiana, enquanto os demais países, lentamente, mas com resolução e energia tenazes, escravos também um tempo de análogo jugo, vão proclamando sua independência artística e construindo um edifício estético ao calor do idioma, em primeiro lugar, e da poesía popular, em segundo, ambas fontes de onde nascia fecundo e sagrado o manantial da tradição, da unidade histórica, a idéia sublime da Pátria. Mas, durante a segunda metade do século passado, um espetáculo belo, consolador a nós se oferece. A criação e o triunfo da Zarzuela, e, com ela, um conato, um indício de uma possível ressurreição do espírito nacional na música, em prazo não longínquo."[204].

---

[203] CAMPO, C. Sobre la situación actual de la música española. **Revista Musical**, Bilbao, n. 6, 1914. Conrado del Campo foi catedrático de harmonia e, posteriormente, de composição, no Real Conservatório de Madri. Também foi membro da Academia de Bellas Artes de San Fernando e, desde seu posto de acadêmico, apresentou diversas conferências e publicou numerosos artigos e críticas. Segundo Susana Zapke, o discurso deste compositor se integra perfeitamente dentro de uma ordem de pensamento de herança romântica, regeneracionista e de um nacionalismo próprio do fim do século XIX. Cf. ZAPKE, S. *op. cit.*, p. 46.

[204] No texto original: "[...] No es muy glorioso, ciertamente, el proceso histórico de la música en España, durante la primera mitad del siglo XIX, en que vemos más y más arraigarse entre nosotros el culto único, indiscutible, supremo del Arte italiano, en tanto los demás países, lentamente, pero con resolución y energía tenaces, esclavos también un tiempo de análogo yugo, van proclamando su independencia artística y construyendo un edificio estético al calor del idioma, primero, y de la poesía popular, después, fuentes ambas de donde nacía fecundo y sagrado el manantial de la tradición, de la unidad histórica, la idea sublime de la Patria. Pero, durante la segunda mitad del pasado siglo, un espectáculo bello, consolador se nos ofrece. La creación y el triunfo de la Zarzuela, y, con ella, un conato, un indicio de una posible resurrección del espíritu nacional en la música, en plazo no lejano.".

Tomando nas mãos o bastião do nacionalismo, Conrado del Campo utiliza o exemplo das diversas escolas nacionais que começaram a ganhar força em várias regiões da Europa a partir da metade do século XIX, para reclamar a formação de uma escola de composição espanhola. Somente com a formação dessa escola poderia ser conquistada a independência artística para esse país. Ainda devemos sublinhar que, para este autor, essa independência devia ser conquistada por meio do uso do idioma nacional e da poesía popular. Conrado del Campo também aponta que a zarzuela era desprezada pelas elites por tratar-se de um espetáculo de caráter eminentemente popular. O lugar da zarzuela era o lugar do *povo*, afirma este compositor, e, portanto, não podia e nem devia ser o lugar da elite, que continuava preferindo cultuar os divos italianos ou italianizados. Segundo Conrado,

> "Triunfam no nosso Teatro Real, ruidosamente, os mais famosos 'divos e divas' da Itália e é até conhecido, aplaudido e admirado entre nós, tanto como em seu país de origem, o repertório romântico italiano; mas, ao mesmo tempo, paralelamente, em outro Teatro mais modesto, menos luxuoso, brilhante e decorado, sem 'divos' orgulhosos, nem caras 'divas', num ambiente de franqueza, de sinceridade, a Zarzuela espanhola desperta e se engrandece, provocando a chacota e o desprezo, talvez por essa característica ingenuidade prática que a inspira, das classes elevadas e dos espíritos cultos; amada, por outro lado, pelo povo que a ela acode guiado seguro instinto de que aquele espetáculo que lhe é oferecido é 'coisa sua', reflexo do seu sentir, visão passageira, mas penetrante, da aldeia querida, da região nunca esquecida; eco lírico da copla amada, que tão belas nostalgias encerra em seus ritmos, em suas cadências, em sua expressão."[205].

Mesmo considerando a zarzuela como um passo adiante no processo de nacionalização da música espanhola, Conrado del Campo reconhece nela o

[205] No texto original: "Triunfan en nuestro Teatro Real, ruidosamente, los más famosos 'divos y divas' de Italia y llega a ser conocido, aplaudido y admirado entre nosotros, tanto como en su país de origen, el repertorio romántico italiano; pero, al propio tiempo, paralelamente, en otro Teatro más modesto, menos lujoso, brillante y decorado, sin 'divos' orgullosos, ni costosas 'divas', en un ambiente de franqueza, de sinceridad, la Zarzuela española despierta y se engrandece, provocando las burlas y el desprecio, quizás por esa característica nota de ingenuidad práctica que la inspira, de las clases elevadas y de los espíritus cultos; amada, en cambio, del pueblo que a ella acude guiado seguro instinto de que aquel espectáculo que se le ofrece es 'cosa suya', reflejo de su sentir, visión pasajera, pero penetrante, de la aldea querida, de la región nunca olvidada; eco lírico de la copla amada, que tan bellas nostalgias encierra en sus ritmos, en sus cadencias, en su expresión.".

peso da influência italiana. Considera-a nociva, porém inevitável. Entretanto, diferentemente de Falla, este autor aponta que esta influência era apenas externa, podendo ser observada na sua estrutura e organização, mas que o seu interior, o seu coração ainda se mantinha puramente espanhol. Conrado del Campo também acredita que o período de glória da zarzuela, "juvenil e irreflexivo" já havia terminado e, assim como Manuel de Falla, afirma que este se tratava de um gênero musical ultrapassado, e que à luz das novidades que chegavam continuamente dos demais países europeus, a Espanha estava começando a construir a sua nova música, moderna e nacional.

Falla nunca negou o seu apreço pela obra zarzuelera, apesar de não haver sido tão efusivo na defesa do gênero quanto o foi Conrado del Campo. O fato de não considerar a zarzuela como o primeiro passo do "renascimento" da música espanhola pode explicar a sua retração. Para Falla, Barbieri, embora tivesse se empenhado em "nacionalizar" a sua música, dotando-a de elementos com certo "caráter nacional", em nenhum momento chegou a questionar os procedimentos que utilizava para compor[206]. O primeiro a chamar a atenção para este problema e pautar o caminho para a verdadeira nacionalização da música espanhola, que somente poderia se concretizar através da *nacionalização dos processos composicionais*, de acordo com Falla, teria sido Felipe Pedrell.

Apesar de não considerar a zarzuela como uma produção nacional, tão nacional a ponto de ser "ao mesmo tempo espanhola e universal"[207], Falla não negava as suas tentativas composicionais dentro desse gênero, mas declarava que considerava um desastre as suas próprias zarzuelas, apesar de gostar um pouco de *La casa de Tócame Roque*. Na biografia que dedicou a Falla, Pahissa

---

[206] Doze anos mais tarde, Adolfo Salazar, desenvolvendo esta idéia, escreveria em sua monografia a respeito da música espanhola que "[...] Si se sigue el criterio de Barbieri, su aspiración poco ambiciosa de complacer al público ciudadano, nuestra música no pasará de menester subordinado, utilitário, cualquiera que sea su gracia y agudeza intrínseca [...]". Cf. SALAZAR, A. **La música contemporánea en España**, *op. cit.*, p. 269.

[207] Como diria Adolfo Salazar. Cf. SALAZAR, A. "El retablo de Maese Pedro" y las opiniones extranjeras. **El Sol**, Madri, 10 abr. 1924. La vida musical.; e SALAZAR, A. La creación de organismos regionales. Nacionalismo y universalismo". **El Sol**, Madri, 19 jun. 1924. La vida musical.

comentou o juízo apresentado pelo compositor a respeito de suas zarzuelas. Segundo este autor,

> "[...] o próprio Falla considera que a música de suas zarzuelas era muito ruim; quando ele as compôs não tinha ainda assistido as aulas de Pedrell, e quase não sabia instrumentar. Já estudando com este maestro, e orientado no caminho, que já tinha pressentido e procurado, da música nacional, retocou muito, Falla, a primeira, *La casa de Tócame Roque*, de tal maneira que esta zarzuela, mesmo que não tenha chegado a ver a luz do palco, é a melhor das que escreveu. Tanto é assim que não sentiria vergonha se hoje se apresentasse, e até diz que se tivesse tempo algum dia (coisa que acha difícil), experimentaria refazer de cor o prelúdio e o faria executar. Outra prova de que tinha consideração para com essa música é que utilizara uma parte para a dança do Corregidor de *El sombrero de tres picos*."[208].

É significativo o destaque dado por Pahissa para o fato de que a única zarzuela falliana apreciada pelo próprio autor é aquela que retocara já "orientado no caminho da música nacional" pelo seu mestre Pedrell. Isso reforça a idéia de que, para Falla, o principal problema da zarzuela era a sua "carência de nacionalidade", pois, ao que tudo indica, ele somente passou a apreciar a sua própria obra quando pôde considerá-la – ou transformá-la em – nacional.

Falla começou os seus estudos de composição com Pedrell em 1902, no mesmo ano em que estreou no *Teatro Cómico de Madrid* a sua zarzuela *Los amores de la Inés*. Esses encontros – que se verificam até 1904, ano em que o mestre deixa Madri e regressa a sua Catalunha natal – representam, de acordo com a crítica e a historiografia da música espanhola, o germe fundamental do florescimento da moderna escola de composição da Espanha, da qual Manuel de Falla será o principal expoente.

---

[208] PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 33. No texto original: "[...] el mismo Falla considera que la música de sus zarzuelas era malísima; cuando las compuso no había recibido aún lecciones de Pedrell, y apenas sabía instrumentar. Estudiando ya con este maestro, y orientado en el camino, que ya había presentido y buscado, de la música nacional, retocó mucho, Falla, la primera, *La casa de Tócame Roque*, de tal modo que esta zarzuela, aunque no llegara a ver la luz de la escena, es la mejor de las que escribió. Tanto es así que no se avergonzaría de que se diera hoy, y hasta dice que si tuviera tiempo algún día (cosa que conceptúa difícil), probaría de rehacer de memoria el preludio y lo haría ejecutar. Otra prueba de la que tenía en consideración a esta música es el que utilizara una parte para la danza del Corregidor de *El sombrero de tres picos*.". Os grifos são originais. Lembremos que Pahissa se refere a Falla no presente porque quando escreveu a sua biografia, em 1945-1946, o compositor ainda estava vivo.

Devidamente apresentado por Pedrell aos novos-velhos preceitos do nacionalismo musical, em 1904 Falla inicia a composição da que seria a sua primeira obra mestra: a ópera *La Vida Breve*. A convocatória para a abertura do concurso promovido pela Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madri, se tornara pública em julho desse ano. O libretista de sua ópera será Carlos Fernández Shaw, poeta, como o próprio Falla natural de Cádiz, e um dos mais conhecidos libretistas de zarzuela da época.

Tema mais do que explorado por toda a bibliografia falliana, a participação e vitória do músico neste concurso de óperas nacionais marca a sua primeira grande conquista como compositor. Há também quem considere a composição desta obra como o marco inicial do nacionalismo musical espanhol, momento no qual a *música nacional* deixa de ser um projeto e passa a ser uma realidade para os espanhóis. Segundo Manuel Orozco, por exemplo, *La Vida Breve* foi a primeira obra de música espanhola de seu tempo, o primeiro "documento musical" do nacionalismo na Espanha. Em sua biografia ilustrada sobre o compositor, este autor afirma que

> "[...] 'La Vida Breve' já é uma obra musical séria. Pela primeira vez Falla se sente dela criador e nela põe, ao menos em parte, suas teorias musicais, e os ensinamentos de Pedrell [...]. Diferente de tudo quanto se vem fazendo na Espanha, 'La Vida Breve' é a primeira obra da música espanhola de seu tempo. [...] Em 'La Vida Breve' Falla faz a primeira obra de música raivosamente espanhola, pra mais além do localismo de fronteiras dentro que vem triunfando nos nossos teatros. [...]. Por isso esta obra de Falla é o primeiro documento musical do nacionalismo na música espanhola que vinha se produzindo em homens como Albéniz e Granados [...]"[209].

Segundo o edital de abertura do referido concurso, os autores da obra escolhida para o primeiro prêmio, além de receber uma importante soma em

---

[209] OROZCO, M., *op. cit.*, p. 35-36. No texto original: "[...] 'La Vida Breve' es ya una obra musical seria. Por primera vez Falla se siente en ella creador y pone en ella, parte al menos, de sus teorías musicales, y sus enseñanzas con Pedrell. [...] Distinta a cuanto se viene haciendo en España, 'La Vida Breve' es la primera obra de la música española de su tiempo. [...]. En 'La Vida Breve' Falla hace la primera obra de música rabiosamente española, más allá del localismo de fronteras adentro que viene triunfando en nuestros teatros [...]. Por ello esta obra de Falla es el primer documento musical del nacionalismo en la música española que venía produciéndose en hombres como Albéniz y Granados [...]".

dinheiro, teriam a possibilidade de estrear a sua ópera na temporada seguinte do Teatro Real, principal teatro de óperas da capital espanhola. Não era fácil entrar em uma temporada do Real, uma vez que o repertório lírico italiano dominava o gosto do público e, conseqüentemente, os empresários do teatro, naquela época, mostravam-se bastante arredios em relação à produção da arte nacional.

La Vida Breve venceu o concurso e Falla preparou-se para aprontar a sua estréia. Mas, apesar dos esforços empregados pelo compositor e da recomendação da Academia organizadora do concurso, os empresários do Teatro Real não se mostraram dispostos a incluir a obra na nova temporada, e nem nas seguintes. Inúmeros textos relatam as desventuras sofridas pelo compositor em suas frustradas tentativas de apresentar a sua ópera nos teatros madrilenhos durante os dois anos imediatamente posteriores a sua premiação. Vários artigos escritos em 1914, publicados em razão da finalmente lograda estréia de *La Vida Breve* em solo espanhol, incluíram entrevistas com o autor, nas quais este relatava as suas desagradáveis experiências junto aos empresários teatrais. Em uma dessas entrevistas, realizada por um periódico andaluz, Falla dizia:

> "O concurso se anunciou, oferecendo que a obra premiada seria apresentada no Real ou em outro teatro lírico de Madri. Mas não foi possível. Alguns acadêmicos, Bretón e Serrano por exemplo, me ajudaram com muito empenho na gestão. Mas foi em vão. Já se sabe o refratários que sempre se mostraram no Real a proteger o ressurgimento do teatro lírico nacional. A empresa, nem sequer se prestou a escutar a obra. Meu desencanto foi tremendo. E um ano depois de lutar aqui de maneira estéril, decidi ir embora pro exterior."[210].

[210] CABALLERO, F. M. Los grandes éxitos teatrales: Manuel de Falla: "La Vida Breve". **Noticiero Sevillano**, Sevilha, nov. 1914. Edición de la mañana. No texto original: "El concurso se anunció, ofreciendo que la obra premiada se haría en el Real o en otro teatro lírico de Madrid. Pero no se pudo lograr. Algunos académicos, Bretón y Serrano por ejemplo, me ayudaron con mucho empeño en la gestión. Pero fué en vano. Ya sabe usted lo refractarios que siempre se han mostrado en el Real a proteger el resurgimiento del teatro lírico nacional. La empresa, ni a escuchar la obra se prestó siquiera. Mi desencanto fué tremendo. Y un año después de luchar aquí estérilmente, decidí marcharme al extranjero."

E assim, carregando embaixo do braço a sua "ópera premiada na Espanha; mas rejeitada pelo mesmo Estado que a laureou"[211], Falla chegou na chamativa cidade de Paris, exatamente dezesseis anos antes da primeira viagem de Villa-Lobos à capital francesa.

* * *

Existem pouquíssimas informações a respeito dos anos em que o compositor brasileiro manteve residência fixa em Paris. Sabemos que, para a sua primeira viagem, Villa-Lobos recebeu uma subvenção do governo brasileiro e que, da segunda vez, recebeu o apoio e o patrocínio da família Guinle. Para começar a nossa análise, em primeiro lugar é importante situar quais foram os primeiros contatos de Villa-Lobos com o mundo cultural parisiense ainda na cidade do Rio de Janeiro.

Durante a Primeira Guerra Mundial os países envolvidos no conflito sofreram considerável evasão de seus talentos artísticos. Além da situação de perigo provocada pelos sucessivos bombardeios e da carestia trazida com o estado de sítio das cidades, os músicos não tinham nenhuma possibilidade de compartilhar a sua arte com o público, pois a maioria das apresentações havia sido suspensa. Muitos artistas estrangeiros que residiam em Paris quando estourou a guerra, como é o caso de Manuel de Falla, por exemplo, retornaram a seus respectivos países de origem. Por outro lado, muitos compositores de nacionalidade francesa também buscaram um jeito de deixar o país. Darius Milhaud, que naquela época ainda não havia composto as suas melhores obras (segundo a crítica) e ainda nem participava do grupo de compositores franceses que posteriormente se denominaria "Grupo dos Seis", foi um desses músicos auto-exilados da França durante o conflito bélico. Com apenas vinte e cinco anos,

[211] HERCE, F. Ante el estreno de "La vida breve": hablando con el maestro Falla. **La Mañana**, Madri, 14 nov. 1914.

Milhaud partiu para o Brasil incorporado à missão diplomática francesa estabelecida no Rio de Janeiro, onde atuou como adido cultural entre 1917 e 1919. Nesse lapso de tempo, o compositor suíço, mas de nacionalidade francesa, conheceu Heitor Villa-Lobos[212]. Naquela época, Villa-Lobos ganhava a vida como instrumentista, atuando em diversas orquestras. Já tinha organizado alguns concertos com suas obras, mas a crítica carioca, comandada por Oscar Guanabarino, do *Jornal do Commercio*, apresentava fortes tendências conservadoras, e não media palavras ofensivas quando tratava de sua música[213].

Conhecemos poucos materiais empíricos sobre a trajetória de Villa-Lobos entre 1905 e 1912. Baseados nos depoimentos do compositor, todos os biógrafos relatam as longas viagens pelo Brasil realizadas nesses seus anos de juventude. De acordo com essa bibliografia, entre 1905, quando completou dezoito anos, e 1910, o compositor quase não parara de viajar. Primeiro fora ao nordeste; depois ao sul; depois novamente ao nordeste, e de lá ao norte até chegar à ilha de Barbados onde, seguindo uma namorada inglesa que conhecera no Amazonas, perdera todo o seu dinheiro no jogo e começara a compor as *Danças Características Africanas*[214]. Em uma curta estadia no Rio, no ano de 1907, entre

---

[212] Alguns autores afirmam que Milhaud teria favorecido a eclosão do modernismo musical no Brasil por dar a conhecer aos jovens compositores brasileiros que se iniciavam, como Villa-Lobos e Luciano Gallet, as obras da vanguarda musical européia, servindo assim como mediador cultural. Cf. WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários:** a música em torno da semana de 22, *op. cit.*, p. 39.

[213] Wisnik, estudando a crítica que incidia sobre a obra do ainda jovem compositor, afirma: "É sabido que a reação da intelectualidade acadêmica à música de Villa-Lobos foi de violência escandalizada, e que desde antes da Semana de Arte Moderna o compositor já lutava com dificuldades em virtude da repugnância que sua obra provocava em ativa parte da crítica, que só enxergava nela 'cacofonias' e tumultos, ruídos desencontrados em peças que, segundo um crítico, não resistiriam a qualquer análise. [...]. Coelho Neto, um dos defensores mais tenazes da tradição nas polêmicas do Modernismo, pertence ao rol dos que, aferrados ao passado romântico, são incapazes de aceitar os procedimentos pelos quais a música do século XX insere cada vez mais elementos perturbadores do código tonal, criando, juntos, conglomerados rítmicos e timbrísticos, tensões harmônicas insuportáveis a um ouvido que não se dispusesse a expandir sensivelmente os limites do seu campo de escuta [...]. Como esses novos componentes da obra musical apontavam para um novo universo, sonoro, a reação da crítica, ou dessa parte da crítica, representada exemplarmente por Oscar Guanabarino, funciona como o temor do desconhecido, pregando a contenção e o cerceamento dos horizontes criadores.". Cf. WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários:** a música em torno da semana de 22, *op. cit.*, p. 36.

[214] Vários biógrafos de Villa-Lobos empenhados na construção da imagem do compositor "autenticamente brasileiro", amante e conhecedor da natureza e do povo de seu país, incluíram em suas obras relatos fantásticos sobre uma série de viagens pelo interior do Brasil que o compositor teria realizado em sua

uma viagem e outra, Villa-Lobos teria assistido a algumas aulas no Instituto Nacional de Música para tentar seguir um estudo formal e tradicional de composição[215]. Mas como logo partiu em nova viagem, acabou abandonando o estudo no Instituto. A partir desse momento, o compositor assumiria definitivamente a sua vocação autodidata. Horta reproduz o depoimento de um amigo do pai do compositor, que o conhecera desde menino. Segundo esta personagem, o Dr. Sebastião Barroso, Villa-Lobos "Viveu durante anos seguidos metido em orquestras como violoncelista, agarrado sempre aos tratados de harmonia, de contraponto, de orquestração [...]"[216]. De acordo com Vasco Mariz, em torno ao ano de 1912, em seu afã por conhecer melhor as técnicas utilizadas pelos grandes compositores da música universal, Villa-Lobos iniciou o estudo das partituras dos clássicos e românticos. *Tristão e Isolda*, de Wagner, e *La Bohème*, de Puccini, seriam as suas preferidas[217]. Datam dessa mesma época os estudos

---

juventude. Segundo esses autores e segundo o próprio músico, essas viagens teriam sido realizadas, entre outras coisas, para coletar material folclórico para suas composições. Francisco Pereira da Silva, por exemplo, escreveu que em 1910, Villa-Lobos havia sido "[...] músico de orquestra de uma companhia de operetas que se dissolve no Recife. Vai a Fortaleza e em seguida a Belém. Torna a voltar a Fortaleza e aí encontra um amigo com quem inicia uma viagem ao Amazonas, viagem que é feita a pé. Atravessa o território brasileiro e chega até a ilha de Barbados, onde escreve as *Danças Africanas: Farrapos, Kankukus e Kankikis*, que só tem forma definitiva em 1914. A viagem pela Amazônia chegou a durar quase três anos.". Cf. SILVA, F. P. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Ed. Três, 1974. p. 9. Algumas dessas viagens ocorreram, mas a maioria dos relatos fora produto da imaginação fertilíssima de Villa-Lobos. O próprio Mariz, primeiro e principal biógrafo do compositor, concluiu há alguns anos que "[...] só existem provas concretas de duas longas viagens na juventude do compositor: uma, em 1908, a Paranaguá, e outra, em 1911-12, ao nordeste e ao norte do país, como violoncelista da orquestra da companhia de operetas Luís Moreira. Não há a menor dúvida de que Heitor não participou da expedição Rondon à Amazônia: seu nome não consta da relação dos membros da expedição. As mirabolantes declarações do compositor, feitas a mim e a outros, sobre as suas aventuras na Amazônia parecem se ter inspirado nas pitorescas informações ouvidas de seu cunhado Romeu Bormann, em casa de sua irmã Carmem. Romeu passou dois anos na Amazônia como telegrafista da missão Rondon e de lá trouxe abundante anedotário. Para efeito de publicidade, Villa-Lobos personalizou muitos dos episódios contados pelo cunhado [...]". Cf. MARIZ, V. O projeto memória de Villa-Lobos. **Brasiliana**. Edição Especial: Villa-Lobos - 40 anos de morte. Rio de Janeiro, n. 3, set. 1999.

[215] De acordo com Renato Guérios, o único registro de passagem de Villa-Lobos pelo Instituto Nacional de Música é de 1904, quando o compositor se inscrevera para ter aulas de violoncelo em um curso noturno que fazia parte de um projeto para ampliar o espaço da música erudita no Rio de Janeiro. Cf. GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, abr. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf. Acesso em: 9 set. 2008.

[216] HORTA. L. P., *op. cit.*, p. 21.

[217] MARIZ, V. **Heitor Villa-Lobos:** compositor brasileiro, *op. cit.*, p. 31.

que o compositor teria realizado do conhecido *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy.

A influência francesa no Rio da *belle époque* não se fez sentir apenas na arquitetura e no hábito de fumar. A música francesa de finais do século XIX e começo do XX dominava os programas de recitais e concertos das noites cariocas, rivalizando com a eterna preferida: a ópera italiana. Não é à toa que no primeiro período compositivo de Villa-Lobos se destaca essa influência francesa, inclusive porque o músico, trabalhando como instrumentista de orquestras de teatros, cinemas, cafés, etc., certamente tivera contato com essa música muito cedo[218]. Segundo Bruno Kiefer, na época, o primeiro lugar nos programas cariocas era de Saint-Saëns[219]. O segundo posto era ocupado por Debussy, grande influenciador das obras de nossos dois protagonistas, Manuel de Falla e Villa-Lobos. Mas, como era de se esperar, o moderno compositor francês dividia diametralmente as opiniões da crítica carioca. O mesmo Oscar Guanabarino, que se tornara o principal opositor das obras de Villa-Lobos, não conseguiu aceitar a estética do autor de *Pelléas et Mélisande*, afirma Kiefer. Segundo Guanabarino, à música de Debussy faltava-lhe o belo. Para Kiefer, esta reflexão se devia ao choque que o uso não funcional dos acordes, as progressões dissonantes e outras inovações introduzidas pelo músico francês provocavam no crítico carioca[220]. Depois de Debussy, vinham Wagner e Puccini. Obras de outros músicos franceses, como Franck, Fauré, Charpentier, Duparc, Dukas, Lalo, Chabrier e Ravel também eram bastante executadas em recitais e concertos, o que garantia

---

[218] De acordo com Guérios, Villa-Lobos, assim como seus antecessores Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, ambos ex-diretores do Instituto Nacional de Música, relacionava a "antiguidade" e a "nobreza" à ópera italiana, a "modernidade" a Wagner e Saint-Saëns e a estética "revolucionária" a Claude Debussy. Cf. GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro, *op. cit.*

[219] KIEFER, B. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.** Porto Alegre: Movimento, 1981. p. 13. Segundo este autor, a preferência devotada a Saint-Saëns devia-se à passagem deste famoso compositor francês em 1899 pelo Rio de Janeiro, onde realizara um concerto camerístico e dois sinfônicos que lotaram completamente os teatros onde foram realizados.

[220] *Ibid.*, p. 13-14.

a predominância absoluta do repertório francês na capital da República no início do século passado[221].

Através dos programas dos concertos que aconteciam no Rio de Janeiro podemos perceber que os músicos cariocas estavam bastante atualizados em relação às obras que vinham sendo produzidas pela vanguarda musical européia. A partir de 1915, Villa-Lobos começa a apresentar suas composições em recitais de música de câmara. Entretanto, apenas em 1918, o compositor conseguiu fazer executar alguma de suas obras sinfônicas. Apesar do pouco público presente, essas apresentações ajudaram a torná-lo mais conhecido. No ano seguinte, por exemplo, encomendaram-lhe a composição de uma das obras que seriam apresentadas no concerto em homenagem a Epitácio Pessoa, que retornava da Europa após ter participado da Conferência de Paris como representante do governo brasileiro. Villa-Lobos compôs "A Guerra", Otaviano Gonçalves "A Vitória", e "A Paz" foi composta por Francisco Braga. A partir desse momento, o compositor começou a figurar entre os grandes nomes do cenário musical brasileiro. Duas de suas sinfonias foram executadas por ocasião da visita do rei da Bélgica ao Rio, em setembro de 1920. Assim, de compositor marginal e desconhecido, Villa-Lobos tornava-se um nome comentado na alta sociedade carioca[222].

Também podemos constatar que o círculo dedicado à música erudita no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX era bastante restrito. Não surpreende que Darius Milhaud travasse contato com Villa-Lobos e sua obra, e

---

[221] De acordo com Kiefer, "[...] em 1913, o Rio de Janeiro pôde assistir a *L'Après-midi d'un faune*, de Debussy, e também a *La tragédie de Salomé* de Florent Schmitt, compositor francês que, mais tarde, se tornaria importante para Villa-Lobos. Aliás sob a forma de concerto, *L'Après-midi* já fora estreado em 1908, sob a batuta de Francisco Braga, numa série de concertos organizados por Nepomuceno quando das comemorações do centenário da abertura dos portos do Brasil. Nesta mesma série, os cariocas tiveram também a oportunidade de assistir à primeira audição brasileira de *O aprendiz de feiticeiro*, de Paul Dukas.". Cf. KIEFER, B., *op. cit.*, p. 17. Reproduzimos este trecho pela importância que essas influências musicais tiveram tanto para Villa-Lobos quanto para Manuel de Falla. José Miguel Wisnik também apontou a importância francesa no contexto musical do Rio do início do século. Cf. WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários:** a música em torno da semana de 22, *op. cit.*

[222] Cf. GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro, *op. cit.*

nem que, posteriormente, durante uma *tournée* pelo Brasil do internacional Arthur Rubinstein, Milhaud lhe apresentasse o compositor brasileiro[223]. No entanto, alguns testemunhos afirmam que Rubinstein, anteriormente a esse primeiro encontro, já teria ouvido falar de Villa-Lobos através de Ernest Ansermet, que ouvira comentários a respeito do compositor brasileiro quando acompanhou a Companhia de Ballets Russes pela América do Sul, em 1917. Seja como for, Rubinstein acabou simpatizando com Villa-Lobos e com sua obra. Pouco tempo depois, o pianista estreava *A prole do Bebê N°1* e incluía em seu repertório diversas obras compostas pelo brasileiro. Desse modo, Rubinstein se transformou no primeiro propagandista internacional de Villa-Lobos. De acordo com Luiz Paulo Horta, biógrafo do compositor, dos primeiros contatos entre este e o pianista polonês teria surgido "[...] uma duradoura amizade, apoiada na admiração recíproca. Rubinstein foi o primeiro grande nome internacional a aceitar integralmente a obra que nascia. Deu entrevistas defendendo o compositor, no Brasil e no exterior. [...]. Através dele a Europa e o resto do mundo começaram a conhecer Villa-Lobos"[224].

---

[223] Existem outras versões a respeito do modo como Rubinstein e Villa-Lobos teriam se conhecido. Alguns autores afirmam que o pianista fora apresentado a Villa-Lobos por dois caçadores de autógrafos. Cf. HORTA, L. P., *op. cit.*, p. 28. Entretanto, todas as versões concordam em afirmar que no primeiro encontro entre os dois músicos, o brasileiro não teria sido propriamente cortês com Rubinstein, naquele então, para ele, um completo desconhecido. Ao dia seguinte ao primeiro encontro, avisado da infeliz gafe que cometera, Villa-Lobos teria se apresentado no hotel onde se hospedava o pianista junto com um grupo de músicos seresteiros para buscar uma segunda chance com o artista internacional. Cf. HORTA, L. P., *op. cit.*; e PEPPERCORN, L., *op. cit.* De acordo com Wisnik, entre os contatos de Villa-Lobos com a música moderna, antes da década de 1920, devem-se "[...] registrar também as passagens meteóricas do pianista Arthur Rubinstein pelo Rio de Janeiro na altura de 1918, que na enorme programação de uma série consecutiva de recitais tocava Albéniz, Granados, Monpou, Szimanowsky, Scriabin, Stravinsky, Prokofiev, músicos recentes e desconhecidos no Brasil. Como se sabe, Rubinstein acabou por descobrir Villa-Lobos, incluindo-o no seu repertório.". WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários:** a música em torno da semana de 22, *op. cit.*, p. 52. Completando a observação de Wisnik, informamos que, em 1918, Arthur Rubinstein executou *Noches en los jardines de España*, de Falla, no Teatro Colón de Buenos Aires. Não seria estranho que o pianista tivesse executado essa obra também no Brasil, por onde passou na mesma *tournée*. Cf. COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla. In: NOMMICK, Y. (Ed.). **Noches en los jardines de España:** Edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo Valentín Ruiz-Aznar. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2006. p. XXXI.

[224] HORTA, L. P., *op. cit.*, p. 28-29. Segundo Luis Guimarães, cunhado do compositor, uma tarde, Rubinstein teria visitado a residência do casal Heitor e Lucília para ouvir as últimas composições pianísticas do brasileiro. No final da jornada, o piano, como era de se esperar, fora assumido pelo polonês, que dera ao seleto público da casa um caloroso concerto privado no qual executara peças espanholas, como *Navarra*,

Os últimos anos da década de 1910 e o início da década de 1920 representaram um período especialmente fértil da vida compositiva de Villa-Lobos. Em poucos anos, compôs cinco sinfonias, duas óperas, bailados, diversas suítes – como *A Prole do Bebê N°1* e *N°2* – o *Rudepoema* (dedicado a Rubinstein), começou a série dos *Choros* e escreveu inúmeras peças para as mais diversas formações instrumentais[225]. Graças a incentivos particulares, Villa-Lobos conseguiu organizar alguns concertos na capital da República e outros na cidade de São Paulo. O público não chegava a ser numeroso, mas pelo menos, através desses concertos, seu nome se tornava mais conhecido e a crítica começava a se interessar pelas suas peças.

Em 1921 Villa-Lobos apresentou um pedido de subvenção ao governo para poder permanecer alguns meses na Europa organizando uma série de concertos de música brasileira. O financiamento foi aprovado no ano seguinte e em junho de 1923 Villa-Lobos embarcou em direção a Paris. Mas antes de tratar dos anos parisienses do compositor, faremos um parêntese para comentar brevemente a sua participação na Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922[226].

De acordo com Wisnik, "A tradição crítica firmou sobre a Semana de Arte Moderna um conceito que corresponde àquilo que ela desejou ser: um marco, um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, inserindo-se ostensivamente na 'tradição de ruptura' que caracteriza, segundo Octavio Paz, a idéia de

---

Triana e a *Dança do Fogo*. Cf. GUIMARÃES, L. **Villa-Lobos:** visto da platéia e na intimidade (1912-1935). Rio de Janeiro, 1972. É importante lembrar que uma versão pianística de "A dança do fogo", que faz parte da obra *El amor brujo* de Manuel de Falla, foi elaborada pelo próprio Rubinstein e que, nessa forma, tornou-se mundialmente conhecida.

[225] Consultado no catálogo da obra de Villa-Lobos publicado em HORTA, L. P., *op. cit.*, p. 125-165.

[226] Devido à transcendência que teve a participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna, este acontecimento acabou sendo redimensionado pela história da música brasileira. De acordo com Renato Guérios, "Após a Semana, os amigos e admiradores de Villa-Lobos começaram a articular a sua ida a Paris — um passo tido como esperado para um músico que se tornava célebre no Brasil, caminho já tomado por tantos outros artistas. Ainda em 1922, um decreto federal liberou 40 contos de réis para que ele apresentasse obras suas e de outros compositores brasileiros na Europa. Apenas metade desse dinheiro foi efetivamente liberada a tempo, antes do fim do ano fiscal de 1922; amigos e conhecidos de Villa-Lobos completariam de seus próprios bolsos o necessário para sua viagem [...]". Cf. GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro, *op. cit.*

modernidade, e que põe acentuada ênfase na oposição entre o velho e o novo."[227]. Outra estudiosa do tema, Elizabeth Travassos, apontou que a Semana passou para a história da cultura brasileira como o "evento que inaugura simbolicamente o modernismo"[228]. Na produção artística da Semana, seja literária, musical ou plástica, existia certa intenção de ruptura com o passado, mas os próprios artistas ainda se encontravam presos à tradição. Ainda de acordo com Wisnik, na Semana coexistiram pelo menos três níveis distintos de atividade: a proposta estética, a produção artística e o acontecimento em si; o que equivale a dizer que no clima criado na Semana existia certa defasagem entre idéias e obras. Na música, aponta Wisnik, essa defasagem pode ser percebida, principalmente, entre a absorção de informações sobre a atualidade européia e o amadurecimento técnico no nível da criação. De acordo com este autor, os modernistas tinham seus pontos de referência em Stravinsky e no Grupo dos Seis, e consideravam Debussy como "envelhecido". No entanto, Debussy esteve indubitavelmente presente na Semana, seja nas interpretações de Guiomar Novais e Ernani Braga, virtuoses do piano, seja nas composições de Villa-Lobos[229].

Se a Semana não foi realmente um "ritual de ultrapassagem" na história da música brasileira, para Villa-Lobos, pelo menos, a Semana serviu como um "ritual de afirmação". As apresentações neste evento fizeram com que seu nome começasse a figurar permanentemente na crítica paulista. Segundo Travassos, a principal circunstância que poderia conferir a este evento o status de marco divisor

---

[227] WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários:** a música em torno da semana de 22, *op. cit.*, p. 63. Wisnik cita a obra: PAZ, O. Invención, subdesarrollo, modernidad. **Corriente Alterna**, México: Siglo XXI, 1969.

[228] TRAVASSOS, E., **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 17. Esta autora destaca que a historiografia dividiu o modernismo no Brasil em duas fases. Uma primeira, "marcada pela ênfase na luta contra o 'passadismo', representado grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo na poesia". A segunda fase, que se extende da metade da década de 1920 até 1945, "[...] enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista.". Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 21. Arnaldo Contier e José Miguel Wisnik são dois autores que trabalharam com a idéia de uma divisão em duas fases do movimento modernista brasileiro. Cf. CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*; e WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários:** a música em torno da semana de 22, *op. cit.*

[229] WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários:** a música em torno da semana de 22, *op. cit.*, p. 65-67.

de águas da História da Música Brasileira, dando início à produção de música erudita nacional, fora justamente a participação de Villa-Lobos, pela projeção e pelo impacto que este evento teve em sua carreira[230]. Este fora o único compositor brasileiro na Semana. As suas obras ocuparam quase todos os programas dos três festivais, ao lado de algumas outras peças de Debussy, Blanchet, Satie, Poulenc e Vallon[231]; nada mais representativo da influência francesa no meio musical modernista. Após a Semana, aponta Travassos, Villa-Lobos saiu ileso da

---

[230] TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 19. Todas as biografias villalobianas apontam a participação na Semana de Arte Moderna de 1922 como um acontecimento marcante na vida de Villa-Lobos. Pereira da Silva, por exemplo, apoiado na bibliografia que apresenta a Semana de 22 como um divisor de águas na produção musical brasileira, destacou a atuação de Villa-Lobos nesse contexto renovador, mostrando-o completamente integrado ao ambiente "revolucionário" gerado pelas manifestações dos artistas mais diretamente relacionados com o movimento. Segundo este autor, "[...] não só os conferencistas e poetas da Semana foram vaiados. A música de Villa-Lobos também recebia as pateadas de um público reacionário. O próprio maestro foi ridicularizado. Os espectadores da torrinha ao vê-lo entrar no palco de casaca e chinelo, pois estava doente de um pé, prorromperam em assobios [...]. Villa-Lobos divertiu-se muito com a semana. Sempre bem humorado, não deu a mínima para as vaias dos gaiatos [...]". Cf. SILVA, F. P., *op. cit.*, p. 83. Embora muitos autores tenham considerado a participação de Villa-Lobos na Semana como o início de uma frutífera aproximação entre compositor e modernistas, que teria marcado a inauguração de uma nova fase na história da música brasileira, alguns textos de caráter francamente apologético recusaram qualquer argumento que pudesse sugerir que Villa-Lobos teria adotado uma nova postura – política, ideológica ou estética – incitado por algum fator externo (como a Semana, por exemplo). Para esta bibliografia, o compositor, como homem "à frente de seu tempo", fora sempre precursor e estivera sempre na vanguarda do conhecimento. Nesse sentido, foi exatamente para demonstrar que as criações villalobianas eram produto unicamente das próprias experiências do compositor, que seus biógrafos relataram suas fugas das aulas de violoncelo, das aulas de harmonia ministradas por Francisco Braga e do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Cf. PEPPERCORN, L., *op. cit.*, p. 33-35. Vasco Mariz apresentou outra idéia (que foi reutilizada pelos demais biógrafos de Villa-Lobos) para demonstrar o vanguardismo do compositor. Este autor explicou que as viagens de Villa-Lobos a Paris, nos primeiros anos da década de 1920, não haviam sido viagens de estudo, pois Villa-Lobos só visitara a Europa com o objetivo de mostrar tudo o que já havia feito em termos de música. Segundo este autor, "[...] Em vez de agir como muitos brasileiros, o autor de *Amazonas* lá chegou com mentalidade própria e se fez conhecido em menos de um ano. Aliás, nenhum outro autor estrangeiro vindo de um meio atrasado musicalmente, como o Brasil de então, teve tanta sorte em Paris como Villa-Lobos.". Mariz, antes de tratar da participação de Villa-Lobos na Semana, procurou demonstrar que o compositor já era moderno muito antes da idealização e organização deste evento, e que teria sido simplesmente por esse motivo que Graça Aranha e Ronald de Carvalho o convidaram a participar da Semana. Baseado no depoimento direto de Villa-Lobos, Mariz conta que o compositor teria ficado "encantado com a proposta, pois coincidia com as idéias pelas quais vinha lutando há anos". De todos modos, Mariz reconheceu o papel da Semana como propulsor do movimento modernista e como um marco de suma importância na história das artes no Brasil, principalmente por haver dado visibilidade ao grupo de jovens vanguardistas do qual Villa-Lobos fazia parte. Cf. MARIZ, V. **Heitor Villa-Lobos:** compositor brasileiro, p. 54-64.

[231] Os três festivais foram realizados nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. De acordo com Wisnik, o repertório villalobiano apresentado na Semana havia sido composto em épocas diferentes, entre 1914 e 1921. Estava formado por duas sonatas, dois trios, dois quartetos, um octeto (nas *Danças Características Africanas*), seis peças para canto e piano e sete peças para piano solo. Cf. WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários:** a música em torno da semana de 22, *op. cit.*, p. 72.

polêmica entre “passadistas” e “modernistas” que marcou este evento, “aparecendo para as duas partes como talento promissor”[232].

2.1.3. Os anos parisienses

Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla viveram em Paris em épocas distintas. Falla chega a Paris em 1907 e a deixa em 1914. Villa-Lobos, fez duas longas viagens a Paris, ambas durante a década de 1920. O brasileiro residiu nesta cidade entre 1923 e 1925 e, novamente, entre 1927 e 1930. Entre o período parisiense de Falla e o de Villa-Lobos, a Europa se enfrentara com um dos mais terríveis produtos do mundo moderno: a Primeira Guerra Mundial. A capital da França foi um dos centros mais golpeados durante este conflito que mudou para sempre os rumos da política internacional.

Evidentemente, o ambiente cultural francês também se ressentira com a guerra. Foi um período de parcos acontecimentos artísticos e de consolidação de novas ideologias e novas tendências estéticas. Como conseqüência, após o término do conflito, diversas posturas artísticas anteriormente dominantes, acabaram sendo enterradas para sempre.

Apesar das modificações trazidas pela guerra, a Paris dos anos 20 continuava sendo um grande pólo de atração para jovens artistas, tanto europeus, quanto americanos. Músicos espanhóis como Ernesto Halffter e Joaquín Rodrigo, e americanos como Aaron Copland e João de Souza Lima – este último também brasileiro – se deslocaram durante a década de 1920 para a capital francesa buscando aproveitar as lições dos melhores mestres do momento e o ambiente musical renovador.

Embora uma década de guerra separe a Paris de Falla da Paris de Villa-Lobos, os efeitos surtidos por essa experiência na formação artística desses

---

[232] Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 24.

dois compositores não parecem haver sido de todo díspares. Em primeiro lugar devemos destacar que as estadias ocorreram na mesma etapa da vida dos compositores. Ambos chegaram a Paris com pouco mais de 30 anos, já carregando uma certa experiência e conhecimento da vida musical de seus respectivos países. Ambos levavam obras embaixo do braço e tinham, como o seu principal objetivo, se fazer ouvir.

Quando partem a caminho da França os dois compositores se encontram profundamente desiludidos com o meio musical de seus países natais. Ambos, em início de carreira, sentem-se completamente abandonados por todos: pelos empresários de teatros e salas de concerto, pelo governo, pelo público... Manuel de Falla, após penosas e vãs investidas, acabara desistindo de estrear em Madri a sua primeira ópera, *La Vida Breve*, premiada em 1905 com o primeiro lugar no concurso de óperas espanholas promovido pela Real Academia de São Fernando. E ninguém poderia classificar como um sucesso, pelo menos de público, a participação de Villa-Lobos como o único compositor brasileiro – junto a compositores já consagrados do mundo musical europeu, como Debussy, Poulenc e Satie – na Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. À grande decepção que esses compositores sentiam com essa demonstração de desdém em relação a suas obras, somava-se a convicção de que, naquele momento, era impossível o desenvolvimento de suas carreiras artísticas, seja em Madri, seja no Rio de Janeiro. Em contraposição, Paris, com a sua tradicional e riquíssima vida cultural, alçava-se a seus olhos como o único porto de salvação.

* * *

Até a atualidade, a historiografia reitera a mesma história a respeito da chegada de Falla a Paris, carregando como única carta de apresentação a sua primeira grande obra: *La Vida Breve*. Fazendo uso dessa “apresentação”, o compositor teria travado os primeiros contatos e estabelecido amizade com os

maiores nomes da Paris musical da primeira década do século. Entendemos que o interesse que teria despertado a audição desta obra em personalidades como Paul Dukas, Claude Debussy ou Albéniz, pôde, seguramente, ter aberto muitas portas ao jovem compositor espanhol[233], mas é importante lembrar que o primeiro acesso a esse seleto público foi dado a Falla por outro espanhol que há mais de quinze anos residia na França e participava muito ativamente do meio musical parisiense. Seu nome era Ricardo Viñes.

Jorge de Persia nos conta que "Viñes era 'a alma' das reuniões de um pequeno grupo de artistas e intelectuais chamados 'os apaches', entre os quais estavam Ravel, o marinheiro Roussel, Calvocoressi, Florent Schmitt ..., Delage, aluno de Ravel [...]" e uma série de outros artistas residentes na Paris daqueles anos[234]. Persia também destaca que a principal característica do grupo era a amplitude de idéias e seu compromisso com o novo, e afirma que "Debussy era sem dúvida a referência magistral da geração, e a proposta que mantinha o legado de César Franck, a Schola Cantorum regida por D'Indy, representava a opção conservadora"[235]. Afinado com as orientações do grupo, Viñes se transformou em um dos mais importantes pianistas da vanguarda, tendo sido responsável pela estréia de grandes obras desse repertório. Da mão deste importante pianista, Falla percorreu maravilhado o circuito artístico da capital nos seus primeiros tempos na França. Com o apoio e as lições de Dukas e Debussy, o compositor aprimorou a partitura de *La Vida Breve* e asseverou o seu projeto de

---

[233] O relacionamento de Falla com os músicos franceses é tema obrigatório nas biografias deste compositor. Nestas obras, a abertura e boa vontade que músicos como Debussy e Dukas teriam demonstrado com o espanhol e com sua obra sempre são contrapostas às "mentes quadradas" dos madrilenhos, que somente teriam aceitado a maestria de Falla após o seu regresso da França. Cf., por exemplo, PAHISSA, J., *op. cit.*; e ROLAND-MANUEL. **Manuel de Falla**. Tradução Vicente Salas Viu. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.

[234] PERSIA, J. París, desde el tipismo al 'vrai espagnol'. **Teatro Real – Temporada 97-98:** "El sombrero de tres picos". "La vida breve". Manuel de Falla. Fundação do Teatro Lírico - Teatro Real, 1997. p. 85. No texto original: "Viñes era 'el alma' de las reuniones de un pequeño grupo de artistas e intelectuales llamados 'los apaches', entre los que estaban Ravel, el marino Roussel, Calvocoressi, Florent Schmitt ..., Delage, alumno de Ravel [...]". Vale a pena destacar que vários desses nomes citados por Jorge de Persia também estarão presentes no círculo de relações freqüentado por Villa-Lobos em Paris alguns anos depois.

[235] *Ibid*. No texto original: "Debussy era sin duda la referencia magistral en la generación, y la propuesta que mantenía el legado de César Franck, la Schola Cantorum regida por D'Indy, representaba la opción conservadora".

levá-la aos palcos franceses[236]. Albéniz apresentou-o a Paul Milliet, que se tornaria tradutor e adaptador dessa ópera ao francês, e que também batalharia a sua estréia, o que se tornaria realidade, definitivamente, nos primeiros meses de 1913, em Niza.

Mas nem tudo foram flores na vida do compositor espanhol nos anos em que permaneceu na capital francesa. Para ganhar o seu sustento, enquanto dedicava-se à reorquestração de sua ópera e à composição de outras obras, embora vivesse de maneira muito simples em um modesto quartinho de hotel, segundo contam os seus biógrafos, Falla precisava "agüentar" permanentemente um número mínimo de discípulos de piano[237]. Segundo o cronista do *Diario de Madrid*, durante esses anos,

> "Falla lutou com valor; seu piano ressoou horas e horas em um modesto quarto de hotel, de um hotel pacífico e tranqüilo da rue Belloy, que já deveria ser de nosso compatriota, que, impretérito em seu quarto, viu mudar quatro vezes de dono, e enquanto trabalhava ali, a sua obra começava a ser conhecida e sua amizade procurada pelos melhores compositores franceses [...]"[238].

---

[236] Yvan Nommick realizou um estudo sobre as modificações orquestrais que teriam sido realizadas pelo próprio Falla na partitura de *La Vida Breve*, comparando o primeiro manuscrito conhecido (rascunho) dessa obra, com o original de 1914, considerado como a versão definitiva. Após uma minuciosa análise, este autor concluiu, em primeiro lugar, que "Las principales ideas melódicas son interpretadas por los mismos instrumentos en 1905 y en 1914, y el aparato orquestal no cambia fundamentalmente pero se enriquece de instrumentos como la celesta, el glockenspiel y el tamtam que permiten efectos de carácter colorista". Este autor ainda aponta que "El tratamiento de los instrumentos y su combinación experimentan, en cambio, una evolución y un progreso considerables. Así, el análisis de los numerosos borradores autógrafos relacionados con *La Vida Breve* demuestra una progresiva conquista de la maestría en el manejo de la orquestación, fruto de un minucioso estudio de las posibilidades de los diferentes instrumentos, de las técnicas de ejecución y de las combinaciones timbrísticas". E conclui: "En la reorquestación de *La Vida Breve*, el encuentro con Dukas y Debussy fue decisivo: sometiéndose libremente al método que le indicó el primero [Dukas teria aconselhado a Falla o estudo das particularidades de cada instrumento, um a um, inclusive de seus manuais de execução, como método para o aprimoramento da orquestração], y recibiendo los consejos del segundo, Falla ganó el reto de conservar sus raíces específicamente españolas y, a la vez, de forjarse un lenguaje orquestal moderno y completamente renovado. Por otra parte, su paleta tímbrica se enriqueció también de otras resonancias, en particular las de Richard Strauss y de Wagner.". Cf. NOMMICK, Y. *La Vida Breve* entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal. In: **Manuel de Falla:** La Vida Breve. Estudos de Yvan Nommick, Begoña Lolo, Jean-Dominique Krynen, José Miguel Castillo. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1997.

[237] Em 1905 Falla havia obtido o primeiro prêmio de piano no concurso promovido pela Casa Ortiz y Cussó na capital espanhola, o que lhe garantia um importante atestado de maestria nesse instrumento.

[238] MIQUIS, A. Una ópera española en Paris: 'La Vida Breve': Un brillante éxito: Elogios de la crítica. **Diario de Madrid**, Madri, 3 jan. 1914. No texto original: "Falla luchó valorosamente; su piano resonó horas y horas en un modesto cuarto de hotel, de un hotel pacífico y tranquilo de la rue Belloy, que debería ser ya de

Falla também se dedicou a acompanhar ao piano cantores e outros músicos solistas em seus recitais. Mesmo antes de se instalar definitivamente em Paris, durante um bom tempo, trabalhou como pianista acompanhante em uma companhia de pantomima, espetáculo músico-teatral muito apreciado naquele tempo. Com essa companhia realizou algumas *tournées*, o que também lhe serviu para conhecer novas cidades e países.

Apesar dos percalços e das múltiplas atividades que teve que exercer em Paris durante esses anos, Falla nunca deixou de compor. Em 1909, graças à amizade que mantinha com Albéniz – e que chegaria a seu fim nesse mesmo ano, com a prematura morte deste compositor – e aos contatos que este mantinha com a côrte espanhola, Falla conseguiu uma subvenção do governo de seu país para trabalhar alguns meses com maior tranqüilidade nas suas novas composições e em *La Vida Breve*. No mesmo ano, a casa Durand & Fils publicou as suas *Cuatro Piezas Españolas*, que foram estreadas em março na Sala Erard por Ricardo Viñes. No ano seguinte também estreava ao piano com a Sra. Adiny-Milliet, esposa de Paul Milliet, as suas *Trois Mélodies*, compostas sobre poemas de Théophile Gautier. Ainda no mesmo ano, estas peças seriam publicadas pela Rouart Lerolle & Cie. Enquanto isso, Manuel de Falla concentrava-se na preparação de três noturnos para piano e orquestra, que se transformariam na famosa obra *Noches en los Jardines de España*, dedicada, pelo compositor, ao pianista e amigo Ricardo Viñes.

Em abril de 1913 ocorre, finalmente, a estréia de sua primeira ópera: *La Vida Breve*. O Teatro do Cassino de Niza recolhe a estréia da obra. Realizam-se poucas apresentações porque a estréia havia sido programada para os últimos dias da temporada. Mesmo assim, a ópera caiu nas graças do público e as repercussões de seu êxito chegaram a Paris. Em dezembro do mesmo ano, *La Vida Breve* teve a sua estréia no Teatro da Ópera Cômica dessa cidade.

---

nuestro compatriota, que, impretérito en su habitación, le ha visto cambiar cuatro veces de dueño, y mientras allí trabajaba, su labor iba siendo conocida y su amistad buscada por los mejores compositores franceses [...]". Observemos que nesta crônica, escrita por um correspondente de um jornal espanhol na França, é Manuel de Falla quem aparece como ponto de atração em relação aos músicos franceses.

Novamente, foram poucas as apresentações, mas em número suficiente para receber as tão esperadas e elogiosas críticas da imprensa francesa.

De acordo com Daniel, correspondente do periódico *El Heraldo de Madrid* em Paris, tão grande fôra o êxito obtido por *La Vida Breve* na Ópera Cômica que todos os críticos franceses procuravam "apadrinhar" o sucesso, dividindo os louros de Falla entre Espanha e França. Muitos desses críticos até afirmavam que o compositor tinha recebido toda a sua educação musical em Paris, conta indignado o crítico do *Heraldo*. Ao terminar a apresentação da obra, "[...] o público inteiro, de pé, aclamou o autor e a Espanha, não cessando, esta imponente manifestação durante longo período [...]", afirma Daniel[239].

Uma opinião positiva da crítica francesa, naquela época, era fundamental para garantir o futuro de um artista e de sua obra. Se a obra agradasse à crítica, o artista *nouvel* poderia pensar em iniciar, de fato, a sua carreira. Por outro lado, se a primeira impressão da crítica não fosse tão positiva, o artista encontraria dificuldades para se reerguer. A rapidez do julgamento da crítica parisiense e sua imediata repercussão em âmbito internacional era também uma das razões que animavam os jovens artistas de todo o Ocidente, e às vezes até do Oriente, a buscar formação e contatos para estréias na capital francesa. Assim, artistas de países como Espanha, Itália ou até do Brasil, como Villa-Lobos, obtinham o sucesso – ou a reprovação – primeiro na França, e depois em seus próprios países de origem. Na imprensa espanhola, por exemplo, Falla somente ganhou um pequeno espaço depois da estréia de *La Vida Breve* nos teatros franceses. *"Una ópera española en Paris. 'La Vida Breve'. Un brillante éxito. Elogios de la Crítica"*. Assim intitulava o crítico do *Diario de Madrid* a sua primeira crônica sobre a obra de Falla, em janeiro de 1914. O texto começava da seguinte maneira:

---

[239] DANIEL. Vida escénica en Paris. **El Heraldo de Madrid**, Madri, 7 jan. 1914. No texto original: "[...] el público entero, de pie, aclamó al autor y a España, no cesando, esta imponente manifestación durante largo rato [...]".

> "A música espanhola está nestes dias de parabéns: ao grande sucesso obtido em Madri, dirigindo Parsifal, pelo maestro madrilenho Lasalle é preciso somar o sucesso conseguido na Ópera Cômica, de Paris, em um teatro oficial, o que dá ao caso uma maior importância, por Manuel Falla com a estréia de sua ópera La vida breve.
>
> O êxito que a obra de Falla alcançou agora em Paris, como há um ano em Niza, foi magnífico e absolutamente justo, e Manuel Falla, como merecia, já aparece de fato na primeira linha dos músicos contemporâneos consagrados: o público ratificou assim o julgamento de Paul Dukas e de Debussy, que há alguns anos, quase desde a chegada a Paris do nosso compatriota, o tratam e estimam como companheiro e como amigo."[240] .

A opinião do crítico do periódico madrilenho, ainda que diminua o triunfo de Falla – ao comparar o sucesso da estréia de sua ópera em Paris com o sucesso da direção de uma obra de Wagner por um maestro espanhol em Madri – demonstra o enorme peso que a crítica francesa exercia sobre a espanhola. Provavelmente, essa primeira vitória sobre a opinião da crítica estrangeira acabou facilitando o desenvolvimento da carreira de Falla na Espanha quando este foi obrigado a retornar a seu país pela eclosão da guerra. Porém, já nessa época, apesar do sucesso da estréia parisiense amparado por público e crítica, houve quem duvidasse do caráter da acolhida que receberiam Falla e a sua obra na sua própria terra natal. Em setembro do ano da estréia, na *Revista Musical de Bilbao*, Zubialde – importante crítico musical do momento – finalizava um longo artigo altamente elogioso sobre a ópera de Falla[241]. De acordo com este autor, o maior mérito da obra era a "completa adaptação ao meio, ao espírito das personagens, a sua condição social e também a seus traços étnicos". Segundo o crítico, *La vida breve* (junto com *Pepita Giménez* de Albéniz), era a obra que melhor encaminhava

---

[240] MIQUIS, A., *op. cit.* No texto original: "La música española está estos días de enhorabuena: al triunfo grande logrado en Madrid, dirigiendo Parsifal, por el maestro madrileño Lasalle hay que sumar el conseguido en la Ópera Cómica, de París, en un teatro oficial, lo que da al caso una mayor importancia, por Manuel Falla con el estreno de su ópera La vida breve. El éxito que la obra de Falla ha logrado ahora en París, como hace un año en Niza, ha sido magnífico y absolutamente justo, y Manuel Falla, como merecía, figura ya de hecho en la primera línea de los músicos contemporáneos consagrados: el público ha ratificado así el juicio de Paul Dukas y de Debussy, que desde hace algunos años, casi desde la llegada a París de nuestro compatriota, lo tratan y estiman como compañero y como amigo.".

[241] ZUBIALDE, I. La Vida Breve: drama lírico en dos actos y cuatro cuadros. **Revista Musical**, Bilbao, n. 9, ano 5, p. 201-204, set. 1913.

o teatro lírico espanhol em direção à nacionalização. Ainda de acordo com Zubialde:

> "De qualquer maneira, do jeito que é, 'La Vida Breve' possui méritos indiscutíveis e está situada em um plano artístico superior ao que alcançam outras que se movem em seu mesmo ambiente social e local. Talvez os que se abraçam aos preconceitos e não concebem a ópera mais do que dentro de um molde não concederão altas honras a este drama de ciganos granadinos; mas os artistas apreciarão a superioridade do talento e da cultura que estão encobertas naquelas cenas plebéias.
>
> E agora, há de se encontrar quem faça conhecer na Espanha 'La Vida Breve', como o fez o teatro de Niza e como o farão neste inverno os da Ópera Cômica e dos Campos Elíseos de Paris? É pouco provável. Mas ninguém deve se doer de que os artistas espanhóis façam da França sua pátria de adoção, com todas as conseqüências que para o desenvolvimento de seus dons nativos possa ter a nova atmosfera que respiram."[242].

É interessante notar que, para Zubialde, o tema de origem popular ou "plebeu" que possui *La Vida Breve* representa o "elemento gerador de toda a trama sinfônica" e que aponta o caminho para a nacionalização do teatro lírico espanhol e, ao mesmo tempo, o motivo pelo qual a obra poderia não ser bem recebida pela crítica e pelo público daquele país. E este fato justifica, de acordo com o crítico, a preferência de muitos músicos espanhóis pela França, que pelo menos se preocupa em recebê-los.

Alejandro Miquis, em outra crônica publicada na revista *Nuevo Mundo*[243], concorda plenamente com o articulista da *Revista Musical de Bilbao*. Depois de recordar rapidamente a história de *La Vida Breve* desde a obtenção do primeiro prêmio no concurso realizado pela Academia madrilenha até a sua "recente" estréia triunfal em palcos franceses, Miquis conclui, desanimado:

---

[242] No texto original: "De todos modos, tal cual es, 'La Vida Breve' posee méritos indiscutibles y está situada en un plano artístico superior al que alcanzan otras que se mueven en su mismo ambiente social y local. Quizás los que se abrazan a los prejuicios y no conciben la ópera más que en cota de malla o en maillot no concederán los honores del alto coturno a este drama de gitanos granadinos; pero los artistas apreciarán la superioridad del talento y de la cultura que se encubren en aquellas escenas plebeyas. Y ahora, ¿se encontrará quien nos de a conocer en España 'La Vida Breve', como lo hizo el teatro de Niza y como lo harán este invierno los de la Ópera Cómica y de los Campos Elíseos de París? Es poco probable. Pero nadie debe dolerse de que los artistas españoles hagan de Francia su patria de adopción, con todas las consecuencias que para el desenvolvimiento de sus dones nativos pueda tener la nueva atmósfera que respiran.".

[243] MIQUIS, A. En plena paradoja. **Nuevo Mundo**, Madri, [191-]. Frivolidades.

> "[...] Servirá o seu sucesso [de Falla] para restituir-lhe [tantas perdas]? Me temo que não. Ainda que aplaudida ruidosamente em Niza por um público cosmopolita, de gosto depurado e cujo ouvido ensinaram as obras mestras de todos os países e de todos os tempos, devemos temer que não possamos ouví-la aqui, porque nossos filarmônicos declararam a guerra a tudo o que é arte nacional, e assim continuará o curioso paradoxo de que ouçamos qualquer espantalho lírico dos escritos além fronteiras para assombro de babacas, e não possamos ouvir uma obra verdadeiramente artística, cheia de calor e de emoção, como *La Vida Breve*, de Manuel Falla."[244].

A decepção com a situação da música espanhola em geral, destacando o tema da nulidade de oportunidades oferecidas ao artista nacional, se transformou em um dos assuntos preferidos da crítica espanhola nas primeiras décadas do século XX, ganhando espaço nas colunas das revistas especializadas e demais periódicos da capital.

Mesmo não conhecendo o que esperar de sua terra natal, Manuel de Falla teve que retornar precipitadamente à Espanha no início da guerra. E teve que garimpar, dentro do aristocrático, conservador e italianizado ambiente musical espanhol, o seu espaço. Mais adiante tentaremos dar algumas pistas de como foi a recepção de Falla no ambiente artístico e intelectual da capital espanhola e através de que métodos o compositor penetrou nesse ambiente. Os primeiros tempos em Madri após os seus anos de residência na capital francesa foram decisivos na consolidação de seu nome como principal representante do nacionalismo musical espanhol e na sua construção como maior símbolo do renascimento musical desse país.

* * *

[244] No texto original: "[...]¿Servirá su triunfo [de Falla] para restituirle [tantas pérdidas]? Temo que no. Aun aplaudida ruidosamente en Niza por un público cosmopólita, de gusto depurado y a cuyo oído aleccionaron las obras maestras de todos los países y de todos los tiempos, es de temer que no podamos oirla aquí, porque nuestros filarmónicos han declarado la guerra a todo lo que es arte nacional, y así seguirá dándose la curiosa paradoja de que oigamos cualquier esperpento lírico de los escritos allende las fronteras para asombro de papanatas, y no podamos oír una obra verdaderamente artística, llena de calor y de emoción, como *La Vida Breve*, de Manuel Falla.".

Villa-Lobos foi inserido no meio musical parisiense pelas mãos da cantora brasileira Vera Janacópulos. Em pouco tempo, o compositor já conhecia as principais salas de concerto da capital francesa e tinha ouvido muitas obras dos grandes nomes do momento. Janacópulos se tornou uma das principais intérpretes de sua música em Paris. No entanto, mesmo com todos os esforços, nos primeiros meses de estância na Europa o compositor não conseguiu realizar muitos concertos. De acordo com Peppercorn, o primeiro concerto dirigido por Villa-Lobos em Paris, após oito meses de estadia nessa capital, fora por ocasião de uma recepção solene oferecida pelo Comité d'Honneur de la Maison de l'Amérique Latine et l'Académie Internationale des Beaux-Arts. Este concerto, no qual Villa-Lobos se apresentou regendo peças do repertório latino-americano em geral, fora assistido por representantes de dezenove países. Como resultado, segundo Peppercorn, Villa-Lobos fora convidado a reger concertos nas capitais de Portugal e da Bélgica[245].

Essas primeiras atuações de Villa-Lobos no meio musical parisiense causaram discreta reação na crítica internacional. Em março de 1923, nada menos que Adolfo Salazar – íntimo amigo de Falla e crítico do jornal madrilenho *El Sol* – em uma crônica a respeito dos recentes concertos oferecidos por Rubinstein na capital espanhola, e cujo tema central era a execução da *Fantasía Bætica*, de Falla, explicava as causas da riqueza do repertório do pianista[246]. Detendo-se na descrição da coleção de música moderna encontrada na maleta que Rubinstein carregava para cima e para baixo em todas as suas viagens, Salazar apontava que...

> "[...] Não falta nessa abundantíssima coleção nenhuma das páginas atuais de valor positivo – qualquer que seja a quantidade deste – nem as que em teor de ensaio ou investigação escrevem as pessoas mais jovens e melhor dotadas. Com ser Rubinstein um dos mais formidáveis pianistas do momento, existe uma faculdade que domina e preside seus méritos de executante e intérprete. É, simplesmente, a sua inteligência.

[245] PEPPERCORN, L., *op. cit.*, p. 60-61.

[246] SALAZAR, A. El buen gusto y el buen tono, o la eterna querella. Rubinstein y Falla. Orquesta Sinfónica. **El Sol**, Madri, 29 mar. 1923. La vida musical.

> Poucos talentos, poucos méritos reais pasarão inadvertidos para sua curiosidade e seu entusiasmo, mesmo que estejam vinculados a uma personalidade estranha ou a um caráter esquivo, como no caso do compositor brasileiro Villa-Lobos, e, menos ainda, aqueles que se rodeiam de uma atmosfera de solidão e de discreta separação desse imundo vício que constitui a arte oficial, com seus compadrios, suas artimanhas, seus falsos méritos de escalão e suas ocas reputações na sociedade do bom tom."[247].

Além de reconhecer a existência de um "mérito real" na obra de Villa-Lobos, o crítico espanhol já apresenta um julgamento bastante seguro de seu caráter. A forte personalidade do brasileiro não passou desapercebida para Salazar e também não passará desapercebida para o resto da crítica musical internacional e nacional, que fará deste tema um de seus preferidos.

Os meses cobertos pela subvenção oficial haviam terminado. No verão europeu de 1924, com o fim das temporadas de concerto e carecendo de meios econômicos para poder se manter na capital francesa, Villa-Lobos retorna ao Rio de Janeiro. Obrigado, a contragosto, a retomar o seu cotidiano de aulas e suas atividades como violoncelista de orquestra para poder sobreviver, o compositor dedica os anos subseqüentes a encontrar novos meios para retornar à Europa. Nos poucos meses que permanecera em Paris, Villa-Lobos não tivera suficientes oportunidades para apresentar a sua obra e consolidar a sua reputação como compositor. Por esse motivo, para tornar-se mais conhecido, Villa-Lobos organizou novas séries de concertos no Rio de Janeiro e em São Paulo, causando desta vez melhor impressão, principalmente perante o público paulista. Segundo diversos testemunhos, em 1926 Villa-Lobos também teria ido a Buenos Aires para reger uma série de concertos, buscando obter maior visibilidade internacional.

---

[247] No texto original: "[...] No falta en esa colección abundantísima ninguna de las páginas actuales de valor positivo – cualquiera que sea la cuantía de éste – ni las que a título de ensayo o investigación escriben las gentes más jóvenes y mejor dotadas. Con ser Rubinstein uno de los más formidables pianistas del momento presente, hay una facultad que domina e preside sus méritos de ejecutante e intérprete. Es, simplemente, su inteligencia. Pocos talentos, pocos méritos reales pasarán inadvertidos para su curiosidad y su entusiasmo, aunque estén vinculados a una personalidad extraña o a un carácter huraño, como en el caso del compositor brasileño Villa-Lobos, y, menos, los que se rodean de una atmósfera de retiro y de discreta separación de esa inmunda sentina que constituye el arte oficial, con sus compadrazgos, sus artimañas, sus falsos méritos de escalafón y sus huecas reputaciones en la sociedad del buen tono.".

Entre a primeira e a segunda viagem que fez a Paris, Villa-Lobos seguiu cultivando os seus contatos na capital francesa e procurou estabelecer novas relações com músicos europeus, com os quais, por uma razão ou por outra, não havia se aproximado até o momento. Um desses compositores com os quais tentou contato, ainda desde o Brasil, foi, curiosamente, Manuel de Falla. Este compositor, sendo dez anos mais velho que Villa-Lobos e tendo residido em Paris alguns anos antes que o brasileiro, em meados da década de 1920 já havia passado há muito tempo por todas as complicações que este começava a enfrentar. Era um músico internacionalmente conhecido e as cidades européias com maior vida musical do momento disputavam a ferro e fogo cada estréia deste compositor. Também os intérpretes, principalmente após a estréia d'*El sombrero de tres picos*, que dera grande notoriedade a Falla, começaram a fazer fila para participar das montagens de suas obras[248]. E é justamente através de uma dessas intérpretes que temos conhecimento do interesse por parte de Villa-Lobos de estabelecer contato com o famoso músico espanhol. Em uma carta endereçada a Falla em novembro de 1926, entre uma série de comentários a respeito do imenso prazer que sentia com a possibilidade de interpretar diversas das obras deste compositor, nossa velha conhecida, a soprano brasileira Vera Janacópulos, comentava:

> "Eu esperava que você viesse a Paris, mas vejo que você virá somente na primavera. Embora ainda não seja certeza, gostaria de poder cantar a sua Vida Breve no Rio de Janeiro, São Paulo e em Montevidéu. Villa-Lobos é o promotor desta idéia – Deus queira que ela se realize."[249].

---

[248] De acordo com Carol Hess, a crítica internacional, de modo geral, reagiu positivamente à estréia d'*El sombrero de tres picos*, em 1919. Entretanto, aponta esta autora, na Espanha as opiniões se mantiveram absolutamente divididas, deixando entrever a crescente cisão política dos espanhóis. Por um lado, estavam as críticas publicadas nos jornais de direita, as mais veementes detratoras do balé, que lamentavam a presença de "influências extrangeiras" modernistas e de "importações". Por outro, estavam as críticas que defendiam a "autenticidade" do caráter espanhol na representação do balé, como a de Manuel Azaña, intelectual de centro-esquerda que depois se transformaria no principal arquiteto da Segunda República. Cf. HESS, C. A. *op. cit.*, p. 10.

[249] Carta de Vera Janacopulos Staal a Manuel de Falla. Paris, 20 nov. 1926. AMF, pasta 7130, doc. 008. No texto original: "J'espérais que vous viendriez à Paris, mais je vois que c'est seulement au printemps que vous le ferez. On me demande, sans que cela doit encore una realité de chanter votre Vita Breve à Rio de Janeiro,

Janacópulos incluía diversas obras de Falla em seu repertório. Além de haver realizado a parte do "Trujamán" – quando *El retablo de maese Pedro* estreou em Amsterdã e em Londres – em seus recitais, freqüentemente, a cantora interpretava as *Trois mélodies*, as *Siete canciones populares españolas*, *Psyché* e as árias de "Salud" da ópera *La Vida Breve*. Esta cantora tornou-se uma grande difusora da música vocal moderna, interpretando, além das obras de Falla, obras de Stravinsky, Prokofiev, Milhaud e Villa-Lobos. Embora as gestões feitas por Villa-Lobos para apresentar *La Vida Breve* em terras sul-americanas acabassem não surtindo efeito, a simples existência desta iniciativa demonstra que o músico brasileiro, que naquela época só tinha olhos para a Europa, conhecia a obra e alimentava algum interesse em relação à música de Falla.

Em 1926, beirando os quarenta anos, Villa-Lobos já não esperava mais receber um estímulo oficial para regressar à capital francesa. Por esse motivo, buscou o apoio do mecenato particular. Antigos conhecidos e admiradores de sua arte, os irmãos Carlos e Arnaldo Guinle, aparentemente influenciados pelas opiniões de Rubinstein, acabaram fornecendo residência e sustento ao músico e à sua esposa durante alguns meses na capital francesa[250]. Esta segunda viagem acabaria sendo de grande importância para o crescimento artístico de Villa-Lobos, abrindo-lhe as portas para o futuro sucesso profissional. No início de 1927, o compositor já estava novamente instalado em Paris. Imediatamente, retomou os seus antigos contatos nesta cidade. Mas desta vez, conseguiu penetrar no fechado círculo dos músicos modernos e fazer amizade com importantes nomes do meio artístico internacional[251].

São Paulo et Montevideo. Villa-Lobos est le promoteur de cette idée – Dieu venille qu'ella se réalise.". A correspondência entre esta soprano e Manuel de Falla se extende de agosto de 1922 a janeiro de 1940.

[250] De acordo com Luiz P. Horta: "[…] Rubinstein estava por trás do pano, estimulando a própria família Guinle, fazendo-lhes ver que eles podiam ser para Villa-Lobos (e foram) o que os príncipes Lobkowitz e Lichnowicz representaram para Beethoven […]". Cf. HORTA, L. P., *op. cit.*, p. 53.

[251] No acervo do Museu Villa-Lobos encontramos diversos registros fotográficos relativos a essa época, nos quais o compositor aparece ao lado de personagens como Leopoldo Stokowski, Edgar Varèse e Florent Schmitt, por exemplo.

Preocupado com a publicação de suas obras sinfônicas – as mais difíceis de publicar – Villa-Lobos começou a enfrentar um dos principais problemas dos jovens compositores: encontrar uma casa editora aberta à publicação de obras totalmente desconhecidas de autores ainda pouco conhecidos[252]. Aparentemente, os Guinle, benfeitores de Villa-Lobos, mantinham relações com a editora musical francesa Max Eschig. Poucos meses após a sua chegada em Paris, Villa-Lobos fechou um contrato com esta casa para a publicação de mais de dez obras dentro do curto período de um ano. Com o objetivo de divulgar as suas novas publicações, contando com a ajuda da Max Eschig, de seus mecenas e de alguns amigos, Villa-Lobos organizou alguns concertos em importantes salas de Paris. Tendo Rubinstein como principal intérprete, em outubro de 1927, na Maison Gaveau, apresentou o primeiro concerto com repertório formado exclusivamente por obras de sua autoria. O primeiro passo, a publicação das obras, já havia sido logrado. O segundo era dar visibilidade a sua música. Esses concertos, aliados a sua vocação propagandística – que explorava a ignorância dos europeus em relação ao Brasil e, principalmente, o interesse que o "exótico" vinha despertando há algum tempo no público do Velho Continente – conseguiram atiçar a curiosidade do público francês e da crítica internacional[253]. Seu nome começou a aparecer em revistas de renome como a *Revue Musicale*, de Paris. No volume correspondente a novembro de 1929 foram publicados dois artigos a seu respeito:

---

[252] Algumas de suas obras para instrumentos solistas ou para formações reduzidas já haviam sido publicadas pela Casa Arthur Napoleão, do Rio de Janeiro.

[253] Guérios explica que o fascínio pelo exótico e pelo "selvagem" de outras culturas determinava o interesse dos parisienses pela produção dos artistas estrangeiros e, principalmente, dos sul-americanos. De fato, se prestarmos atenção às críticas publicadas a respeito dos poucos concertos das obras de Villa-Lobos realizados em sua primeira viagem à Europa, destaca este autor, perceberemos que apenas recebiam elogios as obras que continham "algum elemento assimilável à sua nacionalidade". Cf. GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro, *op. cit.* É nesse contexto que Elizabeth Travassos localiza a "conversão" do movimento modernista em "modernismo nacionalista". Segundo esta autora, "Com Villa-Lobos em pleno processo de consagração na Europa, ocupado com a elaboração dos *Choros*, e com Mário de Andrade assumindo o lugar de pensador e crítico da música no Brasil, o movimento derivou em modernismo nacionalista, que se firmou como a corrente estética hegemônica até meados dos anos 1940". Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**, *op. cit.*, p. 33.

"Villa-Lobos", escrito por Suzanne Demarquez[254], e "Villa-Lobos et son peuple", de Mario Pedrosa[255].

Como era de se esperar, a repentina notoriedade de Villa-Lobos começou a suscitar a inveja de outros jovens do meio musical europeu. Curiosamente, encontramos entre essas figuras um pouco ressentidas o nosso já conhecido crítico musical do jornal *El Sol*. Em carta enviada a Falla em 1929, Salazar, relatando as últimas experiências de Ernesto Halffter (também contratado pela Max Eschig), discípulo e protegido do compositor espanhol, se lamentava do "tratamento diferencial" que o músico brasileiro vinha recebendo desta casa editora. Salazar conta que recebera uma carta de Halffter onde este dizia que...

> "[...] acha[va] mais pertinente por enquanto ficar em Lisboa. Economicamente, [diz Salazar,] concordo com isso, mas me desespera unicamente o 'encurralamento', dada a vontade dos demais em encurralá-lo, e o fato de ver que qualquer um consegue, com procedimentos políticos, se colocar a sua frente. Me assombra inclusive a falta de propaganda da casa Eschig cujos anúncios estão permanentemente dedicados a Villa-Lobos e a outros dois ou três. (De fato lhe recomendo a leitura do artigo de Rubinstein sobre Villa-Lobos publicado no final da Revue Musicale deste mês – onde ainda não puderam dedicar duas linhas às obras de Ernesto – e que está quase inteiramente dedicado ao mencionado brasileiro: há duas coisas notáveis a destacar, primeira, que Rubinstein ficou muito impressionado pela grandeza do gênio de Villa-Lobos ao ver que quando a ele se aproximou, o brasileiro lhe deu as costas (conduta, a de R., tipicamente judia), e segundo: que houve um senhor brasileiro que deu 'une chiffre enorme' para fazer *aparecer* Villa-Lobos na Europa. Isto é muito significativo, mas em mim pelo menos inspira um solene desprezo por "essa" Europa e sua vida musical [...]".[256].

---

[254] DEMARQUEZ, S. Villa-Lobos. **La Revue Musicale**, Paris, n. 10, ano 10, nov. 1929. Em 1963 esta autora também publicou uma importante obra biográfica sobre Manuel de Falla. Cf. DEMARQUEZ, S. **Manuel de Falla**. Tradução de Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Labor, 1968.

[255] PEDROSA, M. Villa-Lobos et son people. **La Revue Musicale**, Paris, n. 10, ano 10, nov. 1929.

[256] Carta de Salazar a Falla. Madri, 28 nov. 1929. AMF, pasta 7571, doc. 060. No texto original: "He recibido carta de Ernesto, donde me dice que cree lo más pertinente quedarse por ahora en Lisboa. Económicamente, también me parece lo mismo, pero únicamente me desespera el 'arrinconamiento', dada la voluntad de los demás en arrinconarle, y el ver que cualquiera consigue, con procedimientos políticos, ponérsele por delante. Me asombra incluso la falta de propaganda de la casa Eschig cuyos anuncios están permanentemente dedicados a Villalobos y a otros dos o tres. (Por cierto que le recomiendo a Vd. la lectura del artículo de Rubinstein sobre Villalobos publicado al final de la Revue Musicale de este mes – donde todavía no han podido dedicarse dos líneas a las obras de Ernesto – y que está casi dedicado enteramente al mencionado brasileño: hay dos cosas notables que destacar, primera, que Rubinstein quedó muy impresionado por la grandeza del genio de Villalobos al ver que al acercarse a preguntarle, el brasileño le volvió la espalda

Além da referência veladamente anti-semita em relação ao pianista polonês[257], e da revelação do conhecimento público da ajuda financeira proporcionada pelos Guinle a Villa-Lobos, este comentário traz grande interesse porque revela a competição no meio musical parisiense (projeção midiática, casas editoras, figuras influentes, etc.), e os reflexos em alguns segmentos da vida musical espanhola das atenções recebidas pelo músico brasileiro, principalmente por parte de Rubinstein e da Max Eschig.

Graças aos contatos que fizera com importantes nomes do meio musical internacional durante a sua estância em Paris, Villa-Lobos teve a oportunidade de apresentar as suas obras em um novo centro artístico que, naqueles anos, começava a ganhar importância mundial: a cidade de Nova Iorque. Em 1928, a Orquestra da Filadelfia comandada por Leopold Stokowski, executava no Carnegie Hall as *Danças Características Africanas*, de Villa-Lobos, em meio a um repertório formado principalmente por obras de Bach.

(conducta, la de R., tipicamente judía), y segundo: que hubo un señor brasileño que ha dado 'une chiffre enorme' para ayudar a que Villalobos salga en Europa. Esto es muy significativo, pero a mí por lo menos me inspira un solemne desprecio de "esa" Europa y su vida musical [...]".

[257] Atitude, o anti-semitismo, freqüente no crítico do *El Sol*. Em outra carta enviada a Falla em 1929, esta atitude se manifesta com maior clareza. Referindo-se à programação dos festivais da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, Salazar comentava: "No sé si las [notícias] habrá usted tenido de la Sociedad Internacional. Por si acaso, le envio el resultado de las deliberaciones del jurado para los próximos festivales, y le ahorro unos comentarios que desagradarían a usted, pero que no son sino la confirmación de lo que desde muchos años pensaba de la famosa sociedad y que es lo que se piensa en casi toda Europa, a saber que es un vivero de judihuelos para darse mutuamente un cariz de reputación europea. Da vergüenza ver ese programa donde de 21 autores elegidos, once, *por lo menos*, son judíos. Así se han repartido la túnica de Cristo con una avaricia repulsiva: el alemán se lleva nada menos que nueve puestos de centro-europeos, y de ellos cuatro alemanes; el francés tres porquerías; dos solteronas histéricas el inglés, mas un americano, etc. etc. ! Es para tener confianza en esos jurados internacionales! Me da lástima ver a Ravel convertido en propagandista de baratijas judías. Al Rosenthal, le presentó Ernesto en casa de Max Eschig y Cools lo despidió con cajas destempladas: le había llevado una "Oda a Venus" que comenzaba "Blenhorragie, Syphilis, pum pum!" y demás cosas de buen gusto. No sé si será lo que ha recomendado ahora Ravel a los auditores internacionales. Etcetera, etcetera. Se comprende que habría pasado si se incluye la Sinfonieta [uma das mais afamadas obras de Halffter]. Pero estos amigos internacionales tienen que velar por los suyos y no pueden consentir que venga mañana un español aun casi desconocido a demostrar que el 99% de la música europea es pura m... ¿Cuando empezamos a arrojar judíos fuera del templo? ¿O por lo menos farsantes? ¿Y aconsejar a los genios gagás que se queden en casa y no vayan a perder la poca reputación que les queda amparando esas inepcias? ¡Paris! ¡Paris!". Carta de Salazar a Falla. Madri, 13 jan. 1929. AMF, pasta 7571, doc. 034.

2.1.4. O regresso "consagrado"

A maioria dos autores que escreveram obras biográficas sobre Manuel de Falla e Villa-Lobos considerou o momento do regresso a seus países de origem quase como um reinício de carreira[258]. Após sete anos em Paris, Manuel de Falla retorna a Madri procurando se afastar da guerra que se espalhava pelo centro da Europa. Seus anos na capital francesa foram duros: teve que se dedicar à docência e tornar-se acompanhante ao piano para poder sobreviver. Nas fontes epistolares encontramos freqüentes referências a respeito da insegurança financeira sofrida pelo músico nesse período. Pelas mesmas correspondências enviadas aos amigos e familiares no ano de seu regresso à Espanha, sabemos que esse regresso não fora voluntário. Mas o crescente conflito bélico fechou-lhe o cerco. Alguns de seus amigos e colegas franceses, como Jean-Aubry e Ravel, alistaram-se como soldados. Outros, como Milhaud, se auto-exilaram.

A neutralidade mantida pela Espanha durante a Primeira Guerra ajudou no processo de "reflorescimento" da vida musical que estava acontecendo nas grandes capitais do país. Muitos concertistas internacionais, como o próprio Rubinstein, por exemplo, e grandes grupos artísticos, como a Companhia de

---

[258] Para Manuel de Falla foram consultadas, entre outras, as biografias de Jean-Aubry, Trend, Roland-Manuel, Pahissa, Sopeña, Orozco e Demarquez. Cf. JEAN-AUBRY, G. Manuel de Falla. **Revista Musical Hispano-Americana**. Madri, 30 abr. 1917; TREND, J. B. **Manuel de Falla and spanish music**. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1929; ROLAND-MANUEL. **Manuel de Falla**. Tradução Vicente Salas Viu. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945; PAHISSA, J. **Vida y obra de Manuel de Falla**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956; SOPEÑA, F. **Vida y obra de Falla**. Madri: Turner, 1988; OROZCO, M. **Falla: Biografía Ilustrada**. Barcelona: Ediciones Destino, 1968; DEMARQUEZ, S. **Manuel de Falla**. Tradução de Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Labor, 1968. Para Villa-Lobos, entre outras, as obras de Mariz, Peppercorn, Horta, Guérios, Pereira da Silva, Kiefer, Machado da Silva e Schic. Cf. MARIZ, V. **Heitor Villa-Lobos:** compositor brasileiro. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989; PEPPERCORN, L. **Villa-Lobos:** biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000; HORTA, L. P. **Villa-Lobos:** uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987; GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos:** o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: FGV, 2003; SILVA, F. P. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Ed. Três, 1974; KIEFER, B. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.** Porto Alegre: Movimento, 1981; SILVA, M. A. M. Um homem chamado Villa-Lobos. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, p. 45-66, 1988; SCHIC, A. S. **Villa-Lobos:** o índio branco. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

.

Ballets Russes, tinham na Espanha um de seus únicos portos seguros dentro da Europa. Nessa época também se intensificaram as viagens transatlânticas de artistas, orquestras e corpos de baile, sendo os teatros de Nova Iorque, La Habana, Buenos Aires e Rio de Janeiro grandes receptores da arte européia do período.

Manuel de Falla retornou a Madri no verão de 1914, pouco tempo depois da tão batalhada estréia de *La Vida Breve*. Imediatamente após a chegada, o músico iniciou as negociações para estrear a sua obra na mesma Madri que poucos anos antes a tinha rejeitado. A desagradável batalha que travara para apresentar a sua ópera antes de seus anos parisienses transformou-se em fácil e seguro arranjo à sua volta. Quando retornou à Espanha natal, Falla encontrou abertas todas as portas que anteriormente lhe haviam sido fechadas. Pelo menos, essa é a principal versão da historiografia. Mas, na realidade, as coisas não aconteceram exatamente dessa maneira, e *La Vida Breve* não fora recebida tão "de braços abertos" assim em terras espanholas.

Para o importante evento que significava a estréia espanhola de sua ópera, Manuel de Falla realizara insistentes gestões, buscando desde o primeiro momento o palco do Teatro Real, principal teatro de ópera de Madri. Porém, devido ao domínio mantido pelas companhias de ópera estrangeiras e à desconfiança e conservadorismo dos administradores deste teatro, Falla teve que abandonar essa opção e procurar outras casas que pudessem acolher a estréia de sua obra.

Ainda em Paris, pouco antes de regressar à Espanha, Falla conhecera Gregório Martínez Sierra, importante nome do meio teatral espanhol. Com o empresário e sua mulher, María Martínez Sierra, Falla estabelecería nos anos seguintes, uma de suas mais importantes e duradouras parcerias. Foi justamente através dos Martínez Sierra que o compositor iniciou o diálogo com os empresários do *Teatro de la Zarzuela*. Estes tinham se mostrado mais abertos a novas experiências e mantinham um certo interesse na nova produção da arte nacional. Assim, poucas semanas após a sua chegada de Paris, Falla recebia

uma caprichosa carta em nome dos empresários deste teatro, na qual estes se colocavam à inteira disposição do compositor para a estréia de sua ópera. Os autores da carta diziam:

> "Tentamos fazer um grande trabalho teatral e matar de uma vez e prá sempre os preconceitos que recaem sobre os músicos espanhóis tão desamparados pelo Estado, e compreendendo que o senhor é um dos que mais sofreram este abandono não só por parte do Estado mas também por este público mal guiado e que sempre se inclina pela moda, sempre que esta venha do exterior, temos uma grande satisfação e a aproveitamos colocando o Teatro a sua disposição para a estréia de sua obra – La Vida Breve – na Espanha [...]".[259].

No entanto, o acordo não fora imediato. Negociaram-se a estréia e a primeira temporada, além de várias *tournées* da companhia do Teatro de la Zarzuela que deveria levar a obra a todas as províncias do norte da Espanha. Os empresários do teatro queriam deter os direitos de exclusividade da ópera por um tempo considerado muito longo por Falla. Este queria deixar as portas abertas para o caso de que outra companhia, que atuasse fora do espaço coberto pela companhia do Teatro de la Zarzuela, também quisesse montá-la. No entanto, no final, as partes chegaram a um consenso, assinaram o contrato, e *La Vida Breve* foi posta em cena pela primeira vez na Espanha em novembro do mesmo ano de 1914.

Tudo indica que Manuel de Falla ficara bastante satisfeito com a atuação da companhia artística que montara a sua ópera no *Teatro de la Zarzuela*. Antes mesmo da estréia, em uma entrevista concedida a um periódico da capital, o compositor fez vários comentários elogiosos aos artistas da companhia. Falla dizia ao repórter do jornal *La Mañana*:

> "Pode dizer que estou muito satisfeito com o admirável trabalho realizado por todos os artistas da Zarzuela: minha obra se honra com a

---

[259] Carta do Teatro de la Zarzuela a Falla. Madri, 1914. AMF, pasta 7615, doc. 002. No texto original: "Intentamos hacer una gran labor teatral y matar de una vez y para siempre los prejuícios sobre los músicos españoles tan desamparados por el Estado, y comprendiendo que Vd. es uno de los que más han sufrido este abandono no sólo por parte del Estado sino por este público mal guiado y que siempre se inclina por la moda, siempre que ésta venga del extranjero, tenemos una gran satisfacción y la aprovechamos en poner el Teatro a su disposición para el estreno de su obra – La Vida Breve – en España [...]".

> interpretação que lhe dão Luisa Vela, a Tellaeche, López, Sagi-Barba e Meana."[260].

Além disso, temos outro testemunho do apreço de Falla ao tratamento dado a sua ópera pela companhia do *Teatro de la Zarzuela*. Trata-se de uma carta que o compositor enviou a seu mestre Felipe Pedrell, recomendando-lhe a mesma companhia para realizar a montagem da sua ópera *La Celestina*. Pode ser que a aparente abertura dos empresários deste teatro tenha impelido o compositor a apresentar esta recomendação. Em carta datada em 31 de dezembro de 1914, Falla escreve entusiasmado a Pedrell:

> "E os seus planos para Barcelona? Apresentarão La Celestina? Outra pergunta gostaria de fazer-lhe e é se pensa que seria bom se eu falasse de um modo formal no Teatro da Zarzuela pedindo para que estréiem a sua obra. Eu penso, pelo que vi por mim mesmo em La Vida Breve, que poderiam apresentá-la em condições artísticas suficientes."[261].

Compartilhando o entusiasmo com o seu discípulo, Pedrell responde a carta poucos dias depois permitindo a Falla atuar junto aos empresários do *Teatro de la Zarzuela* para organizar a estréia de *La Celestina*[262]. Entretanto, Pedrell se mostra incrédulo em relação à possibilidade da companhia apresentar a sua ópera em "condições artísticas suficientes", e propõe, para facilitar as coisas, que sejam apresentados apenas alguns trechos da obra. Não sabemos como foi o desfecho da conversa entre os empresários do *Teatro de la Zarzuela* e Manuel de Falla a respeito da estréia desta ópera, embora saibamos o resultado. Não houve estréia. *La Celestina* foi apresentada pela primeira vez, em um teatro de Barcelona, vários anos mais tarde.

---

[260] HERCE, F., *op. cit.* No texto original: "Diga usted que estoy satisfechísimo de la labor admirable de todos los artistas de la Zarzuela: mi obra se honra con la interpretación que le dan Luisa Vela, la Tellaeche, López, Sagi-Barba y Meana.".

[261] Carta de Falla a Pedrell. Madri, 31 dez. 1914. AMF, pasta 7389, doc. 058. No texto original: "¿Qué hay de sus planes de Barcelona? ¿Se hará La Celestina? Otra pregunta quisiera hacerle a Ud. y es si le parece bien que yo hable de un modo formal en el Teatro de la Zarzuela pidiéndoles que estrenen su obra. Yo creo, por lo que tengo visto por mí mismo en La Vida Breve, que podrían presentarla en condiciones artísticas suficientes."

[262] Carta de Pedrell a Falla. Barcelona, jan. 1915. AMF, pasta 7389, doc. 013.

A estréia espanhola de *La Vida Breve* mereceu modesta cobertura da imprensa local e nacional. As opiniões foram diversas mas, em geral, a obra obteve uma recepção bastante positiva. Antes da estréia, Falla concedeu algumas entrevistas onde relatou todas as dificuldades que teve que enfrentar para finalmente conseguir apresentar a sua obra em Madri. Em sua exposição, o compositor destacava, principalmente, os obstáculos impostos pela falta de interesse dos empresários teatrais na recuperação da arte nacional. Em meio à entrevista concedida ao crítico Martín Caballero, por exemplo, quando relatava as suas primeiras investidas junto aos empresários do Real, sucedidas meses antes de sua viagem a Paris, o compositor desabafou:

> "[...] Já sabe o senhor o quanto fechados sempre se mostraram no Real a proteger o ressurgimento do teatro lírico nacional. A empresa, sequer se prestou a escutar a obra. Meu desencanto foi terrível [...]"[263].

Muitos críticos também não se conformavam com a atitude conservadora do meio teatral e do público espanhol em geral. Fernando Herce, no jornal *La Mañana*, por exemplo, apresentou algumas considerações a respeito deste assunto. Segundo o crítico,

> "Falla brigou de verdade com a sorte, e com o que é pior, o obstáculo que se opõe na Espanha a tudo o que suponha uma atrevida tentativa artística. Porque Falla é um revolucionário da lírica, e nós sabemos o quanto assustam as revoluções."[264].

Em todos esses artigos o compositor é apresentado como um lutador que encarou as adversidades do destino e acabou saindo vencedor. A caracterização de "revolucionário da lírica" parte das declarações do próprio Falla em relação a quais seriam as suas principais preferências musicais, admitidas

---

[263] MARTÍN CABALLERO, F., *op. cit.* No texto original: "[...] Ya sabe usted lo refractarios que siempre se han mostrado en el Real a proteger el resurgimiento del teatro lírico nacional. La empresa, ni a escuchar la obra se prestó siquiera. Mi desencanto fué tremendo [...]".

[264] HERCE, F., *op. cit.* No texto original: "Falla ha peleado de veras con el azar, y con lo que es peor, el obstáculo que se opone en España a todo lo que suponga una atrevida tentativa artística. Porque Falla es un revolucionario de la lírica, y sabido es lo que entre nosotros asustan las revoluciones.".

entre a moderna escola francesa e os músicos russos: “Estes [os russos] e Debussy são hoje em dia os profetas da arte lírica”, dizia Falla[265].

Após a estréia madrilenha de *La Vida Breve*, alguns periódicos ousaram admitir que a partir desse momento poderia ser finalmente celebrada a existência de uma arte lírica nacional, que era resultado de um processo que tinha se iniciado nos últimos anos do século XIX com as obras de músicos como Pedrell e Albéniz, e que, por fim, se concretizava na arte de Manuel de Falla. Segundo o crítico do jornal *La Esfera*, por exemplo,

> “[...La vida breve] com Pepita Jiménez, do desafortunado Albéniz, e com La Celestina, do venerável Pedrell, ambas já de renome mundial, consagradas pelo aplauso dos auditórios europeus e da crítica de altura, será, enquanto novas obras desses autores hispanos, ou de outros, não venham engrossar a lista, o que pode representar no exterior dignamente, seriamente, uma arte nacional, que aspira com toda justiça, e como tem homens que podem lhe robustecer, compartilhar as admirações com a arte alemã, tcheca, russa e francesa, já formadas e prósperas.
>
> Se trata, portanto, de uma rotunda afirmação de existência de uma arte, e sobre o que deve nos orgulhar como espanhóis, de um ensinamento utilíssimo para os compositores de nossa pátria [...]”[266].

Além de fazer referência ao nascimento de uma arte *nacional*, este artigo também discorre a respeito da utilização ideal do *popular* na criação artística, e aponta a obra de Falla como um bom exemplo da perfeita realização desse ideal. De acordo com o articulista, essa idéia se resume em...

> “[...] fazer arte espanhola, mas não dando uma vã e efêmera aparência de vida, com a inserção e livre aproveitamento do folclore popular, mas realizando algo de mérito muito superior, que é criar, engendrar um ser

---

[265] *Ibid*. No texto original: “Estos [los rusos] y Debussy son hoy día los profetas del arte lírico”.

[266] A. B. Estreno de “La vida breve” en Madrid. **La Esfera**, Madri, nov. 1914. Crónica Teatral. No texto original: “[...La vida breve] Con Pepita Jiménez, del malogrado Albéniz, y con La Celestina, del venerable Pedrell, ambas ya de renombre mundial, consagradas por el aplauso de los auditorios europeos y de la crítica de altura, será, mientras nuevas obras de esos autores hispanos, ó de otros, no vengan a engrosar la lista, lo que puede representar en el extranjero dignamente, seriamente, á un arte nacional, que aspira con toda justicia, en cuanto tiene hombres que puedan robustecerle, á compartir las admiraciones con el arte alemán, el checo, el ruso y el francés, ya formados y prósperos. Se trata, pues, de una rotunda afirmación de existencia de un arte, y sobre eso que debe halagarnos y enorgullecernos como españoles, de una enseñanza utilísima para los compositores de nuestra patria [...]”.

> próprio, nele colocando o inteiro espírito, de uma raza, depois de tê-lo assimilado."[267].

No mesmo ano em que Falla regressa a Madri depois de seu período parisiense, a capital espanhola também recebe o compositor Joaquín Turina, que desde 1905 residia na França e que havia realizado seus estudos de composição como aluno da famosa Schola Cantorum, dirigida por Vincent d'Indy[268].

No dia quinze de janeiro de 1915, ou seja, contando menos de um ano da data de retorno dos dois músicos à sua terra natal, com discreta cobertura da imprensa local, o Ateneu de Madri organizou uma sessão de gala em seu tributo. Tentaremos nos aproximar desta primeira homenagem prestada publicamente ao homem que em pouquíssimo tempo irá se transformar no maior símbolo do nacionalismo musical espanhol. A maioria dos articulistas que trataram da homenagem considerou a organização deste evento como um reconhecimento, merecido e tardio – pois ambos os maestros já haviam sido acolhidos com respeito no exterior – do mérito desses artistas. O crítico d'*El Diario Universal*, por exemplo, anunciava que

> "Dois compositores jovens e valiosos que, após longa estância no exterior, regressaram recentemente à Espanha, para triunfar aqui como antes haviam triunfado além das fronteiras, foram ontem festejados pela Seção de Música do Ateneu de Madri."[269].

O evento havia sido organizado especialmente pelo presidente da Seção de Música do Ateneu: Miguel Salvador. Esta importante personagem da vida cultural madrilenha não deve passar desapercebida, pois o seu nome, junto

---

[267] *Ibid.* No texto original: "[...] hacer arte español, pero no dándole una vana y efímera apariencia de vida, con la inserción y libre aprovechamiento del folklore popular, sino realizando algo de muy superior mérito, que es crear, engendrar un ser propio, poniendo en él el entero espíritu, de una raza, después de habérselo asimilado.".

[268] Assim como Falla, Turina também se tornará um importante símbolo da música espanhola, destacando-se como o principal expoente do que a musicologia chamará posteriormente de "escola andaluza".

[269] M. En el Ateneo: Falla y Turina. **El Diario Universal**, Madri, 16 jan. 1915. No texto original: "Dos compositores jóvenes y valiosos que, tras larga estancia en el extranjero, han regresado recientemente a España, para triunfar aquí, como antes habían triunfado allende las fronteras, fueron ayer festejados por la Sección de Música del Ateneo de Madrid.".

com o de Adolfo Salazar e o de Manuel de Falla, está diretamente relacionado com a criação, ainda em 1915, da *Sociedad Nacional de Música* da Espanha. E mesmo muitos anos após a dissolução desta sociedade, Miguel Salvador se manteve como bom amigo e aliado do compositor, tornando-se diretamente responsável pela eleição do músico como Acadêmico Numerário da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando em 1929[270].

Segundo os cronistas, no dia 15 de janeiro de 1915, no Ateneu, logo após o término do "belo" discurso do Sr. Salvador, iniciaram-se as apresentações musicais programadas para aquela noite[271]. Falla executara ao piano suas *Cuatro Piezas Españolas* e, junto com a cantora Luiza Vela, as *Siete Canciones Populares Españolas*[272]. Turina, com a mesma cantora, apresentara a sua *Rima*, escrita sobre poema de Becquer, e mais três peças para piano solo: *Recuerdos de mi rincón*, *Petenera* e *Rueda de Niños*. Segundo o programa de mão elaborado para esse concerto, na composição das *Cuatro Piezas Españolas*, Manuel de Falla propôs...

> "[...] expressar a alma de cada uma das regiões indicadas nos títulos desta obra, imitando os ritmos e modalidades, a linha melódica, a ornamentação e cadências de seus andamentos, sem se sujeitar, não obstante, severamente ao documento do povo".[273].

---

[270] Manuel de Falla nunca assumiu o seu posto na Real Academia. Provavelmente, o desgosto causado pela luta política interna e a impossibilidade de exercer uma participação mais efetiva nas reuniões pelo fato de residir em Granada no momento da eleição, fizeram com que Manuel de Falla, após prometer a Miguel Salvador, por seguidas temporadas, que prepararia o seu discurso de ingresso na Academia, acabasse desistindo e nunca se apresentasse para assumir o cargo.

[271] D. de V. Ateneo de Madrid: Falla y Turina. **La Mañana**, Madri, 15 jan. 1915.

[272] Não deixa de ser significativo que em outra crônica sobre este mesmo evento, publicada no periódico ABC, estas peças sejam denominadas "siete canciones populares nacionales". Cf. [S.a]. Falla y Turina: un homenaje. **ABC**, Madri, 16 jan. 1915.

[273] [S.a]. **Homenaje que el Ateneo de Madrid dedica a los compositores D. Manuel de Falla y D. Joaquín Turina:** realizado por la Sección de Música con el concurso de estos autores y de la eminente artista Dª LUISA VELA. Madri, p. 5, 15 jan. 1915. No texto original: "[...] Se propuso el autor expresar el alma de cada una de las regiones indicadas en los títulos de esta obra, imitando los ritmos y modalidades, la línea melódica, la ornamentación y cadencias de sus aires, sin sujetarse, no obstante, severamente al documento del pueblo".

Por outro lado, na composição das *Siete Canciones Populares Españolas*, o mesmo programa sugere que Falla...

> "[...] Ao fazer a música que as acompanha, só quis rodeá-las de um ambiente sonoro que evocasse a região à qual pertencem, sublinhando, no possível, através desse acompanhamento – que é algo mais que uma simples harmonização – o caráter próprio à música e ao texto de cada canção popular."[274].

Notamos que Salazar, autor do texto do programa, destaca, desde uma das primeiras audições da obra falliana na Espanha, o caráter de "independência" e "liberdade" deste compositor em relação ao uso da fonte popular, além de insistir na profundidade de suas criações e na "evocação" da alma popular através de sua música. Os argumentos apresentados por Salazar a respeito das intenções de Falla quando compôs estas peças foram e são adotados como verdadeiros pela historiografia da música espanhola até a atualidade. Nos textos publicados pela crítica a respeito do concerto no Ateneu já estão presentes alguns dos elementos que definirão as características do compositor enquanto símbolo da hispanidade, como, por exemplo, o casticismo e o espanholismo próprios de sua música. Segundo o mesmo crítico d'*El Diario Universal*, "[...] Quatro obras pianísticas e sete canções ouvimos de Falla, e em todas elas revelou o maestro o castiço espanholismo de sua musa, muito bem servida por uma técnica elegante e sóbria [...]"[275]. D. de V., crítico do jornal *La Mañana*, referindo-se às músicas que foram apresentadas por ambos os compositores, afirma que estas mostraram-se "[...]

---

[274] *Ibid*. No texto original: "[...] Al hacer la música que las acompaña, sólo se propuso rodearlas de un ambiente sonoro que evocara la región a que pertenecen, subrayando, en lo posible, por medio de ese acompañamiento – que es algo más que una simple armonización – el carácter propio a la música y el texto de cada canción popular.". Extraído de um texto redigido por Cecílio de Roda, em 1912, para o 195 concerto da *Sociedad Filarmónica de Madrid.*

[275] M. En el Ateneo: Falla y Turina. **El Diario Universal**, Madri, 16 jan. 1915. No texto original: "[...] Cuatro obras pianísticas y siete canciones oímos de Falla, y en todas ellas reveló el maestro el castizo españolismo de su musa, muy bien servida por una técnica elegante y sobria [...]".

obras mestras de colorismo, de delicadeza, de espiritualidade, de espanholismo, de inspiração e de estudo [...]"[276].

Poucos meses após a sua chegada da França, Falla começa a ser visto pelos meios intelectuais e artísticos simpáticos ao nacionalismo, como um fiel representante da arte nacional. Além disso, segundo a crítica, a sua música trazia novidades composicionais, apresentando um tratamento harmônico moderno e um uso peculiar das fontes folclóricas[277]. Rapidamente, este compositor se transformou no máximo representante de uma "moderna escola espanhola" de composição e a sua música passou a ser vista como modelo para as futuras gerações de compositores. Ao mesmo tempo, Falla também se tornava, de acordo com a crítica musical vanguardista, o principal expoente do processo de "renascimento" vivido pela música espanhola nos primeiros anos do século XX. Em 1917, por exemplo, o francês Jean-Aubry, um dos críticos mais respeitados do momento, escrevia no *Musical Times* de Londres:

> "Desde sua volta à Espanha, Manuel de Falla, começou a compreender plenamente a sua missão; hoje é a mais notável figura da escola espanhola; amanhã será um compositor de uma fama européia, tanto como um Ravel ou um Stravinsky [...]"[278].

No mesmo artigo, um pouco mais adiante, Aubry acrescenta:

> "Hoje em dia, Falla, é indiscutivelmente o músico mais característico da nova geração espanhola; chegara à idade da maestria,

---

[276] D. de V. Ateneo de Madrid: Falla y Turina. **La Mañana**, Madri, 15 jan. 1915. No texto original: "[...] obras maestras de colorismo, de delicadeza, de espiritualidad, de españolismo, de inspiración y de estudio [...]". Embora o adjetivo *colorista* tenha sido retirado posteriormente do vocabulário usado como referência na análise da música de Falla, grande parte da obra de Turina continuou sendo considerada de caráter *colorista* pelos críticos musicais.

[277] Devemos destacar que, em um primeiro momento, apenas a crítica vanguardista deu essa interpretação positiva à obra de Falla. Hess aponta, por exemplo, que por ocasião da estréia da primeira versão d'*El amor brujo*, realizada em 1915, poucos meses depois do retorno deste compositor de Paris, a maioria dos críticos espanhóis *acusaram* a obra de debussysta e ravelista. Cf. HESS, C. A., *op. cit.*, p. 9.

[278] JEAN-AUBRY, G. Manuel de Falla. **Musical Times**, Londres, 1 abr. 1917. Para esta pesquisa utilizei o mesmo texto reproduzido e traduzido pela *Revista Musical Hispano-Americana*. No texto original: "Desde su vuelta a España, Manuel de Falla, ha comenzado a comprender plenamente su misión; hoy es la más notable figura de la escuela española; mañana será un compositor de una fama europea, tanto como un Ravel o un Stravisnky [...]". Cf. JEAN-AUBRY, G. Manuel de Falla, *op. cit.*

> e na Espanha, jovens músicos, já o consideram como um guia espiritual. Falla herdou o bastão de comando que em um momento em mãos de Albéniz, tinha caído com a sua morte, e continua sua mesma tradição mas com uma natureza diferente; em uma palavra, Falla encarna as maiores esperanças musicais da Espanha [...]"[279].

Este texto de Aubry é um dos primeiros que irão fazer parte da literatura responsável pela criação da biografia mítica de Manuel de Falla. A distinção estabelecida, no trecho anteriormente apresentado, entre a fama internacional de Falla e a fama de Ravel ou Stravinsky, ou, mais especificamente, entre a obra de Falla e a obra desses dois compositores, vai sendo progressivamente eliminada da literatura musical espanhola e hispanista. Um dos principais responsáveis pela conformação desta nova versão, que vai emparelhar Falla aos outros grandes nomes musicais do momento, será o crítico e amigo Adolfo Salazar. Ao mesmo tempo, a ação missionária de Falla e o seu papel como "guia espiritual" da juventude artística espanhola serão temas bastante explorados pela historiografia. De acordo com Salazar,

> "[...] Às virtudes de Falla se deve hoje o fato da nossa música atual alcançar uma estima que não teve tanto valor desde a época dos grandes polifonistas do século XVI"[280].

Também devemos fazer menção das relações estabelecidas por Falla, a seu regresso de Paris, com o grupo de intelectuais ligado com a *Residencia de Estudiantes*, instituição de educação madrilenha que desde a sua fundação em 1910 se identificava com tendências políticas liberais e republicanas. Passaram por suas salas de aula vários daqueles que se tornariam importantes quadros da Segunda República e numerosos artistas, muitos dos quais acabariam sendo identificados com a "Generación del 27", como por exemplo, Federico García

---

[279] No texto original: "Hoy día, Falla, es indiscutiblemente el músico más característico de la nueva generación española; ha llegado a la edad de la maestría, y en España, jóvenes músicos, le consideran ya como un guía espiritual. Falla ha heredado el bastón de mando que un momento en manos de Albéniz, había caído con su muerte, y continúa su misma tradición pero con una naturaleza distinta; en una palabra, Falla encarna las más grandes esperanzas musicales de España [...]".

[280] SALAZAR, A. **Música Contemporánea en España**., *op. cit.*, p. 270-271. No texto original: "[...] A las virtudes de Falla se debe hoy el que nuestra música actual alcance una estimación que no tuvo tanto precio desde la época de los grandes polifonistas del siglo XVI".

Lorca. Carol Hess aponta que a *Residencia de Estudiantes* também atuava como um pólo de atração para visitantes estrangeiros. Os seus salões foram palco de muitos concertos e conferências durante as suas duas primeiras décadas de existência, e Falla fora assíduo freqüentador dessas reuniões[281].

Dissemos anteriormente que, em 1914, ainda em Paris, Falla iniciara uma forte relação de amizade com o casal Martínez Sierra, com quem iria assinar diversas parcerias. São conhecidas pelo menos seis obras, produto dessa colaboração. Algumas não foram concluídas, como *Fuego Fatuo* ou *Páscua Florida*. Mas, pelo menos duas delas, *El amor brujo* e a pantomima *El corregidor y la molinera* – depois transformada no balé *El sombrero de tres picos* – nas suas diferentes versões, se tornaram importantíssimos sucessos de bilheteria e de crítica em toda a Europa. Ambas as obras, que representam o auge da fase "andalucista" do compositor, foram e ainda são objeto de inúmeros estudos. Para Falla, essas duas obras compostas em parceria com os Martínez Sierra representaram a conquista da tão almejada tranqüilidade financeira. Após o grande sucesso d'*El sombrero de tres picos*, que "deu a volta ao mundo" na montagem da Companhia de Ballets Russes comandada por Serge Diaghilev, o compositor modificou o foco de sua obra, afastando-se dos elementos e da temática andaluza, que haviam sido a alma de toda a sua produção anterior. Desse modo, Falla também se afastou do grande público. No entanto, segundo a historiografia, essa mudança de enfoque que levou Falla a um maior aprofundamento nas fontes do legado cultural hispânico, representou uma *evolução* no nacionalismo do compositor. E foi esse, o nacionalismo que teria se tornado exemplar para a geração de compositores que o seguiu, chamada "Generación del 27"[282].

* * *

[281] HESS, C. A., *op. cit.*, p. 45-46.

[282] Este assunto será abordado com toda atenção e detalhe no próximo capítulo desta tese.

Mas voltemos a Villa-Lobos que, no começo de 1930, ainda em Paris, assim como Manuel de Falla, não ansiava por retornar à pátria amada. Durante a década de 20, na qual se concretizaram as suas duas longas estâncias na França, o compositor se tornara relativamente conhecido no meio musical desse país e, conseqüentemente – dada a importância na época da vanguarda parisiense em matéria de arte e cultura – em boa parte da Europa. Entretanto, no seu próprio país, Heitor Villa-Lobos era apenas conhecido por um pequeno grupo de pessoas atentas à arte de vanguarda. O compositor não tinha motivos para querer voltar ao Brasil. Porém, sem meios próprios para continuar se mantendo na capital francesa, Villa-Lobos acabou retornando ao Rio no mesmo ano de 1930.

A historiografia aponta que em 30 o Brasil estava entrando em uma nova fase de sua história. Com a ascensão de Getúlio Vargas, que se manteria no poder até 1945, o país passaria por amplas reformas de caráter político, econômico e cultural. A educação se tornaria um dos principais pilares desse novo governo, e o seu Ministério, um dos mais importantes. Dentro desse esforço, um projeto voltado para a educação musical, que tanto preocupava os nacionalistas, podia não estar, em um primeiro momento, entre as preocupações centrais do novo governo. Entretanto, era assunto de discussão há anos nas rodas de intelectuais e artistas unidos ao movimento. Através da educação, esse grupo pretendia concretizar uma das suas maiores aspirações: a formação de um público capaz de apreciar e consumir a moderna música artística *nacional*.

No Brasil, a discussão a respeito da necessidade de formação de público foi se ampliando à medida em que diminuíam as possibilidades de financiamento privado da produção de música erudita. O mecenato particular, que nunca fora abundante num país como o Brasil, era promovido por meia dúzia de nomes pertencentes a famílias aristocráticas onde ainda havia remanescentes de certos hábitos herdados de sua antiga condição de nobreza. Uma dessas famílias, como citamos anteriormente, era a família Guinle, graças à qual Villa-Lobos pôde passar seguidos anos em Paris. Por outro lado, o apoio da produção artística por parte do Estado era praticamente inexistente. Por esse motivo, intelectuais como

Mário de Andrade ou Luciano Gallet apontaram a necessidade de se constituir um público próprio, brasileiro, capaz de *consumir* a arte culta e *sustentar* os artistas nacionais[283].

Quando Villa-Lobos, sem mais remédio, retorna ao Brasil em 1930, não tem nenhum interesse real em fixar residência nesse país. A sua primeira intenção é procurar um meio de angariar fundos para retornar à Europa. No velho continente, Villa-Lobos vislumbrava maiores oportunidades para levar adiante a carreira de compositor, pois existia um público "consciente" que sabia ouvir e apreciar a música moderna. No Brasil, o pequeno público consumidor de música artística estava totalmente preso aos cânones românticos e ao repertório operístico oitocentista. Por isso, Villa-Lobos se sentia incompreendido pelo público brasileiro. Mesmo assim, com a ajuda de antigos amigos e sempre com o intuito de angariar fundos, o compositor organizou uma série de concertos na capital paulista, cujo público era considerado menos conservador que o público carioca. O primeiro dessa série de concertos, promovidos pela Sociedade Sinfônica de São Paulo – presidida por Olívia Guedes Penteado, conhecida mecenas do grupo modernista – aconteceu no dia 12 de julho, e o último, no dia 24 de setembro, ambos do ano de 1930. Além de clássicos como Bach e Beethoven, o repertório escolhido por Villa-Lobos também estava constituído por peças de compositores modernos, como Milhaud, Cools, Florent Schmidt e Camargo Guarnieri[284].

Por um lado, a aristocracia da capital da República era, em grande parte, de filiação nobiliária, condição que justificava a sua ligação e compromisso com os valores oitocentistas. Por outro, o crescimento e a rápida ascensão da

---

[283] Segundo Arnaldo Contier, a preocupação desses artistas com a divulgação da moderna música nacional, os levou a discutir questões como a falta de intérpretes e de público para essas composições. Ambos, intépretes e público brasileiros, eram insistentemente educados dentro dos padrões românticos e, por esse motivo, não aceitavam a nova estética proposta pela vanguarda nacionalista. Cansados de agir de maneira isolada, buscando reformas pontuais nos programas de ensino das escolas de música (que, diga-se de passagem, só atingiam uma pequena camada da população), estes músicos e intelectuais nacionalistas passaram a defender a ação direta do Estado nas questões relacionadas com a educação musical. Cf. CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 1, p. 68-96.

[284] De acordo com Flávia Toni, esses concertos teriam sido promovidos por esta sociedade com o intuito de "saudar" o regresso de Villa-Lobos. Cf. TONI, F. C. **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987. p. 33.

cidade de São Paulo, resultado, principalmente, do impulso originado pela alta da lavoura cafeeira, colocou a oligarquia paulista em uma posição política privilegiada em relação aos demais estados do país. Com a grande valorização do café no mercado internacional, chegaram as ferrovias a São Paulo, tornando-se necessária a geração local de energia. Aumentou a população e o capital circulante no estado, o que transformou, em poucos anos, a cidade de São Paulo na primeira cidade do país.

Em 1922 a próspera capital paulista havia sido palco do movimento cultural e artístico denominado "Semana de Arte Moderna". Organizado por jovens artistas cuja criação sofria, há alguns anos, o influxo da arte de vanguarda européia, e, financiado pelos seus próprios mecenas, este evento se constituíra pelo menos em um precedente – embora não muito bem sucedido – que demonstrava uma certa abertura em relação à criação da arte moderna, mesmo que esta abertura fosse restrita apenas ao meio intelectual e aristocrático.

Apesar dos ares teoricamente mais receptivos à modernidade que pairavam sobre a capital paulista, a recepção aos concertos organizados por Villa-Lobos, recém chegado da Europa, não foi muito calorosa[285]. E sem lotar os

[285] Esses concertos foram acompanhados de perto por Mário de Andrade e mereceram importantes artigos que foram reunidos na obra *Música, doce música*. Cf. ANDRADE, M. **Música, doce música**, *op. cit.*, p. 145-164. No primeiro desses artigos, publicado no dia 15 de julho de 1930, logo após o concerto de abertura da série, Mário aponta a transcendência desses concertos devido ao grande número de novidades programadas. Além disso, aponta, outro elemento de grande interesse nesse festival, era justamente a regência de Villa-Lobos, original por excelência. Este, aliás, é o tema que permeia todas as críticas de Mário sobre esta "Temporada Villa-Lobos". Se na primeira crônica, Mário faz menção da curiosidade provocada pela regência de Villa-Lobos, que teria "dirigido algumas das melhores orquestras européias", na última, depois de analisar o comportamento do músico ao longo dos ensaios e das apresentações, o crítico afirma categoricamente: "Villa Lobos, nem que morresse de fome, não devia se conservar na regência. Não é feio ceder quando isso resulta em bem comum". O julgamento tão duro do crítico, que inicialmente afirmava que o que explicava o Villa-Lobos regente era justamente "essa circunstância dele não ser virtuose profissional de orquestra", deveu-se, em grande parte, ao fracasso de público que representaram esses concertos. Por essa razão, a Sociedade Sinfônica, "a mais elevada manifestação musical de S. Paulo", que havia tido a iniciativa de realizá-los, começou a "degringolar" com os problemas causados com a fuga de sócios, o "combate mesquinho de pseudo-compositores", o abatimento da orquestra, a "injustiça de programas que só muito mal representavam a música brasileira, sem nomes como os de Henrique Osvaldo, de Lourenço Fernandez, de Luciano Gallet", etc. No entanto, em meio a todo esse "mau humor", Mário abre um parêntese para fazer um extenso elogio do compositor, ao mencionar a remodelação de seu poema sinfônico *Amazonas* apresentado no último concerto dessa temporada. Referindo-se a esta obra, o crítico revela: "Nada conheço em música, nem mesmo a bárbara 'Sagração da Primavera' de Stravinski (aliás de outra e genialmente realizada estética) que seja tão, não digo

teatros, a volta à Europa, que dependia do capital que pudesse ser acumulado com esses concertos, se apresentava como uma possibilidade cada vez mais remota. Possivelmente, este fora um dos principais motivos que fizeram com que Villa-Lobos focalizasse a sua atenção, a partir desse momento, na necessidade da formação de platéias brasileiras para a música moderna e, conseqüentemente, para a sua música.

Dentro da proposta de formação de um público "culto", um dos primeiros problemas a ser encarado era a falta de teatros, salas de concerto, salões de conservatórios, enfim, de espaços específicos para a execução e audição de música. Além disso, os poucos espaços existentes se concentravam nas capitais dos estados e, principalmente, na capital da República. Em 1931, armado com esses argumentos e beneficiando-se dos contatos proporcionados por importantes figuras do mecenato paulista e carioca, como Olívia Guedes Penteado e Laurinda Santos Lobo, Villa-Lobos apresentou ao político João Alberto, então interventor de São Paulo, um primeiro plano de educação musical e formação de ouvintes. A busca urgente por uma forma de legitimação cultural do governo instituído em 1930, foi o principal fator que levou o interventor deste estado brasileiro – no qual o clima contra-revolucionário despontava com força redobrada devido à reviravolta política provocada pela brusca perda do poder por parte dos cafeicultores – a aceitar e a encampar a execução do ousado plano apresentado pelo músico[286].

O plano de Villa-Lobos consistia em realizar uma grande excursão pelo interior de São Paulo, na qual, em cada cidade por onde passasse a comitiva, fossem realizadas apresentações musicais executadas por um pequeno conjunto de câmara, do qual fazia parte, além do próprio Villa-Lobos e sua esposa Lucília, o já famoso pianista Souza Lima, com quem o compositor travara amizade durante

---

'primário', mas tão expressivo das leis verdes e terrosas da natureza sem trabalho, como a música ou pelo menos, certas músicas de Vila Lobos". Cf. ANDRADE, M. **Música, doce música**, *op. cit.*, p. 161.

[286] MAZZEU, R. B. **Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. p. 101-102.

seus anos parisienses. Acompanhava o concerto uma palestra, oferecida pelo compositor, a respeito do repertório executado, das especificidades das composições, da vida de seus autores, etc. Villa-Lobos apontava a educação como o primeiro e principal objetivo dessas excursões. Em um texto publicado em 1937 pela Secretaria de Educação do Distrito Federal, com um olhar retrospectivo sobre essas apresentações, o compositor explicava:

"Não foi senão com o objetivo de semear o gosto pela música pura que, em 1930 organizei uma excursão por mais de sessenta cidades do interior de S. Paulo, fazendo conferências com piano, violoncelo, violão, violino, coros ou orquestra.
Em cada cidade, auxiliado pelas autoridades administrativas, antes da chegada da caravana artística, fazia distribuir, aos céticos dessas grandes idealizações, cuja realização se esteia numa força de vontade tenaz e num profundo espírito de sacrifício – folhetos com algumas ponderações.
Não era meu intento focalizar minha obra, nem tampouco obrigar a compreenderem minha orientação artística, mas, apenas, entusiasmar a nossa gente, mostrando-lhe o que sabemos que vive conosco, mas que nunca vemos.
Fui, em companhia de diversos 'virtuoses' patrícios, proclamar a força de vontade artística brasileira e arregimentar soldados e operários da arte nacional – dessa arte que paira dispersa na imensidade do nosso território para formar um bloco resistente e soltar um grito estrondoso capaz de ecoar em todos os recantos do Brasil: INDEPENDÊNCIA DA ARTE BRASILEIRA"[287].

De acordo com Renato Mazzeu, a excursão artística levada adiante por Villa-Lobos cumpria dupla finalidade. Em primeiro lugar, como relata o compositor, visava a difusão da música erudita, ou da música "pura", e mapeava as possibilidades de criação de um futuro projeto de educação musical de maior envergadura. A segunda finalidade dessa excursão, de importância estratégico-política, era avaliar o teor de aceitação do governo constituído através da recepção oferecida pela população das cidades do interior paulista à excursão artística oficial. Mazzeu aponta que a excursão artística "[...] atribuía à música a função de propaganda e de educação, cabendo aos artistas – que no trato com as partes possuem o maior preparo, acrescido da 'força de vontade tenaz e ao profundo espírito de sacrifício' – a função de principais propagandistas e

[287] VILLA-LOBOS, H. **O ensino popular da música no Brasil.** Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura: Departamento de Educação do Distrito Federal, 1937. p. 11. A referência a 1930 como ano em curso da excursão artística possivelmente seja incorreta, uma vez que todos os demais documentos conhecidos sobre este evento apontam o ano de 1931 como sendo o ano de sua real concretização.

educadores. Além disso, a Excursão-Artística coloca o Estado na posição de principal e mais eficiente organizador e financiador das artes e dos artistas. Diferentemente do que ocorrera nas décadas anteriores, quando a função da música era basicamente de divertimento para uma elite que a sustentava, a música assumirá, nos anos 30, a função de ação cultural e política, na qual o Estado vai se destacar como seu principal mecenas [...]"[288].

No discurso de apresentação da "Bandeira Artística Villa-Lobos-Souza Lima" (nome oficial da *troupe*)[289] na cidade de Assis, em agosto de 1931, o orador explicava que o evento consistiria em uma "jornada de educação e como tal uma causa nacional", e que somente o *amor* por uma causa nacional seria capaz de suscitar semelhante iniciativa[290]. Por outro lado, também destacava o papel fundamental cumprido pela "bandeira" na realização da propaganda do novo Estado brasileiro: "O que se diz do Brasil e dos seus talentosos artistas? E que *propaganda* para esta terra que já não é a terra dos selvagens antropófagos, com músicas de tambores surdos e de instrumentos rudimentares! É a realização do *branco* brasileiro, é a aclamação de um povo novo no nome de um punhado de artistas nossos". Mais adiante, o mesmo orador afirmava que a mensagem transmitida pela música ganharia nova dimensão a partir do momento em que o povo começasse a despertar, trabalhar e exortar a Pátria.

Nessa primeira ação conjunta entre Villa-Lobos e o governo interino de São Paulo percebemos que ambos os lados saíram beneficiados com os resultados. Por um lado, o compositor recebia patrocínio oficial para proferir palestras e realizar concertos em cujo repertório figuravam inclusive suas próprias composições. Assim, tornava-se visível e reconhecível a um número cada vez maior de pessoas distribuídas por todo o território paulista. Com esses concertos, Villa-Lobos começava a formar o seu próprio público. Por outro lado, se o objetivo

---

[288] MAZZEU, R. B., *op. cit.*, p. 102-105.

[289] É importante destacar o denominativo "bandeira" adotado pela caravana de artistas que cruzaria o estado de São Paulo, um estado da federação que justamente começava a construir a sua identidade utilizando como símbolo a figura do bandeirante.

[290] MVL, pasta 83, doc. 05.02.02. Os grifos são meus.

do Estado era mapear o nível de aceitação do novo governo no interior de São Paulo, através do discurso do orador assisense e de outros discursos realizados por ocasião da visita oficial nos diferentes municípios, percebemos que a passagem dos artistas gerou motivos para difundir diversas opiniões a respeito do governo nos meios de comunicação locais. Desse modo, em Assis, por exemplo, onde os artistas foram considerados como "um conjunto de bandeirantes da arte musical no Brasil" – país que cresceria e evoluiria rapidamente à medida que seu povo fosse "despertando e realizando", "aplaudindo e trabalhando", "exortando cívica e patrioticamente" – o novo governo não teria dúvidas a respeito do apoio oferecido pela população.

2.1.5. Primeiras investidas nacionalistas

Depois de longos anos afastado do público brasileiro, Villa-Lobos finalmente conseguia se fazer ouvir por um número representativo de pessoas. Nesse sentido, a experiência com as excursões pelo interior de São Paulo resultara bastante gratificante. Além disso, o apoio oficial garantiu-lhe certa segurança financeira, o que significava uma importante conquista para o compositor.

As relações entre Estado e agentes culturais ainda eram muito tímidas no Brasil das primeiras décadas do século XX. Essa situação sugeriu a Villa-Lobos, satisfeito com a concretização do seu primeiro projeto formador de público, a presença de um grande campo a ser explorado. O novo governo, por sua parte, que chegara ao poder por meios ilegais e era consciente das resistências que setores da aristocracia paulista alimentavam em relação a ele, estava disposto a aceitar projetos que atuassem no setor da arte, ciente da sua força como meio de identificação subjetiva.

Ainda envolvido com a interventoria do estado paulista, em 1931, o compositor propôs a realização de uma primeira concentração orfeônica na cidade

de São Paulo. Sessenta mil pessoas – de acordo com o músico – compareceram ao encontro marcado no Parque Antártica. Com esse evento, Villa-Lobos buscava demonstrar aos dirigentes do país e à população em geral, que "a maneira mais elevada de expressar e cultivar os sentimentos cívicos e[ra] cantar canções e hinos patrióticos"[291]. Aparentemente, esse encontro foi bem sucedido e o resultado pareceu agradar bastante às autoridades, pois, no mesmo mês em que realizou esse evento, o compositor organizou uma segunda demonstração de canto orfeônico, desta vez, na sede da Associação Atlética São Bento. No programa interpretado constavam hinos patrióticos, canções folclóricas e composições "do repertório universal".

O apoio popular era fundamental para o governo, que procurava criar uma base de sustentação mais sólida, uma vez que a aristocracia dos estados economicamente mais poderosos, como São Paulo, e que até então havia ocupado as principais cadeiras da República, não via com grande simpatia os novos governanates[292]. Por esse motivo, a concentração de milhares de pessoas de diferentes idades e de diferente extração social, reunidas em um ambiente festivo, de confraternização, cantando canções e hinos cívicos, pareceu uma idéia bastante interessante às autoridades do país.

Não houve jeito: o projeto iniciado em São Paulo acabou atingindo visibilidade nacional e outros governadores começaram a requeri-lo em seus estados. Por seu lado, Villa-Lobos estava iniciando uma nova etapa em sua carreira artística. Segundo Contier, com a organização das primeiras concentrações orfeônicas, "Villa-Lobos foi se achegando de um novo público consumidor de suas músicas: as massas urbanas. E, paulatinamente, foi se distanciando de outros compositores nacionalistas que começavam a escrever peças de alto teor estético, como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone [...]. Na verdade, Villa-Lobos sonhava com um novo País, um novo público, capaz de

---

[291] VILLA-LOBOS, H. **Avante, Brasileiros!!!**. MVL, pasta 65, doc. 04.02.01.

[292] Não esqueçamos que a chamada "revolução constitucionalista" de 1932, impulsionada pelos paulistas contra o governo central, tinha como principal foco, forçar a votação de uma nova Constituição.

apoiar, sem reservas, as suas músicas e trazer-lhe o sucesso ainda não alcançado nos principais teatros do Brasil, durante os anos 20."[293].

Ao longo de todo o século XIX, vários países europeus haviam implementado projetos que utilizavam o canto orfeônico para atingir os mais diversos fins; entre eles, a formação de público ouvinte. No Brasil, no início da década de 1920, o canto orfeônico entusiasmava um grande contingente de músicos e intelectuais nacionalistas, como Mário de Andrade e Fabiano Lozano. Estes pensadores acreditavam que a sua prática estimularia a execução de peças de autores brasileiros, além de funcionar como propulsor para a oficialização do ensino do folclore nas escolas de música. Um dos temas preferidos dessa intelectualidade era o da necessidade do fortalecimento da verdadeira cultura *nacional*. Como foi explicado anteriormente, de acordo com os pensadores do nacionalismo musical, a produção da moderna música nacional deveria estar apoiada quase que exclusivamente em fontes folclóricas. Esse grupo também acreditava no papel do Estado como único agente de unificação cultural capaz de penetrar na sociedade sem interesses de classe ou partidários, salvando a nação da nefasta invasão da música popular comercializada e da música erudita estrangeira. Por esse motivo, quando o novo governo assumiu o poder e começou a procurar novas experiências no campo da cultura que lhe servissem de aliadas na busca pelo apoio das massas, muitos desses intelectuais enviaram projetos de caráter educativo a ministros, prefeitos e governadores de todo o Brasil.

Villa-Lobos também tinha os seus projetos. O sucesso obtido em 1931 com as concentrações cívico-artísticas de São Paulo, forneceu-lhe instrumentos para, no início do ano seguinte, enviar diretamente a Getúlio um memorial a respeito da situação das artes e dos artistas no Brasil[294]. Neste memorial, o compositor sugeria a criação de um "Departamento Nacional de Proteção às

---

[293] CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 2, p. 248.

[294] VILLA-LOBOS, H. Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 7, 1972. p. 85-87.

Artes". Depois de uma longa apresentação onde resumia a sua trajetória pública, ressaltando todos os seus valores pessoais e profissionais, Villa-Lobos discorria sobre o poder da música como meio de propaganda. O compositor lembrava ao presidente que

> "[...] é incontestavelmente a música, como linguagem universal que melhor poderá fazer a mais eficaz propaganda do Brasil, no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros, porque desta forma ficará mais gravada a personalidade nacional, processo este que melhor define uma raça, mesmo que esta seja mista e não tenha tido uma velha tradição." [295].

Não foi esta missiva o último documento no qual Villa-Lobos destacou a "vocação" da música como veículo de propaganda. Segundo o compositor, esta "vocação" era resultado da capacidade de comunicação afetiva própria a esta linguagem[296]. Em outro documento, após justificar com uma série de argumentos a necessidade do investimento por parte do Estado brasileiro em arte e educação musical, Villa-Lobos apresentava um esboço do objetivo que deveria ser alcançado com a aplicação de seu futuro projeto. De acordo com o compositor,

> " [...] a educação cívica de nosso tempo necessita da Música para auxiliá-la a levantar o nível moral e intelectual das atuais e futuras gerações.
>
> A Música é a única expressão da Arte que reúne os requisitos de força dominadora compreensível a todas as raças, e por isso mesmo capaz de uma conciliação racional entre os povos." [297].

A solicitação de Villa-Lobos foi finalmente atendida. O compositor comandou durante mais de dez anos um amplo projeto de caráter oficial, cujo

---

[295] A importância da propaganda da nação brasileira de um modo geral e, principalmente, da propaganda no estrangeiro, sempre recebeu atenção especial do compositor, que manifestara diversas vezes a sua insatisfação com a pouca atenção dada pelas autoridades brasileiras a essa questão. Villa-Lobos observara que países como os Estados Unidos, a Argentina, Cuba e outras nações latino-americanas investiam cada vez mais na promoção de suas "criações típicas, sobretudo no terreno da arte". Cf. Manuscrito autógrafo, [193-?]. MVL, pasta 2, doc. 01.01.21.

[296] Essa capacidade foi explorada tanto pelos regimes totalitários quanto pelas religiões, que, ao longo dos séculos, foram estudando diversos mecanismos para aperfeiçoar o uso da música na "comunicação personalista de massa".

[297] VILLA-LOBOS, H. **Educação Cívico-Artística III:** "O Guia Prático" e a "SEMA". MVL, pasta 72, doc. HVL 04.08.09.

objetivo principal era “promover a educação cívico-artística do povo brasileiro”. Nem antes, nem depois, na história do Brasil, um projeto desta natureza alcançou tamanha envergadura. No próximo capítulo analisaremos com detalhe essa investida em pró da educação cívico-artística verificada até o fim do governo de Getúlio Vargas.

* * *

Acompanhávamos Manuel de Falla em seus primeiros anos madrilenhos após o regresso de Paris. Até 1920, ano em que o compositor fixou residência na cidade de Granada, Madri foi o seu ponto de apoio em território espanhol. Foram anos de muitas viagens, principalmente viagens de trabalho, acompanhando estréias e divulgando a sua obra. Entre 1915 e 1920 Falla consolidou definitivamente a sua carreira de compositor em âmbito nacional e internacional. A experiência culminante foi, sem dúvida, a montagem do balé *El sombrero de tres picos* pela companhia de Ballets Russes, em 1919. Quando deixou Madri para se instalar definitivamente em Granada, o compositor já era conhecido em toda a Europa e já carregava o título de maior músico da Espanha contemporânea.

Mas, voltemos ainda aos anos madrilenhos de Manuel de Falla. Um assunto pouco discutido pela historiografia foi a fundação em Madri, em 1915, da *Sociedad Nacional de Música*. O nascimento desta sociedade fora impulsionado por Adolfo Salazar e Miguel Salvador, duas personagens que se tornariam muito importantes no meio musical madrilenho da primeira metade do século XX[298]. De acordo com Salazar, a *Sociedad Nacional de Música* foi criada para cubrir o vazio deixado pelas sociedades filarmônicas – principais agentes difusores da música artística na Espanha – na divulgação da produção de música moderna. Esta

[298] À raíz da organização dessa sociedade, Manuel de Falla iniciou uma longa amizade confessional com Salazar e Salvador, como podemos observar através do epistolário preservado no AMF.

sociedade, de grande significação nacional, segundo este crítico, visava a defesa da moderna música européia em geral, não somente da moderna música espanhola. De acordo com Salazar,

> "Os principais órgãos de difusão da música na Espanha são as Sociedades privadas do tipo das intituladas "Sociedades Filarmônicas", reunião de aficionados que contribuem com uma mensalidade, e cujos ingressos se destinam integralmente à contratação de artistas. A primeira sociedade deste tipo nasceu em Bilbao no ano de 1896, sendo seguida em 1901 pela de Madri, e pouco depois se estenderam por quase toda a Espanha. Sua influência na cultura musical espanhola foi imensa, porque a abundância de associados permitia celebrar grande número de concertos, contratando a altos preços os mais notáveis artistas estrangeiros. Seu critério, essencialmente conservador na maioria dos casos, fez necessária a fundação em Madri da Sociedade Nacional de Música [...]"[299].

Em realidade, a *Sociedad Nacional de Música* surgira, ao igual que muitas outras sociedades musicais nascidas no começo do século XX, à imagem e semelhança da *Société Nationale de Musique*, fundada em Paris em 1871. A francofilia da intelectualidade musical madrilenha não precisava ser posta em dúvida. Os preceitos defendidos pela Sociedade espanhola foram calcados da francesa. Dirigida inicialmente por Saint-Saëns, um de seus fundadores, a *Société Nationale* visava valorizar a música francesa contemporânea. Tinha como principal objetivo levar ao público obras já conhecidas e promover a estréia de obras e autores *nouvelles*[300]. O argumento essencial da fundação desta sociedade era semelhante ao argumento que foi utilizado décadas depois por Salazar para justificar a necessidade da fundação da *Sociedad Nacional*. Consistia no

---

[299] SALAZAR, A. **Música Contemporánea en España**, *op. cit.*, p 304. No texto original: "Los principales órganos de difusión de la música en España radican en las Sociedades privadas del tipo de las tituladas "Sociedades Filarmónicas", reunión de aficionados que satisfacen una cotización mensual, y cuyos ingresos se destinan íntegramente a la contratación de artistas. La primera sociedad de este tipo nació en Bilbao en el año 1896, siendo seguida en 1901 por la de Madrid, y poco después se extendieron por casi toda España. Su influencia en la cultura musical española ha sido inmensa, porque la abundancia de asociados permitía celebrar un gran número de conciertos, contratando a altos precios a los más notables artistas extranjeros. Su criterio, esencialmente conservador en la mayoría de los casos, hizo necesaria la fundación en Madrid de la Sociedad Nacional de Música [...]".

[300] DUCHESNEAU, M. **L'Avant-Garde Musicale et ses Sociétés à Paris de 1871 à 1939**. Sprimont: Pierre Mardaga Éditeur, 1997.

reconhecimento de que as sociedades musicais já existentes, como a *Société de quatuors et quintettes de Baillot* e a *Société Lamoureux*, mantinham concertos somente baseados em repertórios clássicos e românticos e não davam espaço para as obras compostas pelos criadores contemporâneos. Estas novas sociedades vão se colocar a serviço da vanguarda e serão fundamentais na divulgação da nova música de câmara em seus respectivos países. Entretanto, na França do início do século XX, o caráter das principais sociedades musicais começou a se modificar. A *Société Nationale* – que depois de ser dirigida por Saint-Saëns, teve como diretor a César Franck e logo depois a Vincent d'Indy – começou a introduzir em seus programas, música de compositores estrangeiros, alemães, russos, espanhóis, etc.[301]. Por outro lado, quando d'Indy assume a direção da *Société*, começam a ser privilegiados nos programas dos concertos aqueles compositores que estavam ligados a *Schola Cantorum*. Por esse motivo, e por acreditar que a orientação da *Société* era muito conservadora em termos estéticos, um grupo de jovens compositores, do qual faziam parte nomes como Ravel, Schmitt e Koechlin, decidiu fundar uma nova sociedade, que recebeu o nome de *Société Musicale Indépendante*. Esta nova sociedade foi criada sob os fundamentos da originária *Société Nationale.* Comandada primeiramente por Gabriel Fauré, a *SMI* teve o seu concerto inaugural em abril de 1910. Duchesneau aponta que "Entre 1871 e 1939, esse novo modelo de sociedade favorece de fato a criação de obras de música de câmera essencialmente francesas. A redefinição dos objetivos artísticos das sociedades do tipo da SN resulta no aparecimento de um público novo. Os concertos são realizados, cada vez mais freqüentemente, nas grandes salas de concerto parisienses, como as Salas Érard, Pleyel e Gaveau; e gradualmente atingem o grande público. Esta redefinição resulta também no surgimento de tendências musicais, como o interesse por obras antigas e a admiração pelas músicas espanhola e russa; ela se manifesta também por uma mudança nas fronteiras entre diversas formas de arte – como, por

[301] Segundo Duchesneau foi justamente por não concordar com essa mudança que Saint-Saëns acabou se demitindo da presidência da *Société.*

exemplo, o balé, o teatro ou o cinema (sobretudo após 1900) – que requerem novas partituras. A conseqüência para a criação musical francesa é uma vitalidade sem precedentes e um alcance internacional."[302].

A *Sociedad Nacional de Música*, como foi dito anteriormente, assim como a *SMI*, manteve as mesmas bases da *Société Nationale*. O seu objetivo principal foi favorecer a produção da música de câmara e divulgar as novas obras dos jovens compositores espanhóis. Também do mesmo modo que a *SMI*, a *Sociedad Nacional* oferecia concertos de obras de compositores estrangeiros de vanguarda e de música antiga. Não devemos esquecer que, assim como esta sociedade fora responsável pela estréia de algumas obras fallianas, como a *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, foi também em seus concertos que Falla interpretou obras do Rei Afonso X, o Sábio, e de Scarlatti.

Falla também foi sócio fundador dessa instituição, embora esse dado não seja importante para a sua biografia cristalizada[303]. O concerto inaugural da Sociedade aconteceu em uma segunda-feira, dia 8 de fevereiro de 1915; ou seja, poucos meses após o retorno de Falla à capital espanhola[304]. No salão do Hotel Ritz e contando com a presença da infanta Dona Isabel, foram interpretadas obras de Falla, Turina e Granados. Deste último, tocaram-se três peças para piano solo: *Impromptu de la codorniz*, *Paisaje* e *Impromptu*. De Turina, estreou-se o *Quinteto en Sol Menor*, para piano e cordas. E de Falla, além das *Siete canciones populares españolas*, interpretadas pelo autor ao piano acompanhando a Srta.

---

[302] DUCHESNEAU, M., *op. cit.*, p. 8. No texto original: "Entre 1871 et 1939, ce nouveau modèle de société favorise de fait la création d'oeuvres de musique de chambre essentiellement françaises. La rédefinition des objectifs artistiques des sociétés du genre de la SN se traduit par la présence d'un public nouveau. Les concerts ont lieu, de plus en plus souvent, dans les grandes salles de concerts parisiennes, telles les Salles Érard, Pleyel et Gaveau, et s'ouvrent graduellement au grand public. Cétte redefinition se traduit aussi par l'apparition de tendances musicales, tels l'intérêt pour les oeuvres anciennes et le gôut de la musique espagnole et russe; elle s'exprime aussi par une modification de frontières entre diverses formes d'art, par exemple le ballet, le théâtre ou le cinéma (surtout après 1900), qui requièrent des partitions nouvelles: il s'ensuit pour la création musicale française une vitalité sans précédent et un rayonnement international".

[303] As biografias de Manuel de Falla, de modo geral, enfocaram essa fase de sua vida somente a partir da análise das características composicionais de sua obra, bem como das relações com sua nova e importante parceria – estabelecida, como foi anteriormente dito, com o casal Gregório e María Martínez Sierra – e de sua redescoberta da beleza única das cidades espanholas, em especial da cidade de Granada.

[304] [S.a]. En el Ritz: la Sociedad Nacional de Música: primer concierto. **El Imparcial**, Madri, 9 fev. 1915.

Revillo, estreou-se a primeira obra realizada em parceria com María Martínez Sierra: *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*. Além do repertório dos espanhóis, nesse concerto inaugural também foi tocado – pela primeira vez na Espanha – o *Concerto em dó* para três pianos e pequena orquestra de Bach, com Falla, Turina e Miguel Salvador, presidente da Sociedade, ao piano, acompanhados pela pequena orquestra comandada por Pérez Casas[305]. O texto do programa de mão, de autoria de Salazar, está dedicado quase integralmente à apresentação e análise do concerto de Bach[306]. O crítico não faz nenhum comentário a respeito da obra de Falla (o que não deixa de ser intrigante ao conhecer a imensa quantidade de linhas que Salazar dedicará posteriormente a este compositor). Em relação à obra de Turina, destaca que...

> "[...] anterior a toda a sua música nacionalista, [a peça executada no concerto da *Sociedad*] não tem ainda nenhum dos traços característicos de sua produção atual, orientando-se mais pelos derroteiros da música pura que pelos da pitoresca e descritiva [...]"[307].

Sabemos que Falla fez parte do Comitê Artístico dessa instituição pelo menos até 1921. O compositor era responsável, entre outras coisas, por indicar os artistas e os repertórios que deveriam fazer parte dos concertos organizados pela Sociedade[308]. Em seus programas desfilaram diversos nomes de compositores

---

[305] **Sociedad Nacional de Música:** concierto de inauguración. Programa de concerto. Madri, ano 1, 1915.

[306] SALAZAR, A. El *concerto*. Su historia y desarrollo. – El *concerto* antes y después de Bach. – Los *concerti* de Bach. – El *concierto* en *do mayor*, para tres pianos. **Sociedad Nacional de Música:** concierto de inauguración, *op. cit.*

[307] SALAZAR, A. Joaquín Turina: Quinteto en *sol menor*. **Sociedad Nacional de Música:** concierto de inauguración, *op. cit.* No texto original: "[...] Esta obra, anterior a toda su música nacionalista, no tiene aún ninguno de los rasgos característicos de su actual producción, orientándose más bien por los derroteros de la música pura que por los de la pintoresca y descriptiva [...]". Embora não esteja claramente sinalizado neste trecho, Salazar (e todos os seus seguidores) considerava – em consonância com as idéias propagadas pelos principais ideólogos do nacionalismo musical europeu – que a música nacionalista "pitoresca e descritiva" era inferior, ou melhor, representava um estágio mais atrasado em relação à música nacionalista que "interiorizava" o sentimento nacional, uma música sem citações explícitas ou descrições, como seria a de Manuel de Falla.

[308] Na correspondência travada entre Falla e Miguel Salvador podemos ver exemplos das responsabilidades assumidas por este compositor na *Nacional*. Em janeiro de 1921, por exemplo, Miguel Salvador escrevia a Falla: "[...] En tu postal reciente me decías que te habías olvidado de preguntarme que había del concierto

modernos, como os do próprio Falla, Conrado del Campo, Turina, Ravel, Debussy, Fauré, Florent Schmitt, etc., bem como os nomes dos "antecessores naturais" do renascimento da música espanhola, como Albéniz e Granados, além de outras músicas consideradas pertencentes ao legado cultural hispânico, como as cantigas do rei Alfonso X, o Sábio[309].

Apesar da regularidade dos concertos apreciada nos primeiros anos da Sociedade, a manutenção das atividades permanentes tornou-se difícil com o passar do tempo. As pessoas que se ocupavam dos assuntos da instituição começaram a se afastar, e Salvador acabou assumindo sozinho todo o trabalho, até que, impedido pela saturação, acabou abandonando-o por completo. Assim, nos primeiros anos da década de 1920 finalizaram definitivamente as atividades da *Sociedad Nacional de Música*[310].

Entretanto, como afirma Salazar, os princípios que regiam a atuação de dita Sociedade foram triunfantes e os objetivos mais importantes haviam sido atingidos. A função de semeadora do gosto e do comprometimento com a música moderna (nas camadas altas da população madrilenha), exercida por essa

---

Poulenc: Yo ninguna noticia tenía de su llegada en Marzo y ningún prejuicio en contra de él: ***dime con entera confianza si nos ofrecemos a él o se quieres decirle que se dirija a mi para concertar algo***. Me dá un miedo horrible, no por el extremo límite en que se colocan esos seis, sino porque el género de producirse en dadaismo, [...], está muy bien para llevarlo en un teatro público en donde el público puede mearse en ellos o no volver, pero estas experiencias hechas en una Sociedad como la Nacional para tomarla por conejo de indias y colocarle un explosivo o disolvente es muy sensible; y cualquiera (a gente asi) les pone reparos y les dice que no extremen la nota, etc. etc., pues es para que le tomen a uno por un pingüino... Si del propio Poulenc saliera un plan discreto y un propósito noble y decente... encantado; pero si inocentemente vamos a meternos en una mala aventura... ***aconséjame***." [o grifo é meu]. Carta de Miguel Salvador a Falla. Madri, 2 nov. 1921. AMF, pasta 7576/1, doc. 021.

[309] A execução das cantigas do rei Alfonso X se inscreve dentro do esforço iniciado pelos pensadores da "Edad de Plata" e, principalmente, da "Generación del 98", pela recuperação da obra artística dos nomes do "glorioso" passado espanhol.

[310] Na carta anteriormente citada, datada em janeiro de 1921, Salvador também escrevia a Falla: "[...] Mucho celebré tus noticias: tu optimismo para la Nacional es superior al mio, aunque yo no desespero; pero las ayudas siguen siendo pocas y el dinero muy menguado [...]". Carta de Miguel Salvador a Falla. Madri, 2 nov. 1921. AMF, pasta 7576/1, doc. 021. Em outra carta, enviada a Falla alguns meses depois, Salvador acrescentava: "La Nacional se consume y la hubiera definitivamente enterrado si no hubiera averiguado hace una semana que aún debíamos 600 pts. a Union Musical y otras tantas al impresor de los programas. No es posible con la general indiferencia de todos mantener este organismo indispensable pero que requiere dinero, inteligencias y voluntades. El primero lo tuvimos en una época, pero ahora querráis echarle a él la culpa de lo que muere por falta de amor en los que debieran haber sido sus adoradores!". Carta de Miguel Salvador a Falla. Madri, 7 fev. 1922. AMF, pasta 7576/1, doc. 034.

instituição, havia sido bem sucedida. No próximo capítulo, procuraremos desvendar alguns dos caminhos pelos quais continuaram sendo propagados os ideais nacionalistas após o encerramento das atividades da *Sociedad Nacional*.

* * *

Ao longo deste capítulo fomos constatando a presença de um certo paralelismo nas trajetórias públicas de nossos protagonistas. Resumidamente, esta primeira etapa poderia ser organizada em três grandes fases. A conquista de um lugar dentro dos círculos musicais das capitais de seus países e a garantia de seu sustento marcam o início da carreira destes dois compositores. Enquanto Falla excursiona pelo caminho da *zarzuela*, Villa-Lobos passa as primeiras décadas do século tocando em cafés e cinemas do centro do Rio. O prêmio da *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* concedido à *La vida breve*, e a participação na Semana de Arte Moderna de 22, são eventos que começam a projetar as carreiras desses compositores.

Os anos de residência em Paris poderiam ser considerados como uma segunda fase dentro da primeira etapa de suas trajetórias. Ao contrário de muitos de seus contemporâneos, como Turina e Souza Lima, por exemplo, Falla e Villa-Lobos não freqüentaram nenhuma das renomadas escolas e importantes professores da cidade-luz. Foram a Paris apenas atraídos pela promessa de divulgação de suas obras. Os contatos que ambos estabeleceram nesta cidade os ajudaram a garantir algum prestígio ao retornarem a seus países de origem. Além disso, a seu regresso, os dois traziam, debaixo do braço, um número considerável de obras publicadas por companhias editoras francesas e a cabeça repleta de ideais nacionalistas[311].

[311] Isso não significa que antes da viagem a Paris, Villa-Lobos e Falla não houvessem tomado contato com os ideais nacionalistas. Entretanto, é somente após o regresso a seus países natais que as suas ações orientadas por esses valores nos servem como parâmetro para medir o seu nível de comprometimento com tais ideais.

A terceira fase corresponde aos anos imediatamente posteriores ao regresso dessas duas personagens a seus respectivos países. Observamos como esses compositores vão procurar o apoio institucional para enfrentar o problema da falta de público apreciador da música moderna. No entanto, a partir deste momento, os caminhos assumidos por cada um para pôr em prática os seus ideais nacionalistas começam a diferenciar as suas trajetórias. Por um lado, vemos a Falla, fundando, junto com Salazar e Salvador, a *Sociedade Nacional de Música*. Durante a Primeira Guerra, este compositor se posiciona abertamente em contra do imperialismo germânico, ao mesmo tempo em que se aproxima do grupo de intelectuais republicanos identificados com a *Residencia de Estudiantes*, na Madri dos anos 1910. Por outro, vemos a Villa-Lobos desde 1930 iniciando uma parceria com o governo de São Paulo. Depois de excursionar pelo interior desse estado com a Bandeira Artística Villa-Lobos-Souza Lima, o compositor se empenha na organização das primeiras grandes concentrações orfeônicas. Assim, o seu projeto de educação musical ganha visibilidade nacional, fato que, em um segundo momento, o levará a tentar uma aliança definitiva com o governo de Vargas.

No próximo capítulo continuaremos acompanhando a Villa-Lobos e a Falla ao longo das décadas em que ambos serão transformados nos maiores ícones do nacionalismo musical de seus países. Nesta segunda etapa, as trajetórias de nossas personagens vão assumir direções completamente diferentes e os seus projetos nacionalistas vão adotar contornos muito mais definidos.

Nessa primeira "etapa" não existe um corpus documental consistente (cartas, artigos em periódicos, etc.) que possa sustentar a idéia de uma forte adesão aos ideais nacionalistas por parte destes dois compositores.

2.2. Apreciação Musical

A crítica nacionalista dividiu a obra de Villa-Lobos e de Manuel de Falla em dois grandes blocos, correspondentes às diferentes etapas de sua compreensão e realização da *verdadeira* música nacional. Segundo esses autores, o primeiro bloco corresponderia, grosso modo, à produção da fase *nacional*: *andalucista*, para Falla, e *característica*, para Villa-Lobos. Nesta etapa, tanto o compositor brasileiro quanto o espanhol já utilizam as fontes folclóricas e já dominam as técnicas de composição modernas. Porém, é somente em uma segunda etapa que ambos conseguiram, segundo essa mesma bibliografia, realizar a perfeita fusão entre fonte popular e técnica, dando origem às mais altas expressões da música artística de seus países.

Sobre Manuel de Falla, por exemplo, existe mais ou menos um consenso na historiografia em relação à definição das etapas nas quais se divide a sua obra. A maioria dos autores costuma considerar toda a produção falliana anterior à *Fantasía Bætica* (1919) como pertencente à sua etapa *andalucista*. No caso de Villa-Lobos, entretanto, a definição dessas etapas é um pouco mais complicada. Em 1945, Mário de Andrade, resenhando o estudo publicado por Lisa Peppercorn a respeito deste compositor, dividiu a obra villalobiana em três etapas diferentes. Segundo o crítico[312]:

> "[...] Há sempre uma evolução na obra de Villa-Lobos, até com duas ou três fases bem nítidas. Uma primeira fase de caráter europeu em que o artista se coloca sob o signo do impressionismo e se inspira nas soluções de Debussy. Além de sinfonias e música religiosa tecnicamente dispersiva, o que caracteriza essa fase é a obra de câmara, os primeiros quartetos e trios, as peças de canto ou de piano. Direta repercussão harmônica e mesmo melódica da música francesa, aparecimentos raros da escala de tons inteiros, acordes evasivos. Depois dessa fase, o artista encara o problema da música brasileira em que tinha feito apenas raras incursões no canto, como a Viola. Isso o leva a uma harmonização muito mais franca e tonal, em que o valor funcional da dissonância adquire maior realidade como aspereza e percussão. Villa-Lobos se coloca sob o signo da música anti-impressionista moderna, em que predomina nele a

[312] O trecho é longo, mas vale a pena transcrevê-lo por completo.

> lição instrumental de Stravinsky. A serrania se alteia e apresenta os seus maiores picos. É a fase da plenitude, sem que se possa dizer que haja maturidade. Villa-Lobos jamais esteve de posse duma técnica que se possa dizer 'madura', organizada, refletida e fixa. Mas surgem então as *Cirandas*, as peças vocais de carácter brasileiro, a série monumental dos *Choros*, logo após a remanipulação do *Amazonas*, o *Quinto Quarteto*, etc. Com a revolução de 30 a vida do compositor se transforma por completo e isso lhe afeta a obra e a psicologia. Villa-Lobos se torna um artista condutício, anexado aos poderes públicos, bem pago, não mais exatamente brasileiro mas nacionalista. E enfim empregado-público. Isso faz lhe baixar de golpe a produção, que se torna de muitas caras, conforme os ventos sopram. Os ventos da inspiração urbana. Há porém dentro dessa barafunda mixordiosa, uma obra pública de enorme interesse e que representa sempre uma grandeza. É a coleção de pecinhas educativas editadas pela municipalidade do Distrito Federal. Durante vários anos raro o compositor apresenta uma obra nova de criação livre. Tudo são obras didáticas e remanipulações por vezes das mais abusivas, como o afresco sinfônico da *Descoberta do Brasil* que é de 36-37. Mas enfim Villa-Lobos se fixa em Bach, como solução talvez um pouco desesperada, e volta a produzir livremente. É o novo ponto culminante, das *Bachianas* em principal, sem mais aquela plenitude e maestria irretorquível da fase brasileira, mas apresentando sempre obras de muito interesse e algumas de grande valor. Villa-Lobos é o grande compositor brasileiro [...]"[313].

Deste longo trecho destacamos três questões que têm especial interesse para o nosso estudo. A primeira, evidentemente, é a divisão da obra de Villa-Lobos em três diferentes fases: uma primeira de caráter europeu, sob "o signo do *impressionismo*" e o modelo "debussysta"; uma segunda de caráter brasileiro, sob "o signo da música anti-impressionista moderna" e o modelo "stravinskyano"; e uma terceira de caráter nacionalista, "neoclássica", e, ao mesmo tempo, pragmática e educativa, servindo aos interesses de seu posto de funcionário público. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário explicava no que consistiam as três fases pelas quais deviam passar "tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada": "1ª. a fase da *tese* nacional; 2ª. a fase do *sentimento* nacional; 3ª. a fase da *inconsciência* nacional"[314]. Poderiamos pensar que a divisão que posteriormente o crítico irá propôr para a obra de Villa-Lobos possui

---

[313] ANDRADE, M. Vila Lobos. **Folha da Manhã**, São Paulo, 25 jan. 1945. Mundo Musical. O caráter ácido da análise da obra villalobiana apresentada por Mário neste artigo deixa claramente transparecer o desafeto que o crítico cultivava pelo compositor nessa época, apesar de no final do texto, ainda com aquiescência, afirmar que "Villa-Lobos é o grande compositor brasileiro".

[314] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 43, nota 1.

alguma correspondência com estas fases. Sem muito problema, podemos enxergar no pensamento marioandradino, a fase "característica" villalobiana como a fase da "tese nacional", e a fase "brasileira" como a fase do "sentimento nacional". A associação da última fase, a da "inconsciência nacional", com a fase "nacionalista" de Villa-Lobos, causa maior estranheza, porque Mário evidentemente desaprova a postura política e o modelo de produção adotados pelo compositor a partir de 1930. Entretanto, ao considerá-lo ao mesmo tempo como um compositor "nacionalista" e como "o grande compositor brasileiro", Mário, talvez inclusive involuntariamente, acaba colocando Villa-Lobos no último estágio da evolução do artista nacional. A sucessão dessas três fases, portanto, implica a noção de formação: formação da nação brasileira e da música nacionalista. A idéia de "inconsciência nacional" pressupõe a formação do "ethos" nacional, e não devemos esquecer que uma das maiores preocupações deste crítico era a construção de uma tradição de música brasileira, na qual fossem definidos o ultrapassado e o moderno (nacional)[315].

A segunda questão que destacamos é a opinião de Mário a respeito da deficiência estrutural da obra de Villa-Lobos. Segundo o crítico, "Villa-Lobos jamais esteve de posse duma técnica que se possa dizer 'madura', organizada, refletida e fixa". Nem na fase áurea dos anos 20, que compreende a composição dos ciclos das *Cirandas* e dos *Choros*, Villa-Lobos teria demonstrado uma primazia técnica, de acordo com Mário.

Em último lugar, interessa-nos a afirmação deste autor de que na terceira fase de sua composição, Villa-Lobos já não seria mais "exatamente brasileiro", mas sim nacionalista. A percepção de que uma obra pudesse ser "nacionalista", e, ao mesmo tempo, não necessariamente brasileira, traz implicações importantes para a conceitualização marioandradina do nacionalismo musical, sendo, por isso, de grande interesse para a nossa análise.

---

[315] Cf. CONTIER, A. D. Música e ideologia no Brasil, *op. cit.*, p. 1-50.

A divisão em três fases e a deficiência estrutural e técnica da obra de Villa-Lobos tornaram-se dados insistentemente reiterados pelos autores que se dedicaram à análise crítica das obras deste compositor. A sugestão da evolução tripartite não encontrou rival até hoje[316]. Por outro lado, a idéia de que a falta de forma fixa representava uma fraqueza ou imperfeição da composição villalobiana, vem sendo revisada por vários autores desde a década de 70[317].

Sabemos que Mário foi mudando a sua postura em relação ao nacionalismo em virtude dos desastrosos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, que resultaram, em grande parte, da exacerbação dos nacionalismos, o que levou ao surgimento dos movimentos ultra-nacionalistas de direita, como o nazismo e o fascismo. Os textos desse crítico escritos nos últimos anos da década de trinta e início dos anos quarenta, trazem o amargor da decepção em várias linhas. Além disso, desde o início da década de trinta, quando Villa-Lobos resolveu

---

[316] Souza Lima, em seu estudo sobre a obra pianística de Villa-Lobos, conserva a divisão em três etapas proposta por Mário, mas justifica essa divisão com argumentos de ordem completamente diferente. Segundo este autor: "Em estudos já feitos sobre a obra de VILLA-LOBOS, tivemos o ensejo de emitir, como certa, a divisão de sua obra em três fases bem distintas: a da juventude, que encerra o período que vai das primeiras criações até a sua primeira viagem à Europa; a de sua permanência na França, período esse que poderá ser estendido até sua volta ao Brasil, onde permaneceu por largo espaço de tempo; e, finalmente, quando encetou a vida de artista, constantemente em tournées, atendendo às solicitações de empresários, sociedades sinfônicas e tantos outros convites, recebidos de grandes personalidades musicais de todo o mundo [...]". Cf. SOUZA LIMA, J. **Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1968. p. 4. Ricardo Tacuchian propõe uma divisão da obra de Villa-Lobos em quatro fases diferentes, aceitando a sugestão das três etapas de Mário e acrescentando uma etapa ao final da vida do compositor (etapa que Mário de Andrade não chegou a conhecer, pois faleceu prematuramente em 1945). Segundo Tacuchian, podemos discernir uma primeira fase de formação, que vai até 1919, onde o compositor está em busca de um estilo próprio, entre influências impressionistas e a convivência com a música popular urbana; uma segunda fase, que corresponde à década de 20 e à vanguarda modernista representada pelos *Choros*, e na qual também se inscreve a maior influência stravinskiana; uma terceira, compreendida entre 1930 e 1945, correspondente à fase neoclássica das *Bachianas*, quando Villa-Lobos consegue realizar a síntese entre o nacional (música popular urbana e rural) e o universal (Bach); e uma quarta fase, que vai de 1945 até a morte do compositor, correspondente, segundo Tacuchian, à fase do universalismo (e este autor também considera, como Souza Lima, as viagens, os convites internacionais, etc., como sinal da universalidade atingida por Villa-Lobos). É importante notar que esta periodização reforça a idéia de que o compositor nacional – Villa-Lobos, neste caso – deve passar pela modernização (2ª. fase) para chegar à síntese do nacional com o universal (3ª. fase). Cf. TACUCHIAN, R. Villa-Lobos e Stravinsky. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, p. 101-107, 1988.

[317] Nogueira França, por exemplo, é da opinião de que a música de Villa-Lobos é fortemente estruturada. Este autor acredita que o compositor tem plena consciência dos seus processos de composição e que, pela sua qualidade de "gênio instintivo", como sempre foi considerado, Villa-Lobos não revela maiores compromissos com a forma. Cf. FRANÇA, E. N. **A evolução de Villa-Lobos na música de câmara**. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1979. p. 6.

se aliar aos poderes públicos para pôr em prática o seu plano de educação cívico-musical através da orfeonização de todos os escolares do país, Mário já demonstrava o seu desgosto com os rumos políticos assumidos pelo compositor. O crítico, que no fundo censurava apenas o comportamento *político* de Villa-Lobos, acabava se voltando contra as suas criações musicais. De acordo com Flávia Toni, a conciliação entre estas duas personagens ocorreu somente quando Mário percebeu que o que realmente o afastava de Villa-Lobos "era mesmo a 'causa' abraçada por ambos"[318].

A maioria dos autores, como foi dito anteriormente, aceita e reproduz a divisão em três fases proposta por Mário de Andrade para a totalidade da obra villalobiana. Para o nosso estudo, entretanto, como estratégia de análise, assumiremos, baseados nas apreciações encontradas na bibliografia villalobiana em geral, uma divisão da produção deste compositor em duas etapas: uma primeira etapa *nacional* (*característica*), e uma segunda etapa universal. Esta proposta de divisão responde, principalmente, à insistência de Mário de Andrade em marcar a diferença entre o Villa-Lobos de antes e de depois de 30. Afinal, não deve ter sido uma única vez que o principal teórico do nacionalismo musical brasileiro dissera: "Eu gostava era daquele Villa-Lobos de antes de 1930 [...]"[319]. Sabemos que estas afirmações dizem mais a respeito da divergência que foram assumindo as posturas político-ideológicas do teórico e do compositor ao longo dessa década, do que em relação à existência de uma clara diferenciação em duas fases evolutivas do estilo compositivo villalobiano. Porém, não podemos negar que a opinião de Mário e de outros críticos a respeito da música deste compositor sofreu uma mudança importante a partir de seu retorno de Paris.

Na nossa divisão, portanto, a primeira etapa da produção villalobiana compreende todas as obras compostas até 1929, ano em que Villa-Lobos termina a série dos *Choros*, considerada a sua obra esteticamente mais avançada. A segunda etapa, como era de se esperar, se inicia em 1930, quando o compositor

---

[318] TONI, F. C., *op. cit.*, p. 69-70.

[319] ANDRADE, M. O perigo de ser maior. **Folha da Manhã**, São Paulo, 19 out. 1944. Mundo musical.

retorna ao Brasil, se envolve com os representantes do poder constituído e começa a compor o ciclo das *Bachianas Brasileiras*.

Da etapa *nacional* de Manuel de Falla, trabalharemos com o primeiro noturno da obra *Noches en los Jardines de España* (1909-1916). Da etapa *nacional* villalobiana, escolhemos a primeira das *Danças Características Africanas*: "Farrapós" (1914-1915). Através dos comentários analíticos propostos neste capítulo pretendemos sugerir uma interpretação que permita vislumbrar como se articulam os discursos nacionalistas dentro da linguagem musical destes compositores. Para isso, recuperaremos e aproveitaremos algumas análises de especialistas na matéria. Contudo, para compreender melhor essas análises e apreciações, devemos retomar alguns conceitos, como *exotismo*[320] e *primitivismo*[321], utilizados em abundância pela bibliografia villalobiana, e outros como *andalucismo*[322] e *casticismo*[323], verdadeiros clichês da bibliografia falliana.

---

[320] Por exotismo entende-se o gosto pelas coisas "exóticas", estrangeiras, não nativas da terra. Na Paris do final do século XIX, desatou-se uma verdadeira obsessão pela arte de culturas "exóticas". As exposições internacionais realizadas no final do oitocentos levaram à capital francesa produtos da arte de alguns povos africanos e, nas primeiras décadas do século XX, foi a vez dos franceses descobrirem parte da arte da América do Sul, incluindo a arte brasileira.

[321] O primitivismo consiste em uma tendência que procura os seus modelos na ingenuidade das formas de expressão artística dos povos considerados "primitivos". Foi muito valorizado no início do século XX dentro da onda de exotismo que invadiu o ambiente artístico e intelectual parisiense.

[322] Chamamos de "andalucismo" o apreço e o apego às coisas típicas da Andaluzia, região sul da Espanha. O andalucismo também se transformou em uma tendência estilística explorada por muitos compositores que encontraram na evocação do "caráter andaluz" uma maneira de ressaltar o exotismo tão apreciado no meio artístico europeu dessas primeiras décadas do século XX.

[323] O casticismo representa a qualidade daquele que é castiço. E castiço, segundo o dicionário da Real Academia Española, é aquele que é de boa origem e casta; típico, puro, genuíno de seu país, região ou localidade. Cf. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2. ed. Real Academia Española. CD-ROM. O termo castiço foi reiteradamente utilizado pelos representantes da "Generación del 98" em um sentido muito próximo ao descrito pelo dicionário da RAE, para definir a personalidade do verdadeiro espanhol, o espanhol "de raíz", que, segundo os pensadores dessa geração, deveria ser valorizado pelas suas qualidades distintivas em relação aos demais povos europeus.

2.2.1. *Noches en los Jardines de España*, de Manuel de Falla

Os famosos noturnos *Noches en los Jardines de España*, única grande obra de Manuel de Falla nesse gênero, foram compostos para piano e orquestra. São, ao todo, três noturnos: I. "En el Generaliffe" - II. "Danza Lejana" - III. "En los jardines de la Sierra de Córdoba". De todo o repertório falliano, esta é a obra na qual o compositor empregou o maior contingente instrumental. Além do piano solista, participam da orquestra 2 flautas, flauta *piccolo*, dois oboés, corne inglês, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, tuba, tímpanos, percussão, celesta, harpa e cordas. O período de composição dos noturnos está situado entre 1909 e 1916, o que significa que Manuel de Falla começou a compor a obra em Paris, onde residiu até 1914, e a terminou na Espanha, país onde também se deu a sua estréia[324].

Em seu poético texto sobre a obra de Manuel de Falla, Jean-Pierre Altermann imaginou uma exposição plástica com as obras "andaluzas" deste compositor. Nessa exposição, a *Andaluza* (uma das *Cuatro Piezas Españolas*), seria o "estudo" ou "esboço", *La Vida Breve*, a "paisagem com retratos", *El amor brujo*, o "panneau decorativo" e as *Noches*, o grande afresco em tríptico[325]. De fato, *Noches en los Jardines de España* foi composta dentro da etapa *andalucista* de Falla, que Pahissa classifica como o "primeiro estilo" do compositor. Nesta "fase" ou neste "estilo", as suas obras, segundo este biógrafo e segundo grande parte da historiografia, transmitem um "sentimento típico andaluz"[326]. Roland-Manuel chegou a sugerir que talvez o subtítulo desta obra não devesse ser

---

[324] De acordo com o site oficial do Archivo Manuel de Falla, a estréia desta obra ocorreu no Teatro Real de Madri em 9 de abril de 1916. Disponível em: www.manueldefalla.com. Acesso em: 4 maio 2006.

[325] ALTERMANN, J. P. Manuel de Falla. **La Revue Musicale**, Paris, n. 8, ano 2, jun. 1921. p. 209. No texto original: "Dans l'exposition des oeuvres andalouses de M. de Falla, *l'Andaluza* est l'étude, *la Vida Breve* le paysage avec portraits, *El Amor brujo* le panneau décoratif avec figures, les *Noches* enfin, la large fresque en triptyque."

[326] PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 101.

"Impresiones Sinfónicas", e sim, "Evocación"[327]. Nas *Noches*, segundo este crítico, Falla evoca todas as suas lembranças da juventude vivida na Andaluzia, e a nostalgia, neste caso, funciona como o condimento e a força motriz de sua inspiração.

2.2.1.1. A inspiração

Existem poucos estudos de apreciação estética especificamente sobre a obra *Noches en los Jardines de España.* A maior parte desses estudos pode ser encontrada nas biografias sobre Manuel de Falla que, em geral, possuem capítulos dedicados exclusivamente ao comentário das obras[328]. Uma das tarefas preferidas dos autores desses estudos foi procurar desvendar a procedência da inspiração falliana quando da composição desses noturnos. Yvan Nommick, em seu recente trabalho *Noches en los Jardines de España:* génesis y composición de una obra, mapeou e sistematizou tudo aquilo que, segundo a bibliografia especializada, teria motivado e inspirado este compositor nessa difícil tarefa[329]. Segundo este autor, essa bibliografia aponta pelo menos cinco fontes que teriam sido utilizadas por Falla:

1ª. O livro *Jardins d'Espanya*, com as reproduções das pinturas do catalão Santiago Rusiñol, parece ser ponto consensual entre todos os seus biógrafos. De acordo com Nommick,

---

[327] ROLAND-MANUEL, *op. cit.*, p. 49.

[328] Como, por exemplo, as obras de Pahissa, Trend e Roland-Manuel. Cf. PAHISSA, J. *op. cit.*; ROLAND-MANUEL, *op. cit.*; TREND, J. B. **Manuel de Falla and spanish music**. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1929.

[329] NOMMICK, Y. Noches en los Jardines de España: génesis y composición de una obra. In: JARDINES DE ESPAÑA: DE SANTIAGO RUSIÑOL A MANUEL DE FALLA. **Archivo Manuel de Falla – Granada:** catálogo. Granada: Imprenta Urania: Ayuntamiento de Granada, 1996.

> "Os *Jardins d'Espanya* de Rusiñol parecem ser o ponto de partida mais provável do projeto de escrever as *Noches*. Existe em efeito uma afinidade evidente entre a atmosfera dos *Jardins* e a das *Noches*, uma classe de associação visual e sonora da pintura e da música. De quarenta quadros reproduzidos no livro de Rusiñol, cerca da metade, dezessete, estão dedicados a Granada, e quatro destes à Alhambra e ao Generaliffe. Isto seduziu provavelmente muito a Falla, imerso desde 1904 na composição de *La Vida Breve*, destacada pintura musical de uma Granada que ainda não conhece, que não conhecerá até março de 1915, uma Granada sonhada, imaginada, buscada."[330].

2ª. A obra literária *Granada (Guía emocional)*, de Gregorio Martínez Sierra, também teria servido de inspiração ao nosso compositor. Quem cita esta fonte é María Martínez Sierra, esposa de Gregorio e amiga íntima de Falla durante longos anos[331]. Nommick aponta três razões para confirmar a pertinência dessa fonte. Em primeiro lugar, ele explica que o *Guia Emocional*, de fato, faz parte da biblioteca pessoal do compositor conservada no Archivo Manuel de Falla, e que sua data de edição, 1910, coincide com o período de "gestação" das *Noches*. Em segundo lugar, destaca que o título do primeiro noturno, "En el Generaliffe", é idêntico ao de um dos capítulos desta obra. E por último, o autor explica que "A descrição do Generaliffe, situada mais de uma vez no plano espiritual, corresponde às aspirações religiosas de Falla"[332].

3ª. Ann Livermore, apontou uma segunda fonte literária possível. De acordo com esta autora, os *Nocturnos* do poeta nicaragüense Rubén Darío também teriam inspirado Manuel de Falla. Nommick aponta a presença de três obras deste

---

[330] *Ibid.*, p. 10-11. No texto original: "Los *Jardins d'Espanya* de Rusiñol nos parecen ser el punto de partida más probable del proyecto de escribir las *Noches*. Existe en efecto una afinidad evidente entre la atmósfera de los *Jardines* y la de las *Noches*, una suerte de asociación visual y sonora de la pintura y de la música. De cuarenta cuadros reproducidos en el libro de Rusiñol, cerca de la mitad, diecisiete, están dedicados a Granada, y cuatro de estos a la Alhambra y al Generaliffe. Esto sedujo probablemente mucho a Falla, inmerso desde 1904 en la composición de *La Vida Breve*, descollante pintura musical de una Granada que aún no conoce, que no conocerá hasta marzo de 1915, una Granada soñada, imaginada, anhelada.".

[331] Em MARTÍNEZ SIERRA, M. **Gregorio y yo:** medio siglo de colaboración. México: Biografías Gandesa, 1953. p. 123-124.

[332] NOMMICK, Y. Noches en los Jardines de España: génesis y composición de una obra, *op. cit.*, p. 12. No texto original: "La descripción del Generaliffe, situada más de una vez en el plano espiritual, corresponde a las aspiraciones religiosas de Falla".

poeta na biblioteca particular do compositor, e acredita que este possa ter tomado contato com Darío através de María Martínez Sierra, mas afirma que não há dados conclusivos que de fato comprovem que Falla recorrera diretamente aos noturnos de Darío para compor as suas *Noches*.

4ª. O hispanista Henri Collet indica que Falla também teria se inspirado em um poema para canto e piano que o próprio Collet escrevera, intitulado *Ce sont de grandes lignes paisibles*[333]. Nommick reconhece a semelhança entre os primeiros compassos das *Noches* e o início da melodia de Collet. Entretanto, sugere que o tema utilizado por ambos compositores poderia ser, tranqüilamente, de origem popular e, portanto, anônimo.

5ª. A última fonte destacada pela bibliografia e recolhida por Nommick é o "Carmen de los Mártires", na época "Convento de los Santos Mártires de Carmelitas Descalzos de Granada", situado em cima da colina da Alhambra. Manuel de Falla, pertencente à irmandade carmelita e estudioso das obras de Tereza de Jesús e San Juan de la Cruz, teria desejado evocar musicalmente o carmem que abrigava a essa Ordem em Granada.

Também tratando do tema da concepção e da gênese desta obra, Jaime Pahissa destacou que Falla, inicialmente, havia pensado em escrever os seus noturnos apenas para piano. No entanto, o compositor teria mudado de opinião após falar com Albéniz, que o instigou a compor a sua peça para conjunto instrumental. A formação definitiva – piano e orquestra – teria sido sugerida pelo pianista espanhol Ricardo Viñes, amigo de Falla, a quem estão dedicadas as *Noches*[334]. Para se adestrar na linguagem orquestral que procurava, Falla teria

---

[333] Terceira peça da obra COLLET, H. **Cinq Poèmes de Francis Jammes**. Paris: Maurice Senart, 1920.

[334] PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 81. Ann Livermore também relata a influência da opinião de Albéniz sobre a idéia inicial de Falla: "He [Falla] first thought of writing his three 'nocturnes', as he first called *Noches en los jardines de España*, for piano solo. Albéniz advised him to compose them on a larger scale, and eventually he did so...". Cf. LIVERMORE, A. **A short history of spanish music**. New York: Gerald Duckworth, 1972. p.

estudado diversas obras de compositores franceses. Segundo Chris Collins, que dedicou um importante trabalho ao tema da gênese e composição de *Noches*, Falla, analisou especialmente obras de Debussy, Dukas e Ravel[335].

2.2.1.2. As fontes populares

Outro importante assunto presente na bibliografia dedicada às *Noches*, gira em torno à existência, nesta obra, de citações explícitas de melodias de origem popular. Praticamente todos os autores afirmam que Falla, na composição das *Noches*, não utilizou citações explícitas, ao contrário do que fizera, por exemplo, em suas *Siete Canciones Populares Españolas*. Este conjunto de pequenas peças – "El paño moruno", "Seguidilla murciana", "Asturiana", "Jota", "Nana", "Canción" e "Polo" – fora composto por Falla dentro do mesmo marco temporal que as *Noches*, porém com intenção e caráter diferentes. Segundo Pahissa, uma artista espanhola da Ópera Cômica de Paris, após a estréia de *La Vida Breve* nesse teatro, pedira a Falla indicações de canções espanholas para montar o repertório de seu concerto. Falla teria ficado entusiasmado com o projeto e começara, ele mesmo, a arranjar esse repertório. Alguns meses depois, estariam prontas as *Siete Canciones Populares Españolas*[336]. Terminadas em Paris em 1914, estas canções são citadas por grande parte da bibliografia como o melhor (e às vezes o único) exemplo de uma composição falliana expressamente baseada em temas de origem popular. Gonzáles Casadó, autor de um dos mais recentes trabalhos de análise sobre as *Siete Canciones Populares Españolas*, afirmou que "É bem verdade que dentro da obra falliana o uso de extensos documentos populares é raro, de fato as *Siete canciones* são a exceção à

193. Pensamos que Livermore apoiara-se no texto de Pahissa, pois em outros trechos de sua obra a autora já havia se referido ao livro do compositor catalão.

[335] COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla, *op. cit.* p. XLV.

[336] PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 82-83.

regra"[337]. Em seu estudo, este autor apresenta um trecho de uma carta enviada por Falla a Salazar em agosto de 1927, na qual o compositor aborda o tema da utilização do documento folclórico em suas composições. Nesta carta, Falla explicava:

> "É curiosa a comprovação disto [a utilização do foclore] ao recordar meus primeiros ensaios de composição anteriores a meus estudos com Pedrell e até meu conhecimento de sua música e de suas teorias: um pequeno quarteto, umas peças para quinteto e uns duos para piano e violino e piano e violoncelo. Pois então: já naqueles modestíssimos ensaios, com possuir em parte caráter espanhol, não empreguei nenhum tema popular autêntico (é claro que às vezes – ainda que muito raras – utilizei o documento folclórico, mas só em casos cujo emprego estivesse plenamente justificado e como base para um trabalho temático. O caso das *siete canciones* – expressamente populares – é exemplo) mas me esforcei em adaptar às formas de aparência clássica a linguagem natural andaluza que havia assimilado desde os primeiros anos de minha vida."[338].

Como recolhe muito bem Casadó, Falla admite e justifica o emprego do documento folclórico nas *Siete Canciones*, pois neste caso o considera "base para um trabalho temático". Assim, podemos ver que nesta obra, o compositor utilizou algumas vezes a citação literal da fonte, outras vezes utilizou-a com pequenas modificações e ainda, em algumas peças, transformou-a notavelmente através de um intenso processo de recriação. Jaime Pahissa explica que Falla, pela sua própria condição de artista criador, não quis se limitar à escrita do "puro acompanhamento do canto popular do jeito que sai da boca do povo" e, por essa razão, "se deixara levar pela inspiração" usando às vezes a melodia folclórica na

---

[337] GONZÁLEZ CASADO, P. La Nana y las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 25, n. 2, 2002. p. 477-512. No texto original: "Bien es verdad que dentro de la obra falliana el uso de extensos documentos populares es raro, de hecho las *Siete canciones* son la excepción de la regla.".

[338] Carta de Salazar a Falla. Madri, ago. 1927, a*pud* GONZÁLES CASADO, P. *op. cit.*, p. 488. No texto original: "Es curiosa la comprobación de esto [el uso del foclore] al recordar mis primeros ensayos de composición anteriores a mis estudios con Pedrell y hasta mi conocimiento de su música y de sus teorías: un pequeño cuarteto, unas piezas para quinteto y unos dúos para piano y violín y piano y violoncello. Pues bien: ya en aquellos modestísimos ensayos, con ser en parte de carácter español, no empleé ningún tema popular auténtico (es claro que a veces – aunque muy raras – he utilizado el documento folklórico, pero sólo en casos cuyo empleo estuviera plenamente justificado y como base para un trabajo temático. El caso de las siete canciones – expresamente populares – es ejemplo) sino que me esforcé en adaptar a las formas de apariencia clásica el lenguaje natural andaluz que había asimilado desde los primeros años de mi vida.".

íntegra, outras vezes em trechos, e nas demais vezes compusera melodias totalmente originais, mas com "sabor folclórico". Segundo este autor, "El paño moruno", "Asturiana" e a "Seguidilla murciana" seriam praticamente idênticas às melodias populares recolhidas nos cancioneiros, enquanto grande parte da "Jota" e do "Polo" seriam originais de Falla *forjadas* a partir do modelo popular[339]. A harmonização tão especial concebida pelo compositor para estas peças, segundo Pahissa, seria fruto de um sistema próprio no qual Falla vinha trabalhando há algum tempo e que acabou sendo um dos elementos responsáveis por dar um estilo e um caráter pessoal a suas obras. Para elaborar esse sistema, o compositor se inspirara em uma obra que comprara em segunda mão em seus primeiros anos de residência em Madri, intitulada *L'acoutique nouvelle*. Segundo Pahissa,

> "[...] O sistema consiste em reconhecer como notas próprias da harmonia – sempre situadas na região que lhes corresponda – , às notas produzidas pela ressonância natural, ou seja os harmônicos de uma nota fundamental, e os harmônicos de um harmônico tomado pela sua vez como fundamental; no ritmo interno, ou plano cadencial, ou seja o plano harmônico e modulatório de uma obra e de suas partes; e nas resoluções ou cadências inesperadas, por transformação da função tonal das notas de um acorde, por exemplo: se supomos como nota sensível um terceiro grau da escala, ou dominante um grau que não é o quinto [...]"[340].

Tomás Marco, compositor e autor de uma das obras mais famosas da historiografia da música espanhola contemporânea, também considera as *Siete Canciones* como o melhor exemplo para estudar o modo como Falla trabalhou

---

[339] PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 83.

[340] *Ibid*. No texto original: "[...] Consiste el sistema, en reconocer como notas propias de la armonía – siempre situadas en la región que les corresponda – , a las notas producidas por la resonancia natural, o sea a los armónicos de una nota fundamental, y a los armónicos de un armónico tomado a su vez como fundamental; en el ritmo interno, o plan cadencial, o sea el plan armónico y modulatorio de una obra y de sus partes; y en las resoluciones o cadencias inesperadas, por transformación de la función tonal de las notas de un acorde, por ejemplo: el suponer nota sensible un tercer grado de la escala, o dominante un grado que no es el quinto [...]". Pahissa se refere à obra do francês Louis Lucas. Cf. LUCAS, L. **L'acoutique nouvelle, ou Essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'acoustique, de la musique et de la composition musicale**. Paris, 1854. Para maiores informações a respeito deste assunto, consultar COLLINS, C. Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and natural resonance: a myth exposed". **Journal of The Royal Musical Association**, Oxford, v. 128, n. 1, p. 71-97, maio 2003.

com o material popular extraído diretamente dos cancioneiros. Este autor aponta que seria um erro considerar estas peças como simples canções populares harmonizadas e, do mesmo modo que Casadó e Pahissa, aponta que, em alguns casos, a melodia original foi quase totalmente respeitada, em outros – como na "Nana" e na "Canción" – apresenta uma grande elaboração, e ainda, em pelo menos dois casos – a "Jota" e o "Polo" – Falla teria recriado um tipo de melodia popular sem apoiar-se em nenhum modelo real[341].

De maneira inversa ao que acontece em relação às *Siete Canciones Populares Españolas*, no caso de *Noches en los jardines de España*, tanto o autor, quanto os seus comentadores, procuraram mostrar que nesta obra não existem citações de documentos populares, e que aquilo que "soava" como popular tratava-se, na verdade, de desenvolvimentos originais de Falla sobre a essência bruta do folclore. Quase todos os autores que analisaram as *Noches* se referem à presença de um folclore "pressentido", criado pelo compositor em sua busca por evocar imagens e sons de um ambiente noturno andaluz[342]. Em nota redigida como resposta a um artigo publicado no *Diario*, de Madri, Falla explica os seus noturnos, destacando que apenas um trecho – do início do primeiro noturno – estaria baseado em uma conhecida fonte folclórica. Em toda a obra, além deste motivo, não teria sido utilizada nenhuma outra citação da fonte popular. De acordo com o compositor,

> "As *Noches en los Jardines de España* não são de jeito nenhum uma *recopilação de frases, períodos, motivos e cantares andaluzes orquestrados*, como diz o *Diario*.

---

[341] MARCO, T. **Historia de la Música Española:** Siglo XX. Madri: Alianza Editorial, 1983. p. 28.

[342] Nesse sentido, Federico Sopeña, outro importante nome da musicologia espanhola, apontou que considerava "[...] irritante análisis [das *Noches*] como el de Suzanne Demarquez buscando citas populares: ecos sí los hay, especialmente de guitarra, pero ecos que es lo que da carácter. Ya es significativo que García Matos no haya analizado con sus pinzas de zahorí folclorista esta obra [...]". Cf. SOPEÑA, F. **Vida y obra de Falla**. Madri: Turner, 1988. p. 83. Sopeña se refere à análise que Demárquez incluiu na biografia que dedicara ao compositor. Cf. DEMARQUEZ, S. **Manuel de Falla**. Tradução de Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Labor, 1968. Por outro lado, Sopeña também se refere a García Matos, estudioso que publicou diversos títulos sobre o folclore nas obras de Manuel de Falla. Conferir, por exemplo, GARCÍA MATOS, M. Folklore en Falla. **Música**, Madri, n. 3-4, p. 41-68, jan./jun. 1953; e GARCÍA MATOS, M. Folklore en Falla II. **Música**, Madri, n.6, p. 33-52, out./dez. 1953.

Como já se indica nas notas do Programa, para formar a parte temática destas Impressões Sinfônicas apenas se utilizou uma melodia popular em sua forma autêntica, somente [se utilizaram] os ritmos, modalidades (escalas tonais), cadências (desde o ponto de vista da divisão de frases e períodos) e figuras ornamentais que caracterizam os cantos e danças do povo andaluz.
Um só tema – o que inicia a obra – servira para formar todo o 1º noturno (*En el Generaliffe*). Os demais elementos melódicos que aparecem nele não são mais do que conseqüências daquele, submetido aos procedimentos de trabalho temático: ampliação, diminuição, divisões, fragmentações, inversões melódicas, transformações rítmicas, transposições tonais, etc., etc.
O mesmo trabalho é efetuado nos Noturnos 2º e 3º, mas com a diferença de que existem dois temas fundamentais em cada um deles. Nenhum destes cinco temas, com exceção dos dois primeiros compassos do primeiro noturno – é autenticamente popular, uma vez que a própria copla que canta o piano no 3º não é mais do que uma evocação do 1º tema fundamental deste Noturno, ainda que formada por movimentos cadenciais (divisões tonais da frase) e por ornamentações características de dito canto popular.
O 2º tema fundamental deste 3º noturno dá origem a transformações melódicas no curso do desenvolvimento temático e serve, unido a um fragmento do 3º tema, para formar a coda do mesmo.
Os dois temas do 2º Noturno (*Danza lejana*) são absolutamente originais, ainda que inspirados pelo sentimento e o caráter das melodias populares arábigo-andaluzas.
A exportação de toda a obra estiliza freqüentemente determinados efeitos familiares aos instrumentos do povo.
Mas em tudo o indicado o autor se propôs somente a um fim único: o de evocar lugares, sensações e sentimentos."[343].

---

[343] Manuscrito autógrafo, [191-?]. AMF, pasta Anexos – 'Noches en los Jardines de España', doc. 9004-5. No texto original: "Las *Noches en los Jardines de España* no son en manera alguna una *recopilación de frases, períodos, motivos y cantares andaluces orquestados*, como dice el *Diario*. Como ya se indica en las notas del Programa, para formar la parte temática de estas Impresiones Sinfónicas apenas se ha utilizado una melodía popular en su forma auténtica, sino [que] solamente [se utilizaron] los ritmos, modalidades (escalas tonales), cadencias (desde el punto de vista de la división de frases y períodos) y figuras ornamentales que caracterizan los cantos y danzas del pueblo andaluz. Un solo tema – el que inicia la obra – ha servido para formar todo el 1er. nocturno (*En el Generaliffe*). Los demás elementos melódicos que aparecen en él no son más que consecuencias de aquél, sometido a los procedimientos de trabajo temático: ampliación, disminución, divisiones, fragmentaciones, inversiones melódicas, transformaciones rítmicas, transposiciones tonales, etc., etc. El mismo trabajo se efectúa en los Nocturnos 2º y 3º, pero con la diferencia de que existen dos temas fundamentales en cada uno de ellos. Ninguno de estos cinco temas, exceptuando los dos primeros compases del primer nocturno – es auténticamente popular, puesto que hasta la misma copla que canta el piano en el 3º no es más que una evocación del 1er. tema fundamental de este Nocturno, aunque formada por movimientos cadenciales (divisiones tonales de la frase) y por ornamentaciones características de dicho canto popular. El 2º tema fundamental de este 3er. nocturno da luego origen a transformaciones melódicas en el curso del desarrollo temático y sirve, unido a un fragmento del 3er. tema, para formar la coda del mismo. Los dos temas, del 2º Nocturno (*Danza lejana*) son absolutamente originales, aunque inspirados por el sentimiento y el carácter de las melodías populares arábigo-andaluzas. La exportación de toda la obra estiliza frecuentemente determinados efectos familiares a los instrumentos del pueblo. Pero en todo lo indicado solo se ha propuesto el autor un fin: el de evocar lugares, sensaciones y sentimientos.".

Jaime Pahissa, que conhecia a proveniência folclórica do primeiro tema utilizado por Falla nas *Noches*, sugere que até mesmo esta citação direta da fonte popular teria sido uma coincidência, pois em um princípio, essa melodia fora espontaneamente imaginada pelo compositor. No entanto, explica este autor, pouco tempo depois da estréia dos noturnos, Falla teria descoberto que seu amigo e ex-vizinho, o compositor de *zarzuelas* Amadeo Vives, tinha uma obra que começava com o mesmo tema. Questionando-se a esse respeito, o compositor conseguira lembrar que na calçada da rua madrilenha onde moraram na juventude ele e Vives, todos os dias tocava violino um velhinho cego. Ambos teriam recolhido em seu inconsciente a melodia tocada pelo pobre ancião e, anos depois, cada um a seu modo, a botara no papel. Assim, involuntariamente, teria sido incorporado à composição das *Noches* o único tema verdadeiramente folclórico, citação direta do canto popular espanhol.

O visível esforço empregado por Pahissa para "desculpar" Manuel de Falla pelo uso da citação explícita da fonte popular nas *Noches* necessita de uma explicação. O biógrafo procurava demonstrar que o compositor utilizara este recurso apenas por acidente, pois a reprodução exata da fonte folclórica é própria de um estágio do nacionalismo musical anterior ao representado por Falla. Como este compositor significa para a historiografia da música espanhola a quebra com essa tradição e é definido como o "criador" da moderna música desse país, para os seus biógrafos, responsáveis pela cristalização dessa imagem, era importante cuidar desses "detalhes".

Como dissemos anteriormente, grande parte da bibliografia especializada afirma que são raras as vezes em que Falla utiliza a citação explícita da fonte. Em relação a esse aspecto, a sua opinião divergia da de seu mestre Felipe Pedrell, responsável por infundir neste compositor a necessidade da fundamentação da obra nacional na matéria-prima de origem popular. Yvan Nommick, estudando a influência de Pedrell sobre a obra e o pensamento fallianos, apontou que as opiniões e procedimentos do discípulo se afastavam dos

do mestre quando o assunto era a estilização do material popular[344]. Pedrell, explica Nommick, pregava a utilização textual do material folclórico, enquanto Falla acreditava que este material deveria ser utilizado apenas como fonte de inspiração. Em 1915, quando ainda não havia terminado de escrever as *Noches*, o compositor concedeu uma entrevista ao crítico Tomás Borrás, na qual afirmava:

> "Unicamente discordo do meu mestre no que diz respeito ao uso dos cantos populares. Ele acredita que devem ser utilizados como são. Eu, que só podem servir de base para a inspiração e não para tomá-los e harmonizá-los."[345].

E Falla manteve essa opinião, que também servia para marcar a "evolução" do seu nacionalismo em relação ao nacionalismo de Pedrell, ao longo de toda a sua carreira. A última referência recolhida por Nommick é de 1925, dez anos após a entrevista concedida a Borrás. Nesta nova entrevista, desta vez concedida ao repórter do jornal *Excelsior*, o compositor confirma:

> "Sou oposto à música baseada em documentos folclóricos autênticos. Penso, ao contrário, que devem ser tomados das fontes naturais, vivas, as sonoridades, o ritmo, utilizá-los em sua substância, mas não pelo que oferecem externamente."[346].

A utilização dos cantos populares como instrumento de "inspiração" do músico erudito, que extrai das fontes naturais a sonoridade viva do povo e a utiliza como substância na composição da música artística, como foi visto anteriormente, representa um dos principais pressupostos do nacionalismo musical. Pedrell fora um dos "precursores" desse movimento na Espanha e, por isso, quando se formou

---

[344] NOMMICK, Y. El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla. **Recerca Musicológica**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, n. 14-15, anos 2004-2005. (Separata).

[345] BORRÁS, T. Los músicos nuevos: el maestro Manuel de Falla. **Por esos mundos**, Madri, n. 16, mar. 1915, *apud* NOMMICK, Y. El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla, *op. cit.* No texto original: "Únicamente disiento de mi maestro en lo que respecta al uso de los cantos populares. Él cree que deben usarse como son. Yo, que sólo pueden servir de base para la inspiración y no tomarlos y armonizarlos.".

[346] FALLA, M. Un entretien avec le compositeur espagnol Manuel de Falla. **Excelsior**, Madri, 31 maio 1925, *apud* NOMMICK, Y. "El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *op. cit.* No texto original : "Soy opuesto a la música basada en los documentos folclóricos auténticos. Pienso, en cambio, que hay que tomar de las fuentes naturales, vivas, las sonoridades, el ritmo, utilizarlos en su sustancia, pero no por lo que ofrecen de exterior.".

compositor, a prática da utilização dos temas populares passava por sua citação. A idéia de que o compositor deveria tirar "ilações" dos temas populares e, a partir destas, criar a sua música, somente ganharia força na geração de Falla. Segundo a historiografia da música espanhola, em 1916, ano da estréia das *Noches*, Falla já era considerado o redentor da escola espanhola de composição e modelo do nacionalismo musical nesse país. Nesse estágio, o compositor já não deveria usar a citação direta da fonte e sim tirar "ilações" desta. Por essa razão, para Pahissa, era de fundamental importância esclarecer que o uso da citação direta da fonte nesta obra fora um ato acidental, e não um procedimento ainda presente no estilo compositivo de Falla.

2.2.1.3. Comentários analíticos do primeiro noturno de *Noches en los jardines de España*: "En el Generaliffe"

De acordo com Federico Sopeña, o caráter de "evocação" que, como expressou o próprio Falla, está presente nas *Noches*, representa o balanço, marcado pelo piano, entre o eco e a presença direta de citações populares[347]. Roland-Manuel, descrevendo com maior precisão o papel que assume o piano nesta composição, explica que os desenhos melódicos realizados por este instrumento, entrelaçados continuamente com a trama orquestral, evocam incessantemente "a geometria caprichosa dos decoradores da Alhambra". O piano, solista mas não protagonista, na opinião do francês, insinua continuamente os arabescos do famoso monumento árabe, "perfilando" e "arrematando" o edifício sonoro, "rodeando-o de uma fina rede que recorta os contornos, espiritualiza as formas e parece reter em sus entranhas os perfumes e os sonhos da noite."[348].

---

[347] SOPEÑA, F. **Vida y obra de Falla**, *op. cit.*, p. 83.

[348] ROLAND-MANUEL., *op. cit.*, p. 52. No texto original: "la geometría caprichosa de los decoradores de la Alhambra"; e "rodeándolo de una delgada red que recorta los contornos, espiritualiza las formas y parece retener en sus mallas los perfumes y los sueños de la noche.".

Partindo desse mesmo ponto de vista, Altermann aponta que, nas *Noches*, cada instrumento da orquestra tem o seu papel, pois o timbre marca uma peculiar necessidade expressiva. O piano simplesmente emerge e se dissolve do todo orquestral, em um movimento contínuo, até o final da obra, explica Altermann[349].

Como sabemos, é somente no primeiro noturno, "En el Generaliffe", que Falla utilizou uma citação direta do canto popular. Esse canto, saído (ou não) de um "pobre e maltratado violino" e ouvido (ou não) por acaso pelo nosso compositor, inspira toda a peça, com uma naturalidade e uma variabilidade notáveis. Por esse motivo, para realizar uma apreciação musical mais detalhada de *Noches en los Jardines de España*, importante obra da primeira fase compositiva de Manuel de Falla – a sua fase *nacional* (*andalucista*) – recortamos este primeiro noturno: "En el Generaliffe".

Primeiro tema

A peça se inicia com um *allegretto tranquillo e misterioso*, gravitando em torno dos acordes de Dó# menor e Lá maior em primeira inversão. A melodia principal é executada em uníssono pelas violas e pela harpa[350] e, em seguida, transferida aos segundos violinos também em uníssono com as trompas (cc. 9 e 10) e o corne inglês (cc. 11 e 12). Os acordes aparecem como apoios nos primeiros tempos dos compassos. Até o compasso 8, a melodia principal gira em torno ao intervalo de semitom entre ré# e mi. A partir do compasso seguinte, a nota mi se torna o eixo da melodia, que primeiramente se desenvolve em relação aos intervalos mi–fá# e dó#–ré# e, logo em seguida, sobre a seqüência mi–ré–dó–ré–mi.

---

[349] ALTERMANN, J. P., *op. cit.*, p. 209.

[350] Como destaca Collins, o próprio Falla assumiu que escolhera a viola e a harpa para iniciar esta obra porque procurava evocar a sonoridade de *bandurrias* e *guitarras*, instrumentos muito utilizados na música andaluza. Cf. COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla, *op. cit.*, p. LX.

O intervalo de semitom, que caracteriza o início do desenvolvimento melódico, passa a caracterizar também a relação entre os acordes. Até o compasso 9, a melodia se ampara na alternância entre os acordes de Dó# menor e Lá maior em primeira inversão. Depois, se alternam os acordes de Dó maior e Lá maior, estabelecendo-se uma relação de semitom entre as notas dó# e dó.

Figura 1

No final deste trecho, a melodia volta a assumir o intervalo de semitom, resolvendo o seu desenvolvimento através do movimento descendente entre dó e si (cc. 12-13). No corne inglês, instrumento no qual a melodia ganha destaque, essa resolução vem apoiada por uma *apoggiatura* (ré–dó) que chega na nota si. A resolução da melodia incide sobre o acorde de Mi maior, relativo de Dó# menor. O naipe das cordas se sobressai com a melodia principal nos violoncelos, e prepara a chegada do piano. Intercalam-se os acordes de Ré menor e Mi maior, caracterizando uma progressão melódico/harmônica sobre o modo frígio construído a partir da nota mi.

Esses 20 primeiros compassos introduzem o ouvinte na atmosfera andaluza recriada por Falla. O intervalo redundante de semitom sugere uma melodia baseada no modo frígio, que remete à sonoridade das melodias andaluzas. A *apoggiatura* executada pelo corne inglês na passagem do compasso 12 ao 13, que também pode ser associada ao tipo de articulação "chorosa" do canto andaluz, reforça a impressão de uma melodia construída sobre o modo frígio, embora este não apareça de forma inequívoca. A sonoridade do corne inglês remete à sonoridade dos instrumentos de sopro orientais, como as dolçainas. O compasso escolhido, de 6/8, é outro elemento que ajuda a construir o ambiente andaluz, uma vez que a subdivisão ternária também é uma característica da música dessa região.

Após a primeira sessão realizada pelo todo orquestral, o piano assume a melodia principal deixando a orquestra em segundo plano. A atmosfera introspectiva e misteriosa se torna definitivamente onírica. Entre os arpejos realizados por este instrumento, o tema inicial aparece invertido[351]. Em vez de

[351] De acordo com Collins, a força motriz de *Noches*, desde o ponto de vista estrutural, é o procedimento da variação. Para este autor, "Aunque los procedimientos tonales simétricos y direccionales desempeñan un papel relevante en el diseño formal de *Noches en los jardines de España*, son su material melódico y su desarrollo motívico (o, por utilizar un término más sencillo, la variación) los que actúan como la principal fuerza motriz tras la estructura de la obra.". Cf. COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla, *op. cit.*, p. XXXVI-XXXVII. Mais adiante, este mesmo autor acrescenta que o procedimento da variação é tão rigoroso em "En el Generaliffe" que se traduz "[...] na exclusão de qualquer material que não mantém relação com o tema principal.". *Ibid.*, p. LIV.

ré#–mi–ré#–mi–ré#, ouvimos ré#–dóx–ré#–dóx–ré#. Após a intervenção do piano, a orquestra retoma a melodia. A alternância entre os acordes Dó# maior e Ré maior, colorida pela melodia descendente do contraponto executada pelos primeiros violinos (lá–sol#–fá#–mi#) e pela melodia ascendente executada pelo fagote (lá–si–dó#), caracteriza de forma ainda mais clara o uso de elementos da música andaluza, cuja escala utiliza de maneira particular o modo frígio incorporando em sua estrutura original uma 3ª maior. Neste trecho, um elemento característico da escala andaluza se apresenta na melodia principal: a alternância repetida das notas fá (mi#) e mi, respectivamente 3ª maior e 3ª menor de Dó# maior, acompanhadas em bloco pelas demais notas da tríade de Dó# maior.

Em seguida, é mantida a mesma estrutura melódica, mas a base harmônica caminha para um acorde de Sol maior com 7ª menor que, 4 compassos adiante, resolve sobre um acorde de Fá# maior. Como um todo, esses oito compassos, nos quais se alternam os acordes de Dó# maior e Ré maior, seguidos pelo acorde de Sol dominante e, em seguida, pelo acorde de Fá# maior, já anunciam a mudança do eixo tonal/modal para Fá# maior.

O piano volta à cena principal realizando o fragmento melódico fá#–mi#–fá#–mi#–fá#–sol–fá#–mi–ré–mi, acompanhado a uma semicolcheia de distância por sol–lá–sol–lá–sol–lá–sol–fá#–mi–fá#, sobre a qual se constrói uma progressão harmônica modal (Fá# maior–Sol maior–Fá# maior–Sol maior–Fá# maior–Sol maior–Fá# maior–Mi menor–Ré maior–Mi menor).

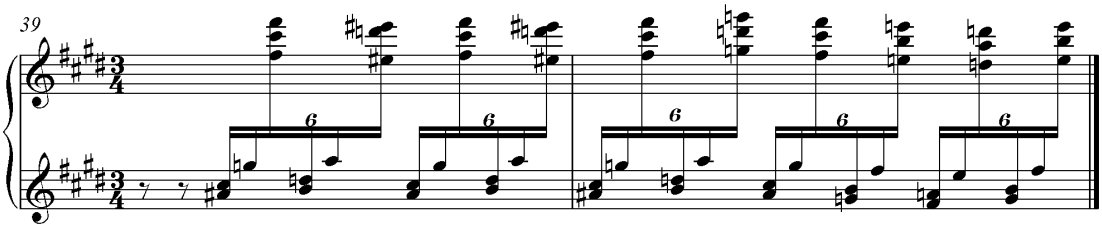

Figura 2

Enquanto isso, a orquestra, em um período muito mais dilatado (13 cc.) também executa uma cadência sobre o modo de Fá# frígio com a 3ª maior: Fá#

maior (4 cc.)–Mi menor com 6ª maior (4 cc.)–Fá# maior (3 cc.)–Ré - Si menor (1 c.)–Fá# maior. Encontramos nesse trecho, portanto, todas as notas da escala de Fá# frígio com a 3ª maior, que não aparecem de modo acidental, mas para caracterizar inequivocamente a escala andaluza: fá#, sol, lá, lá#, si, dó#, ré e mi.

No trecho descrito anteriormente, a orquestra abandona a serenidade do começo do movimento e passa a intervir de forma enérgica sobre a melodia executada pelo piano. A figura rítmica dessas intervenções é representada por uma tercina de semicolcheias e uma colcheia, que remete à *apoggiatura* realizada pelo corne inglês na passagem do compasso 12 ao 13, recurso expressivo anteriormente identificado como referente à música andaluza.

Finalmente, na passagem do compasso 54 ao 55, o acorde de Fá# maior resolve no acorde de Si maior. Neste momento, no qual se estabelece uma clara relação tonal, a melodia é assumida por violoncelos, fagote e harpa. O restante da orquestra restabelece a serenidade inicial, com notas de longa duração. Três compassos adiante, o piano reaparece tocando arpejos sustentados por figuras rítmicas vigorosas, anunciando a exposição de um novo tema. A orquestra executa um acorde de Lá menor, retornando novamente à uma cadência modal. O dó natural deste acorde sugere novamente uma escala frígia construída a partir da nota si. Repete-se novamente esse período de 4 compassos (3 de orquestra + 1 de piano), nos quais se alternam os acordes de Si maior e Lá menor, e se encerra a primeira seção do Noturno.

Uma transição de 17 compassos prepara a chegada de um segundo tema, exposto na tonalidade de Mi menor. Durante os primeiros nove compassos dessa transição, o piano é o instrumento de destaque. A orquestra realiza intervenções ritmicamente vigorosas até que a progressão harmônica repousa num acorde de Si dominante. Nesse momento, marcado por grande expressividade melódica, a orquestra retorna ao plano principal. A melodia e os contrapontos estão construídos sobre a escala de Si frígio com a 3ª maior (andaluza). A dinâmica decresce e o acorde de Si dominante resolve no acorde de Mi menor, inaugurando uma nova etapa deste primeiro noturno.

Segundo tema[352]

O segundo tema é uma clara variação do primeiro, se inicia no compasso 80 e está construído sobre um fragmento da escala de Mi menor. Entretanto, o intervalo que articula o desenvolvimento melódico agora é o intervalo de tom inteiro. O piano executa a melodia principal, acompanhado suavemente pela orquestra, reduzida basicamente a cordas e trompas. Os primeiros quatro compassos se apóiam sobre o acorde de Mi menor e os quatro seguintes sobre o acorde de Lá menor. Os oito compassos subseqüentes alternam os acordes de Sol maior com 7ª maior e Fá maior com 7ª menor. Além do intervalo de semitom estabelecido entre o fá# e o fá natural, que se forma entre a 7ª maior do acorde de Sol maior e a fundamental do acorde seguinte, esta progressão também sugere uma cadência modal sobre Mi frígio com a 3ª maior, anunciando a chegada de um acorde de Mi maior. Entretanto, Falla adia a chegada deste acorde. Assim como, alguns compassos antes, o acorde de Mi menor tinha dado lugar a um acorde de Lá menor (IV grau), na passagem do compasso 93 ao 94, o acorde de Sol maior com 7ª maior dá lugar a um acorde de Dó maior. Num primeiro momento, este acorde aparece na função de subdominante, mas no final do compasso 95 torna-se dominante, pois a estrutura melódica apresentada pelo piano (fá#–mi–fá#–mi) está acompanhada por uma seqüência de arpejos que contém a nota si*b*.

[352] Entre os autores que se dedicaram ao estudo de "En el Generaliffe", desde J. B. Trend até Chris Collins, é quase unânime a opinião de que nesta obra existe apenas um tema. Esta opinião tem as suas raízes nas declarações do próprio Falla. Cf. TREND, J. B., *op. cit.*, p. 68-70; COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla, *op. cit.* Entretanto, além do forte caráter temático da melodia que denominamos "segundo tema", acreditamos que existe uma série de outros elementos que podem justificar uma leitura alternativa que, longe de invalidar a anterior, serve apenas para explicitar a leitura proposta nesta pesquisa. Entre estes elementos, destacamos a presença de cadências claramente tonais, a modulação, a inauguração de um tema depois de uma intensa intervenção orquestral seguida por um pronunciado movimento de queda de dinâmica, a inversão da apresentação melódica para o piano com a orquestra respondendo, e a exploração do intervalo de tom inteiro como eixo articulador do desenvolvimento melódico em contraste com o tema anterior. O fator mais importante que nos levou a seccionar esta análise em dois temas é justamente a mudança de ênfase do intervalo de semitom, enquanto estruturador do desenvolvimento melódico, ao intervalo de tom inteiro. A importância desse "deslocamento" será destacada mais adiante.

Figura 3

Esse acorde de Dó dominante conduz a uma nova modulação, que leva a um novo centro harmônico, desta vez sobre Mi maior, homônima maior do Mi menor que iniciara este segundo tema e relativa do Dó# menor que iniciara a composição. No entanto, Falla utiliza o acorde de Mi maior em segunda inversão, criando novamente um intervalo de semitom entre a nota dó e a nota si. O trecho em Mi maior se estende apenas por doze compassos. O piano sai de cena e abre espaço para a orquestra, que entra impondo forte lirismo. A melodia principal, que está no naipe de cordas e nos clarinetes, consiste em uma variação da melodia executada anteriormente pelo piano, mas em movimento contrário[353]. A nota si se mantém nos instrumentos mais graves (fagote e contrabaixo) servindo de base para o desenvolvimento da progressão harmônica tonal: I–IVm–bIIIdim(que

[353] Neste ponto, Falla utiliza a mesma estrutura usada na exposição do primeiro tema, onde a orquestra apresenta o tema seguida pelo piano, que o expõe de forma invertida.

podemos entender como um II grau com função de dominante com a tônica omitida)–IIm–V. Cai a dinâmica e no compasso 107 ocorre uma nova modulação, desta vez para a tonalidade de Dó maior.

Portanto, no longo período compreendido entre os compassos 94 e 107, observamos novamente a insistência sobre o intervalo de semitom. Saímos do acorde de Dó dominante (c. 94), passamos por um trecho em Mi maior cuja cadência estava construída a partir de um pedal sobre a nota si executada pelos instrumentos graves, e terminamos na passagem do acorde de Si maior de volta ao acorde de Dó maior, desta vez em função de tônica. A modulação para Mi menor, no compasso 80, e o surgimento de um segundo motivo melódico, afastam discretamente o ouvinte da atmosfera andaluza e o aproximam de uma sonoridade romântica. Esse afastamento se realiza mais claramente a partir do compasso 96, quando chegamos ao tom de Mi maior. A melodia executada pela orquestra, em um momento de grande expansão, e a cadência harmônica sobre a qual está construída, remetem a uma sonoridade romântica[354].

No trecho inaugurado pela tonalidade de Dó maior, que pode ser entendido como um *desenvolvimento*, as trompas assumem a melodia principal seguidas pela segunda flauta e os clarinetes, fazendo referência ao primeiro tema do noturno. Retorna o ambiente de mistério quando o acorde de Dó maior se transforma em Dó maior com 7ª menor e 5ª diminuta, e quando, na seqüência, a orquestra dá lugar a contrabaixos e violoncelos que tocam em uníssono o contorno melódico do segundo tema sobre uma escala cromática. O acorde de Dó maior se desfigura em uma estrutura harmônica construída a partir da escala de tons inteiros que contém as notas dó, ré, fá#, láb e sib. A nota mi, ausente na escala, está presente na melodia executada pelo piano, instrumento que assume o

[354] Collins afirma que o romantismo fora uma influência assumida pelo próprio Falla. Segundo este autor, as opiniões e preferências do compositor em relação ao romantismo se formaram na mesma época em que completou *Noches en los jardines de España*, e, portanto, "su posterior reconocimiento de los elementos románticos inherentes a la obra revela una deuda con el Romanticismo de la que él había sido consciente probablemente incluso al tiempo que componía.". Cf. COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla, *op. cit.*, p. LI. Para uma discussão mais aprofundada sobre as influências do romantismo na obra de Falla, conferir as detalhadas considerações de Collins.

primeiro plano. A melodia principal, tocada sobre a estrutura harmônica de Dó tons inteiros, pode ser associada tanto ao primeiro, quanto ao segundo tema. A figura rítmica é comum a ambos. A direção do intervalo melódico se refere ao primeiro tema, mas a sua qualidade (2ª maior entre ré e mi) se refere ao início do segundo.

Figura 4

Em um primeiro momento (cc. 116–120) vemos a superposição entre os acordes de Sol dominante (sem a fundamental) e Dó tons inteiros. Do compasso 116 ao 119, os instrumentos graves (contrabaixos, violoncelos e tímpanos) deixam soar a nota dó como pedal. No compasso 120, a estrutura harmônica, que ainda

parece estar relacionada com a escala de Dó tons inteiros, perde justamente a nota dó, e ganha, nos instrumentos graves, a nota fá#. Essa mudança permite a Falla polarizar a nota fá# (que já estava presente na melodia desde o começo deste novo centro) e transformá-la momentaneamente em um acorde de tônica. Nos quatro compassos seguintes (cc. 123–126), se alternam os acordes de Mi maior e Fá# com 7ª maior sobre o pedal em fá# executado por contrabaixos e violoncelos. Ao final deste período, que havia sido iniciado com a mudança de eixo tonal/modal para Dó maior, chegamos em um acorde de Sol maior (c. 127). Os trompetes se transformam em instrumentos solistas e a melodia principal volta, como no início do noturno, a girar em torno a um intervalo descendente de semitom. A cada dois compassos do motivo melódico principal (primeiro nos trompetes em diálogo com as trompas, e depois nas trompas em diálogo com os fagotes) intercalam-se dois compassos de efeitos de orquestra e piano. Na parte harmônica, se revezam sucessivamente acordes de Sol maior e L*á♭* menor com 6ª.

Subitamente, penetramos novamente no sóbrio ambiente andaluz. Esse "retorno" está amparado por uma queda de andamento (de ♩ = 72, para ♩ = 58). O movimento melódico inicial, si–dó–si, construído sobre uma figura rítmica que faz referência ao desenho de tercina de semicolcheia e colcheia que anteriormente identificamos como um elemento caracterizador do ambiente andaluz, enfatiza novamente o intervalo de semitom. O motivo melódico executado pelos oboés, clarinetes e segundos violinos se repete. Em resposta, as cordas executam melodias simultâneas em grupos de semicolcheias baseadas na escala de Si frígio. Os ataques da orquestra apresentam somente as notas si e fá#. A melodia sugere que o acorde que sustenta esse trecho é um acorde de Si menor, mas não podemos esquecer que o piano resolve a sua intervenção anterior no primeiro tempo desse trecho (c. 135), com as notas si e ré#. Falla, provavelmente, colocara na vertical apenas a fundamental e a 5ª do acorde, sem definir a qualidade da 3ª, para manter a sua ambigüidade. A presença discreta do ré# poderia sugerir o uso da escala de Si frígio com a 3ª maior. Esse diálogo se repete uma 3ª menor acima

e, desta vez, tanto 3ª maior (fá#), quanto 3ª menor (fá natural), aparecem na melodia. Essa circunstância, aliada ao meio tom abaixado nas notas si e mi, caracteriza, de forma inequívoca, o uso da escala frígia com a característica andaluza de possuir as 3as maior e menor.

Figura 5

Na seqüência, sobre um acorde de Fá# maior, a orquestra se prepara para ceder lugar ao piano. À primeira vista, esse acorde de Fá# maior parece estar cumprindo a função de dominante do acorde ambíguo de Si, que havia iniciado o trecho anterior. Mas, novamente, o compositor polariza a nota fá# entre os compassos 143 e 152, enquanto a orquestra fica reduzida a piano, clarinete e

cordas (sem os contrabaixos). Os arpejos do piano (Sol menor com 6ª e 7ª maiores, por exemplo) e as melodias em cânone nas cordas são construídos sobre a escala de Fá# frígio com a 3ª maior, enquanto os clarinetes tocam continuamente a nota fá#. No compasso 152 o piano retoma a figura rítmica "andaluza" e, em contraste com os compassos anteriores, explicita de maneira inequívoca a escala de Fá# frígio com 3ª maior através dos fragmentos fá#–sol–lá–sol e fá#–sol–si–lá#–fá#. É interessante notar que, no compasso 143, Falla introduz a nota ré# (que já havia sido discretamente citada no c. 135) na harpa e nos arpejos do piano. Ela aparece também na melodia executada pelas violas. Do compasso 153 ao 162 são reexpostas as principais idéias do trecho anterior, desta vez sobre a escala de Mi*b* frígio com a 3ª maior, construída a partir da enarmonia existente entre ré# e mi*b*[355]. Ouvimos no piano uma citação do segundo tema deste noturno que já havia sido sugerida no cânone executado anteriormente pelas cordas. Entre os compassos 163 e 174, Falla prepara a reexposição do primeiro tema.

Final

A partir do compasso 174 começa o período de reexposição dos temas. Voltando ao centro tonal/modal sobre Dó# menor, o piano é o portador da melodia principal acompanhado por cordas, trompas e fagotes. A orquestra completa somente é restabelecida a partir do compasso 198, onde a melodia principal, que tem novamente como motivo o intervalo de semitom, conduz para a reexposição do segundo tema. É interessante notar que nesta reexposição ocorre uma

[355] Segundo Collins, o uso insistente de Falla do recurso da enarmonia em *Noches* estava relacionado com a busca pela sonoridade "jonda" do "primitivo" canto andaluz. No folheto explicativo sobre o *cante jondo* publicado por ocasião do concurso, em 1922, Falla expôs com clareza esse pensamento, ao destacar a enarmonia como um dos elementos fundamentais desse cante. Cf. COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla, *ob. cit.*, p. LXII.

inversão entre solistas. A exposição do primeiro tema tinha sido realizada pela orquestra, e a do segundo, pelo piano. Na reexposição, isso se inverte.

Uma cadência harmônica realizada sobre a tonalidade de Dó# menor, que termina em um acorde de Ré maior, dá lugar a um Lá*b* dominante que introduz uma nova modulação (c. 214). Desta vez, a nova tonalidade é Ré*b* maior que, pensada em termos de enarmonia, corresponde a Dó# maior. O piano executa arpejos sobre o acorde de Lá*b* dominante e, quando este dá lugar ao acorde de Mi*b* menor (II grau menor de Ré*b* maior) a orquestra reapresenta o segundo tema com grande lirismo e intensidade. Este momento representa o clímax deste primeiro noturno. A sonoridade romântica que aparecera na exposição do segundo tema, reaparece neste ponto com redobrada intensidade. A melodia principal é executada pelas flautas, píccolo, oboés e violinos e vem acompanhada por uma cadência tonal do tipo IIm–V7 (que não se resolve), e, logo em seguida (cc. 220 a 223), por uma cadência de tipo IIm–IV. É neste acorde de subdominante que a melodia finalmente se resolve. Ressoam os efeitos sonoros do piano que, simulando os sons das fontes do *Generaliffe*, varrem o ambiente romântico e nos conduzem ao desfecho deste primeiro noturno[356].

[356] De acordo com Chris Collins, através dos *arpegios* e *glissandos* inseridos na parte do piano solista, Falla buscava deliberadamente simular os sons das águas das fontes do jardim do *Generaliffe*. Segundo este autor: "Con la ayuda de los borradores manuscritos, los deliberados efectos de agua onomatopéyicos de 'En el Generaliffe' pueden relacionarse directamente con el estilo y la sustancia de las evocaciones tanto de Rusiñol [pintor] como de Lejárraga [escritora]". Cf. COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla, *op. cit.*, p. XXVI.

215
217
Bassoons
Horn in F
Horns in F
Trumpet in C
Trombone
Trombone
Timpani
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
pp
tr
ff
Ped.
ff

Figura 6

218
219
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Timp.
Pno.
Ped.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pizz.
pizz.
Cb.

Figura 7

221
223
Bsn.
Hn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Timp.
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
pizz.
Cb.

Figura 8

A cadência de tipo IIm–IV conduz ao acorde de Dó# maior, a tônica enarmônica (c. 224). Sobre este acorde, a melodia principal, exposta pelas trompas, concilia os dois temas. A introdução do Dó# maior também marca a conciliação entre piano e orquestra, que passam a atuar juntos até o final do noturno. Entre os compassos 224 e 232, a progressão harmônica sobre a qual se desenvolve a melodia principal, Dó# maior–Sol aumentado–Si com 7ª menor e 5ª diminuta–Dó# maior, está baseada na escala de Dó# tons inteiros. O trecho seguinte, que nos despede definitivamente do ambiente andaluz, está construído a partir da escala de Dó# frígio com a 3ª maior: a escala andaluza.

* * *

De modo simplificado, podemos dizer que em “En el Generaliffe”, primeiro noturno da obra *Noches en los jardines de España*, Falla trabalha principalmente com três elementos: uma sonoridade *andaluza*, uma sonoridade *romântica* e uma sonoridade *moderna*.

A sonoridade *andaluza*, característica do primeiro tema do noturno, é buscada através de uma série de elementos, dentre os quais se destacam:

1. A construção de melodias e progressões harmônicas (modais) a partir da escala frígia com a 3ª maior acrescentada (escala característica da música andaluza);
2. A utilização de figuras e articulações rítmicas que remetem à música andaluza, como o grupo de tercinas de semicolcheias e colcheia;
3. A vasta utilização do intervalo de semitom (tanto nas melodias principais e contrapontos, quanto nos caminhos da harmonia) visando obter uma sonoridade que remete à da escala frígia.

A sonoridade *romântica*, característica do segundo tema do noturno, é buscada através de elementos como:

1. A construção de melodias e progressões harmônicas explicitamente tonais e de caráter romântico;
2. O intenso lirismo utilizado especialmente nos momentos em que a orquestra está praticamente completa e o naipe das cordas se destaca como o portador da melodia principal.

A sonoridade *moderna*, presente no desenvolvimento de cada tema, está caracterizada pela utilização de elementos como:

1. A construção de melodias e progressões harmônicas a partir da escala de tons inteiros;
2. Intervenções arpejadas e efeitos sonoros do piano;
3. A escolha da instrumentação.

É importante destacar que, em geral, encontramos elementos característicos dessas três sonoridades atuando de forma simultânea. E são pouquíssimos os momentos em que eles aparecem de forma estereotipada. Apenas poderíamos dizer que, em alguns momentos, observamos o predomínio de uma determinada sonoridade sobre as demais. Também é interessante notar como no final do noturno essas três sonoridades vão se conciliando. Após o momento romântico da reexposição do segundo tema ser literalmente "varrido" pelos arpejos do piano[357], temos um período de nove compassos caracterizado pelo uso da escala de Dó# tons inteiros, aos quais se seguem outros cinco construídos sobre a escala de Dó# frígio com a 3ª maior e, no final, para terminar, temos quatro compassos somente com a tríade de Dó# maior, síntese das três sonoridades. Essa busca pela síntese pode ser interpretada na própria forma da

[357] Sopeña se refere ao caráter "tristanesco" do clímax anterior ao final deste primeiro noturno. Cf. SOPEÑA, F., *op. cit.*, p. 83.

obra, que, embora permita distintas interpretações, especialmente devido ao seu caráter "pictórico", apresenta fortes resquícios da forma sonata[358].

2.2.2. *Danças Características Africanas*, de Heitor Villa-Lobos

Como foi dito anteriormente, para exemplificar a primeira etapa da composição villalobiana, a qual, segundo a bibliografia específica, se caracteriza como um período de formação e definição do estilo próprio do compositor, apresentaremos alguns comentários analíticos de uma de suas *Danças Características Africanas*, "Farrapós", composta entre 1914 e 1915. Nesta etapa, de notável influência francesa, como afirma unanimemente essa bibliografia, o projeto nacionalista ao qual Villa-Lobos acaba se alinhando posteriormente, e que, pouco a pouco, vai tomando conta de sua obra e se tornando a sua própria "marca registrada", ainda não passa de um simples esboço. Os próprios elementos que serão adotados para definir a *boa* música brasileira, somente ficarão suficientemente claros após a Semana de 22, mais precisamente a partir de 1924, quando o modernismo musical se radicaliza, assumindo definitivamente o nacionalismo como a sua principal bandeira[359].

---

[358] Para Collins, os elementos que aproximam este noturno de Falla da forma sonata podem ser vistos desde a exposição até a reeposição dos temas. Segundo este autor, "La exposición consta de la primera aparición del tema generador [...] y la primera variación sobre él [...]. El desarrollo comienza con un cambio significativo de atmósfera ('Poco più animato'), en la que el tema inicial aparece fragmentado. El Desarrollo se caracteriza por nuevas mutaciones temáticas (especialmente en términos de su tratamiento rítmico) y por frecuentes cambios de atmósfera e tempo [...], y concluye con una Codetta en la que el tema se simplifica hasta el extremo [...]. La Reexposición comienza y termina con el tema inicial, en las mismas proporciones rítmicas y con las mismas notas que al comienzo de la Exposición; la tonalidad y las armonías acompañantes son también las mismas [...]". Além disso, aponta Collins, outro procedimento formal da música oitocentista utilizado na composição de *Noches* é a prática *concertante*, na qual a exposição completa do material temático se dá primeiro na orquestra e logo depois no instrumento solista. Ambas soluções formais aplicadas por Falla em *Noches*, a forma sonata e a prática concertante, aponta Collins, seriam "[...] un compromiso entre libertad expresiva y rigor organizativo: la perpetua lucha entre Romanticismo y Clasicismo". Cf. COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla, *op. cit.*, p. LIV-LV.

[359] WISNIK, J. M. 1922: o piano de Villa-Lobos. [S.l.]: Emi-Odeon Ltda., 1976-1977. 1 disco. Contracapa.

No momento da composição das *Danças*, portanto, faltava ainda que os ideais e sentimentos nacionalistas em relação à música ganhassem contornos mais nítidos. Em 1914, o principal pensador do nacionalismo musical brasileiro sequer sonhava em publicar o seu "manifesto"[360]. Com um olhar retrospectivo, no final dos anos 20, Mário de Andrade não considerou as obras da primeira fase da composição villalobiana, incluindo as *Danças Características Africanas*, nas fases do "sentimento nacional" e da "incosciência nacional". Segundo Contier, este pensador "[...] havia se recusado a valorizar os primeiros trabalhos de Villa-Lobos, fortemente marcados pelo emprego de cantos indígenas, enfatizando estruturas rítmicas e melódicas de características puramente exóticas"[361]. No pensamento marioandradino, fica claro que essas obras pertencem à fase da "tese nacional", por serem "características" e "um pouco interessadas no dado musical exótico"[362], embora, nas décadas de 30 e 40, esses elementos tenham sido incorporados por outros pensadores nacionalistas na definição da "verdadeira música nacional"[363].

2.2.2.1. O caráter dúbio da inspiração

Na re-edição das *Danças Características Africanas* realizada em 1968 pela Casa Arthur Napoleão do Rio de Janeiro, proprietária dos direitos de um número considerável de obras villalobianas, aparece 1915 como ano de composição e como ano da primeira edição destas peças. Nessa mesma edição de 1968, também aparece a seguinte nota: "Títulos e dedicatórias de acordo com

---

[360] Nos referimos aqui ao *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928 por Mário de Andrade, já tratado como "manifesto" no primeiro capítulo desta tese. Cf. ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*

[361] CONTIER, A. D. Música e ideologia no Brasil, *op. cit.*, p. 11.

[362] WISNIK, J. M. 1922: o piano de Villa-Lobos, *op. cit.*

[363] Como aparece, por exemplo, nos artigos dos críticos Andrade Muricy e Brasílio Itiberê. Cf. MURICY, A. Música brasileira moderna. **Revista da Associação Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, p. 2-13, 1932-1933; e ITIBERÊ, B. A obra de Villa-Lobos e o problema folclórico. **Revista Música Viva**, Rio de Janeiro, n. 7-8, ano 1, jan./fev. 1941. p. 4.

os originais de VILLA-LOBOS". O título "original" que aparece nesta edição é "*3 Danças Características (Africanas e Indígenas). Farrapos – Kankikis – Kankukus*" e só contêm duas dedicatórias: *Kankikis* está dedicada à pianista Nininha Velloso Guerra e Kankukus ao também pianista Ernani Braga. Entretanto, no resumido inventário das obras de Villa-Lobos anexo a esta mesma edição, esta obra figura com o título *Danças Características Africanas (1. Farrapós, 2. Kankukus, 3. Kankikis)*[364].

Logo de início nos chama a atenção essa confusão de títulos e subtítulos. O subtítulo das danças que aparece na capa, "africanas e indígenas", o qual, aparentemente, deveria revelar a fonte de inspiração do artista, parece mais confundir do que esclarecer. Afinal, a danças de qual procedência aludem essas composições? Wisnik considerou justamente essa ambigüidade como uma das características mais importantes da obra. Este autor, chamando a atenção para o título que a obra recebera na sua edição italiana, destaca: "[...] Grafadas 'Collezione di danze caracteristiche' na edição de Carlos Wehrs, as peças caracterizam-se justamente por seu hibridismo, pode-se dizer, pela dualidade de seus componentes. Se seu léxico recorre a um repertório folclórico extraindo dele uma rítmica sincopada, sua gramática recorre ao estado de suspensão tonal do impressionismo francês. Curiosamente, as próprias alusões folclóricas são dúbias, já que as peças apareceram inicialmente como *danças africanas*, e mais tarde foram editadas como *danças indígenas*"[365].

Segundo relatos do próprio Villa-Lobos reproduzidos insistentemente pela bibliografia especializada, estas danças teriam sido compostas baseadas em temas recolhidos pelo autor na tribo dos índios Caripunas, do Mato Grosso[366]. Outras versões apontam que Villa-Lobos teria iniciado a composição dessas

---

[364] Bruno Kiefer utiliza outros subtítulos para as *Danças Características Africanas*. São eles: *Farrapos* (Dança dos Moços), *Kankukus* (Dança dos Velhos) e *Kankikis* (Dança dos Meninos). Cf. KIEFER, B., *op. cit.*, p. 45.

[365] WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de 22, *op. cit.*, p. 146.

[366] Como encontramos, por exemplo, no suscinto texto de Souza Lima a respeito da obra para piano deste compositor. Cf. SOUZA LIMA, J., *op. cit.*, p. 20.

peças na ilha de Barbados, onde chegara acompanhando uma namorada inglesa que conhecera em uma viagem ao Amazonas[367]. Como grande parte dessas viagens relatadas pelo compositor não aconteceu de fato, como bem demonstrou Vasco Mariz[368], e constatando a dubiedade do próprio título escolhido, podemos supor com certa dose de certeza que a inspiração utilizada pelo compositor para escrever estas peças não fora extraída assim tão "diretamente" da fonte. E, provavelmente, essa falta de rigor em relação à "proveniência" da fonte de inspiração original se deva à desimportância que este assunto tinha para a sua concepção da obra. O título deveria apenas fazer uma vaga referência ao "primitivismo" e ao tom "selvagem" característico das danças (como aliás, também o fazem os relatos fantásticos a respeito da sua composição), não importando se a sua origem era indígena ou africana, pois, afinal, se tratava de duas culturas "primitivas".

2.2.2.2. Entre a "influência francesa" e o "estilo próprio"

As *Danças Características Africanas* são consideradas como uma das obras mais representativas da primeira etapa da composição de Villa-Lobos. Praticamente todos os autores que realizaram algum tipo de análise da obra deste compositor, destacaram a forte influência exercida por Debussy, especialmente nestas danças e, em geral, em toda a sua primeira fase compositiva[369]. Além das

---

[367] Ver por exemplo, a biografia escrita por Luiz P. Horta, admirador incondicional da obra de Villa-Lobos. Cf. HORTA, L. P., *op. cit.*, p. 20.

[368] Cf. MARIZ, V. O projeto memória de Villa-Lobos. **Brasiliana**. Edição Especial: Villa-Lobos - 40 anos de morte. Rio de Janeiro, n. 3, set. 1999.

[369] As influências francesas na música brasileira, em geral, foram consideradas positivas pela maior parte da bibliografia. Lorenzo Fernandez afirma, por exemplo, que "[...] Admitida a influência que, particularmente, mais do que a de Debussy, foi a da escola francesa, que então predominava, exercendo salutar e benéfica atração, rompendo a prepotente predominância wagneriana, para arejar a sensibilidade e renovar a técnica; escola esta de largos e generosos recursos e que foi buscar renovação até nos velhos cantos gregorianos e na arte exótica de outros povos e continentes, forçoso é convir que Villa-Lobos, assenhorando-se dela e transportando-a para o nosso meio através de sua força criadora, enriquecendo-a com os acentos bárbaros da

influências propriamente musicais, alguns autores também destacaram o grande número de obras do brasileiro, compostas nos anos 10 e 20, que possuem títulos e subtítulos em francês, como *Fleur Fanée* (1913), *L'Oiseau blessé d'une Flèche* (1913) e *Les Mères* (1914), por exemplo.

Segundo Bruno Kiefer, Villa-Lobos tivera o primeiro contato com a música de Debussy aproximadamente entre 1907 e 1908. No entanto, os "laços afetivos" que o brasileiro criara em relação à música *impressionista*, teriam se intensificado a partir das relações que estabelecera, posteriormente, com Darius Milhaud e Arthur Rubinstein, dois incorrigíveis amantes do *impressionismo* francês. Kiefer avalia que teria sido praticamente impossível ao brasileiro escapar da influência de Debussy, uma vez que era visível a preferência pela música francesa no Rio da *belle epoque*, onde Villa-Lobos passara praticamente toda a sua infância e juventude[370].

Entretanto, a maioria dos autores também afirma que nas *Danças Características Africanas*, além da forte influência debussysta, também começam a ser visíveis alguns traços definitórios do "estilo pessoal" de Villa-Lobos. Por um lado, nestas peças, o compositor já demonstra uma certa preocupação em relação à necessidade da inspiração folclórica. Por outro, a própria linguagem musical já revela alguns dos elementos e soluções técnicas que vão se tornar característicos de suas composições em suas diferentes etapas. Dois exemplos importantes dessas soluções que estão presentes nestas danças e que acabaram se transformando em "constâncias villalobianas" são a preferência pelos ostinatos rítmicos e o uso das notas pedais[371].

---

nossa música, criando enfim uma atmosfera diferente para essa técnica renovadora, contribuiu, de forma definitiva, para a atualização da nossa criação musical.". Cf. LORENZO FERNANDEZ, O. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, abr. 1946. p. 285.

[370] KIEFER, B., *op. cit.*, p. 13-21.

[371] Nestas peças, Kiefer destaca, por um lado, a insistência da harmonia impressionista, e por outro, a presença de alguns traços pessoais da composição villalobiana, como "fórmulas rítmicas incisivas e uma certa freqüência da síncope interna". Cf. KIEFER, B., *op. cit.*, p. 45-46.

2.2.2.3. As *Danças* na Semana de 22

Além do interesse despertado pelo caráter ambíguo do título e da obra em geral, e pela convivência das influências francesas com o que, à moda marioandradina, chamamos de "constâncias villalobianas", estas danças também apresentam um atrativo especial para a nossa apreciação porque foram incluídas pelo autor no programa apresentado nos concertos da Semana de Arte Moderna de 22. Nesta ocasião, as *Danças* foram apresentadas em formação de octeto, com quarteto de cordas, contrabaixo, flauta, clarinete e piano. Como já dissemos anteriormente, Villa-Lobos fora o único compositor que participara da Semana. Mesmo assim, como lembrou Contier, nenhuma das peças que compuseram o programa deste evento fora composta especialmente para a ocasião[372]. Villa-Lobos se servira de obras que escrevera principalmente entre 1914, como as *Danças Características Africanas*, e 1921 (já que a Semana fora programada para o mês de fevereiro, início de 1922).

Vários autores fizeram comentários a respeito das reações do público e da crítica da Semana à obra de Villa-Lobos. Por um lado, alguns reproduziram o relato do próprio compositor que, provavelmente com fins propagandísticos, em relatos bastante posteriores ao evento, exagerara as reações negativas experimentadas pelo público com a sua música. Segundo Villa-Lobos, durante as apresentações realizadas na Semana "[...] o público levantou-se indignado. Protestou, blasfemou, vomitou, gemeu e caiu silencioso [...]"[373]. Por outro, textos mais imparciais a respeito da obra villalobiana como, por exemplo os de Wisnik e Travassos, entre elogios e análises concisas, apresentaram uma versão diferente

---

[372] Villa-Lobos: o selvagem da modernidade. **Revista de História**, São Paulo, n. 135, 1996. p. 107. Bruno Kiefer e Luiz Paulo Horta também haviam chamado a atenção para este fato. Cf. KIEFER, B., *op. cit.*, p. 11; e HORTA, L. P., *op. cit.*, p. 38.

[373] VILLA-LOBOS, H. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 set. 1967, *apud* CONTIER, A. D. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade, *op. cit.*, p. 107.

e mais ou menos consensual desta reação[374]. Em primeiro lugar, destacaram que as obras de Villa-Lobos apresentadas na Semana, "[...] não tinham agressividade dirigida expressamente contra a tradição e não foram ouvidas como manifestações de hostilidade direta à música feita até então"[375]. As crônicas da época afirmam que depois de patear e vaiar o discurso de Graça Aranha, que "foi demolindo, um após outro, os ídolos antigos", como Beethoven, Wagner e Carlos Gomes, a platéia recebeu com aplausos a Villa-Lobos e seus intérpretes. Segundo Wisnik, a linguagem musical utilizada na Semana moveu-se no domínio das "perturbações intermediárias" onde predominaram as conotações do estilo francês contemporâneo de Debussy (como podemos observar através do estudo das próprias *Danças Características Africanas*). Nesse sentido, aponta este autor, ao contrário do que quis demonstrar a crítica nacionalista posterior à Semana, a música apresentada neste evento revelou "[...] pouco *particularismo* nas suas manifestações – apenas alguns impulsos *característicos*, mesmo assim fortemente recobertos e desfigurados pela técnica utilizada. No entanto, não há razão para ver nesse modo indeciso e rudimentar, além de episódico, pelo qual se estilizam elementos folclóricos, desligamento do nacionalismo musical que se segue à Semana, mesmo porque Debussy (além de atingir nitidamente Manuel de Falla) é um eixo de ligação importante entre os nacionalismos românticos e os nacionalismos musicais do século XX, formados sob a 'influência conjunta de Stravinsky e Debussy'."[376]. A afirmação de Wisnik é bastante interessante. Principalmente no que diz respeito à influência de Debussy e Stravinsky sobre os nacionalistas do século XX. Bruno Kiefer, citando Luiz Heitor, afirma que Villa-Lobos antes de sua primeira viagem à Europa, em 1923, ainda não teria tomado contato com a música de Stravinsky, Bartók ou Schoenberg[377]. Manuel de Falla,

---

[374] Cf. WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de 22, *op. cit.*; e TRAVASSOS, E. **Modernismo e Música Brasileira**, *op. cit.*

[375] TRAVASSOS, E., *op. cit.*, p. 23.

[376] WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de 22, *op. cit.*, p. 141-142.

[377] KIEFER, B., *op. cit.*, p. 21, 42.

citado por Wisnik como um belo exemplo do nacionalismo do século XX, herdeiro dos românticos, assim como também o fora Villa-Lobos, sentira nas suas primeiras obras (do mesmo modo que o brasileiro) o forte peso da influência debussysta, como pudemos observar através da apreciação do primeiro noturno de *Noches en los jardines de España*. E assim como Villa-Lobos, também Manuel de Falla sofrera o impacto da música de Stravinsky e do seu retorno ao clássico, como também observaremos no estudo de sua obra *El Retablo de Maese Pedro*. A semelhança da trajetória do arcabouço técnico-musical adotado por estes dois compositores, Villa-Lobos e Manuel de Falla, interpretada como "evolução" pelos nacionalistas, entre outros fatores, evidencia-os como exemplos paradigmáticos deste *movimento* musical que tomou conta de praticamente todo o Ocidente nas primeiras décadas do século XX.

O debate que se travou em relação à música na Semana de 22 girou mais em torno das críticas realizadas pelos modernistas à obra "passadista" e estrangeirizada de Carlos Gomes. Dentro dessa polêmica, conclui Travassos, Villa-Lobos saiu completamente ileso, considerado por ambos os lados – modernistas e "passadistas" – com um talento promissor da música brasileira. Em relação ao público, tanto Wisnik quanto Travassos notam que as reações foram bastante diversas. Nesse sentido, Wisnik compara justamente o exemplo específico das *Danças Características Africanas* e da sua "ambigüidade" ou dualidade constitutiva, com as múltiplas e contrastantes reações do público. Segundo este autor, "Virtuosismo como modalidade de interpretação; selvageria 'característica' e refinamento debussysta como áreas de conotação implicadas na escolha estilística; conciliação da surpresa e da previsibilidade; periodicidade redundante no plano rítmico e ambigüidade harmônica: me parece que estão nessas dualidades internas os motivos que fazem as reações divididas frente às peças de Villa-Lobos, ora entre o entusiasmo e a recusa, ora entre a exaltação de sua vitalidade concomitante com a condenação dos 'exageros' modernistas"[378].

[378] WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de 22, *op. cit.*, p. 151.

Em 1929, a Max Eschig junto com a Associated Music Publishers, de Nova Iorque, publicou esta obra em versão para grande orquestra, com celesta, piano e duas harpas, além de um grande conjunto de percussão composto por caxambu, caixa clara, pratos, tamtam, triângulo, tambor africano, tambor, tamborim, reco-reco, chocalhos de metal e xilofone. O título que acompanha esta edição, que traz 1916 como o ano de composição da obra, é *Danses Africaines: danses des indiens métis du Brésil*. Se podemos pensar que quando compôs esta obra, Villa-Lobos podia não estar muito preocupado com a precisão da origem da fonte, se africana, se indígena, o certo é que em 1929, quando publicou a sua versão orquestrada, essa dubiedade ganhou um novo significado. A referência à "mestiçagem" ou "mistura" dos índios com os africanos, que surge explícita nesta edição, revela um certo compromisso do compositor em relação ao projeto de construção de uma nação musical mestiça, formada por uma *raça* mestiça, a *raça* brasileira[379]. Villa-Lobos compartilhava esse ideário com grande parte da intelectualidade nacionalista e a sua obra, que estava inspirada em fontes de diversas origens, servia como modelo de arte nacional, enquanto (e principalmente como) arte híbrida, arte "mestiça".

2.2.2.4. Comentários analíticos da primeira das *Danças Características Africanas:* "Farrapós"

Segundo Luiz Paulo Horta, "Farrapós", a primeira das *Danças Características Africanas*, teria integrado o repertório do primeiro concerto público de Villa-Lobos, realizado em janeiro de 1915 em Friburgo. De acordo com este autor, nesta apresentação, com...

> "[...] Villa ao violoncelo e Lucília ao piano, tocou-se o Trio em dó menor para piano, flauta e cello (com Agenor Bens, flautista), uma pequena

[379] Lembramos que utilizamos aqui o termo *raça* como o empregavam os nacionalistas contemporâneos a Villa-Lobos.

> sonata para cello e piano; e entre outras peças, Lucília tocou um Estudo de Chopin e uma das *Danças Africanas* de 1914: *Farrapós*."[380].

Introdução

A peça se inicia com uma breve **Introdução** de oito compassos nos quais já são apresentados alguns dos principais elementos explorados ao longo da composição. Dividida em duas seções, essa **Introdução** se desenvolve em torno a intervalos melódicos de tom e semitom. Nos três primeiros compassos, a mão direita executa repetidas vezes um motivo melódico com as notas si*b*–lá*b*, acompanhadas pelas 3as inferiores sol*b*–fá. Com uma semicolcheia de defasagem, a mão esquerda executa em 3as maiores o motivo melódico mi*b*–ré*b*–dó*b*–si*b*. Um enfático arpejo de Lá*b* menor finaliza esta primeira seção, que vista como um todo, emprega as notas da escala de Lá*b* dórico. A seção seguinte é bastante similar à anterior, mas as notas dó e ré aparecem com bequadro, o que sugere uma alteração modal de Lá*b* dórico para Lá*b* mixolídio com 4ª aumentada. A mudança do modo maior para o menor é confirmada com um novo acorde de Lá*b* ao final da segunda sessão, mas, desta vez, com a 3ª maior[381]. Concordando com a sugestão de Wisnik e aprofundando-nos ainda mais no estudo da linguagem musical, podemos indicar que a dualidade que caracteriza essa **Introdução**, verificada desde o ponto de vista estrutural, rítmico, melódico e harmônico, é um dos princípios norteadores da composição.

---

[380] HORTA, L. P., *op. cit.*, p. 30.

[381] Coincidência ou não, estes são os modos característicos de determinadas tradições musicais nordestinas que, mais tarde, no contexto dos primórdios da indústria cultural brasileira impulsionada pela ideologia nacionalista, darão fundamento ao surgimento do gênero musical conhecido como baião. É importante destacar que, na versão para orquestra de 1929, Villa-Lobos acrescenta uma 6ª maior nos acordes que finalizam cada seção de 4 compassos desta **Introdução**, resultando, portanto, em um acorde de Lá*b* menor com 6ª maior e, em seguida, em um acorde de Lá*b* maior com 6ª maior.

*Parte **A***

No compasso 9 se inicia a parte **A** da dança, que se subdivide em uma forma menor ***aaba***. Tendo como eixo a nota si, o desenvolvimento rítmico e melódico durante os 16 compassos do tema ***a*** – ao apresentar um contorno descendente, articulado em graus conjuntos e com base em uma figura rítmica sincopada – acaba se aproximando, em certa medida, ao desenho rítmico e melódico utilizado no choro, conferindo ao trecho um certo caráter de "brasilidade urbana". Entretanto, o acompanhamento harmônico consiste em contínuos ataques de semicolcheia nos contratempos, como uma incansável marcha, ou, como prefere Villa-Lobos, uma incansável dança indígena[382]. A defasagem de semicolcheia observada na **Introdução** ganha um novo sentido: no espaço vazio da síncope presente na melodia se inserem os ataques harmônicos. Ou seja, de maneira ilustrativa, poderíamos dizer que o elemento musical urbano e indígena estabelecem um diálogo musical.

A mesma "defasagem" também se estabelece em relação aos elementos melódico-harmônicos. Articulado em torno da nota si, o desenvolvimento melódico desta parte ***a*** é posto em movimento através do intervalo de semitom entre sol# e lá. A constante utilização do ré# na melodia, sugere que o desenvolvimento deste trecho poderia estar baseado nas notas do modo mixolídio construído a partir da nota si. Entretanto, esse desenvolvimento melódico está harmonizado em torno ao acorde de Sol# menor, homônimo ao Lá*b* da **Introdução**, o que resulta, na articulação entre os planos vertical e horizontal, no emprego do modo frígio. No entanto, observamos que ainda que os acordes

[382] Esse elemento característico da música indígena se torna evidente ao notarmos que, nas duas outras peças que compõem as *Danças Características Africanas*, os ataques no contratempo são claramente empregados como referências ao estereótipo vulgarizado de dança indígena. Na versão para orquestra de "Farrapós", os elementos "indígenas" da composição são postos sob uma lente de aumento. No caso do acompanhamento em questão, os violinos executam a figura completa das duas colcheias, com indicação de *staccato*. Na primeira é executada uma mesma nota em uníssono, e na segunda, abrem-se diferentes intervalos, para que cada ataque soe com um timbre diferente.

desta parte ***a*** estejam construídos sobre as notas dos modos mixolídio e frígio, nenhum destes dois modos aparece de forma explícita[383].

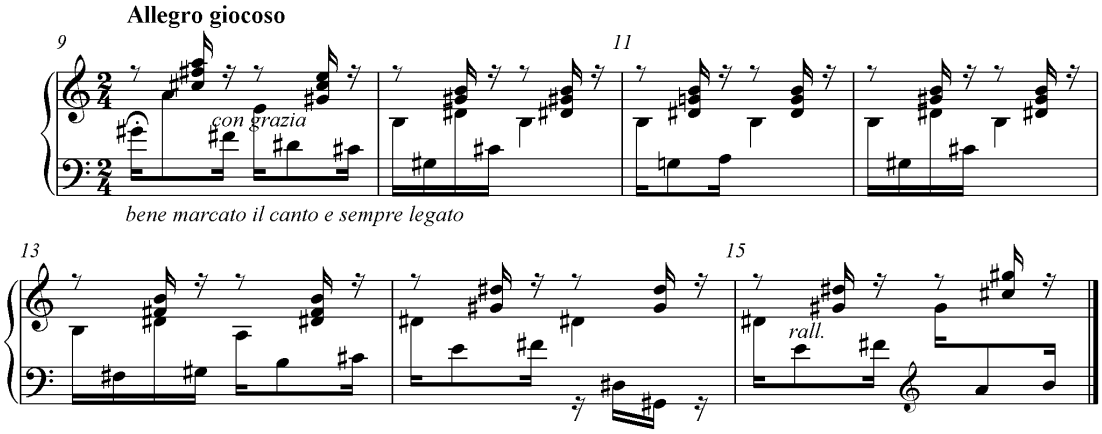

Figura 9

O interesse do compositor está fixado realmente no intervalo de semitom[384]. No terceiro compasso desta parte ***a***, por exemplo, a melodia apresenta um sol bequadro. O contraste com os dois compassos anteriores se intensifica com a presença do acorde de Sol maior com a 5ª aumentada. O súbito deslocamento melódico por meio tom de uma das notas estruturais desta primeira parte ***a*** acompanha a súbita mudança harmônica de um acorde menor para um acorde maior. Essa mudança de acordes contribui para corroborar o caráter enigmático desta primeira parte da dança, inserindo um novo elemento na composição. A repentina e fugaz aparição deste acorde maior com 5ª aumentada,

---

[383] Pelo predomínio da atmosfera menor durante toda essa primeira seção, torna-se impossível uma sonoridade de tipo mixolídio. Entretanto, a sonoridade característica do modo frígio também é evitada, tanto pela harmonização da nota lá natural (c. 9) com o acorde de Fá# menor, e na sua reaparição como nota de passagem do acorde de Si maior em primeira inversão, quanto pela ausência de progressões harmônicas características desse modo. Os acordes desta parte ***a*** são construídos de acordo com as primeiras notas de cada tempo na melodia, tomando-as como tônica, 3ª ou 5ª. No compasso 9, por exemplo, a nota lá (que segue à fermata sobre sol#) é harmonizada como 3ª menor do acorde de Fá# menor. No tempo seguinte, a nota mi é harmonizada como 3ª menor do acorde de Dó# menor, e, no compasso seguinte, a nota si é harmonizada como 3ª menor do acorde de Sol# menor.

[384] Os diversos momentos da obra em que determinados contornos melódicos e harmônicos se aproximam do modo frígio não parecem ser fruto de uma aplicação intencional desse modo, mas resultado do interesse de Villa-Lobos pelo intervalo de semitom enquanto elemento estruturador da obra.

signo da modernidade musical, também anuncia o diálogo que será desenvolvido entre música brasileira – indígena e urbana – e música moderna européia. Por outro lado, o acorde de Sol# menor que retorna no quarto compasso da parte ***a***, começa a dialogar, no compasso seguinte, com o acorde de Si maior em segunda inversão. Se o diálogo anteriormente estabelecido entre o acorde de Sol maior com 5ª aumentada tinha contribuído para desestabilizar a relação tonal, a mudança de Sol# menor para Si maior, e o posterior regresso a Sol# menor no compasso 14, serve como contrapeso, pendendo levemente para a tonalidade.

No compasso 16, o desenvolvimento melódico que se iniciara com um *Allegro giocoso*, ritmado, apoiado por acordes de curta duração na terceira semicolcheia, sofre uma interrupção provocada por um arroubo de romantismo. O motivo melódico que iniciara esta parte ***a*** é tocado em oitavas em uma região grave do piano, enquanto os acordes passam a ser tocados nos tempos fortes do compasso. O ponto de ênfase se situa sobre o intervalo de semitom sol#–lá através da indicação *ritardando*. Porém, esse intervalo é harmonizado com um acorde de Dó# menor com 9ª, que evita novamente a dissonância que poderia caracterizar o modo frígio[385].

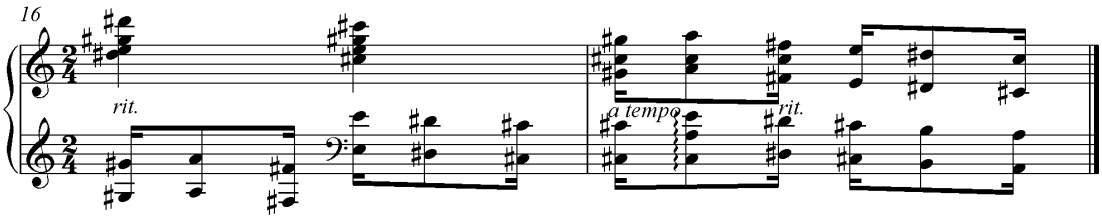

Figura 10

No compasso 17 se inicia a reexposição da melodia que contrasta com os 8 compassos anteriores. Neste compasso, a ênfase está novamente no lá, sobre o qual se constrói um acorde *arpeggiado* de Lá maior em primeira

[385] Dentro da estrutura vertical, a nota ré# cumpre mais uma função melódica (ré#–dó#) do que uma função propriamente harmônica.

inversão[386]. O intervalo de semitom também ganha destaque desde o ponto de vista harmônico, pois agora se trata de um acorde de Lá maior que se distancia meio tom, porém em sentido ascendente, do acorde de Sol# menor. No compasso 18 é retomado o caráter *giocoso* da composição. O acompanhamento se intensifica ritmicamente com o emprego de grupos formados por duas colcheias e por colcheia e duas semicolcheias[387]. Intensificam-se também as dissonâncias. Ao acorde de Sol# menor acrescenta-se o fá bequadro, ou seja, a 7ª diminuta. Analisado enarmonicamente, esse acorde se transforma em um acorde de Sol# menor com 6ª maior[388].

Figura 11

Nos compassos 21 e 22, trecho no qual na primeira exposição da melodia foi utilizado um acorde de Sol# menor, Villa-Lobos insere um acorde de Dó# maior com 5ª aumentada, que poderíamos interpretar como uma inversão do acorde de Sol# maior com 5ª aumentada, uma síntese do diálogo entre os acordes

---

[386] Wisnik, em seus comentários a respeito do gênero "peça característica", alerta para as tensões geradas pelo emprego de uma técnica européia no manejo de um material motívico popular. Segundo este autor, os motivos sincopados aparecem "[...] espremidos entre trêmulos e floreios pianísticos totalmente estranhos aos motivos populares utilizados, [e] em defasagem com eles.". Cf. WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de 22, *op. cit.*, p. 28.

[387] Esse acompanhamento também corresponde ao acompanhamento típico da mão esquerda, que executa uma figura rítmica característica do acompanhamento da polca. A figura rítmica consiste, no compasso 18, em um grupo de colcheia e duas semicolcheias e outro de duas colcheias, seguido, no compasso seguinte, por dois grupos de colcheias. Se considerarmos que a reexposição deste tema **A** começa no compasso 17, no qual estariam omitidos dois grupos de duas colcheias no acompanhamento da mão esquerda, veremos que esta figura rítmica casa perfeitamente com o acompanhamento característico da polca (dois grupos de duas colcheias seguidos por um grupo de colcheia e duas semicolcheias e um grupo de duas colcheias).

[388] Lembramos que na versão para orquestra de 1929, Villa-Lobos acrescentou a 6ª maior ao acorde de L*á*♭ menor na **Introdução**.

de Sol# menor e Sol maior com 5ª aumentada. Acompanhado por uma ascensão da melodia, esse acorde conduz ao desfecho da primeira parte, efetivado através da simples e reiterativa ênfase sobre a nota sol# pura, em oitavas diferentes, sem acompanhamento harmônico.

Observamos que nesta seção, Villa-Lobos desenvolve amplamente a dualidade já apresentada na **Introdução** da obra, seja desde o ponto de vista melódico, harmônico, ou na própria enarmonia entre sol# e lá*b*. Por um lado, podemos constatar que o desenvolvimento do tema desta parte ***a*** também se caracteriza pela alternância entre movimentos melódicos descendentes e ascendentes. Por outro, destacamos também a interessante relação semitonal presente ao longo de toda esta primeira parte. Cercado meio tom acima pela nota lá e meio tom abaixo pela nota sol, o acorde de Sol# menor oscila entre a modalidade "primitiva"[389] (nacional) e a vanguarda européia, enquanto tenta manter um eixo tonal[390].

A parte ***b***, que se inicia com a resolução da última colcheia da parte anterior, um lá*b*, sobre um acorde de Ré*b* com 7ª maior, adquire contornos claramente tonais. Durante os 6 primeiros compassos nos encontramos no campo harmônico de Ré*b* maior. O desenvolvimento melódico se inicia com uma variação de um fragmento melódico da parte ***a*** correspondente aos compassos 13 e 14 (repetida com pequena variação nos cc. 21 e 22) construído a partir das notas da escala de Ré*b* maior. Se a parte ***a*** foi inaugurada pelo semitom sol#–lá, o início da parte ***b*** é dado pelo semitom fá–sol*b*.

---

[389] Tendo em vista a importância que o termo "primitivo" adquire no discurso nacionalista, principalmente ao longo das décadas de 1920 e 1930, nesta análise, empregaremos esse termo para referir-nos aos elementos utilizados por Villa-Lobos na caracterização do que ele entendia por música indígena.

[390] Desde o ponto de vista melódico, esse eixo tonal é reforçado tanto pela atração exercida pela nota si como centro de gravidade melódico, quanto pelo diatonismo quase exclusivo. Ao mesmo tempo, é enfraquecido pela ausência de sensível, pela alteração da nota sol# para sol bequadro e pelos momentos de contínua e rápida expansão da melodia para regiões agudas, nos finais de cada exposição do tema ***a***. Desde o ponto de vista harmônico, a sensação de tonalidade se estabelece simplesmente pela constante reiteração do acorde de Sol# menor intrinsecamente ligado à nota si como centro de gravidade melódica. A fragilidade desse "centro tonal" se deve tanto à ausência de relações harmônicas explicitamente tonais, quanto à constante "ameaça modal" exercida pela presença das notas lá e sol na melodia, bem como pelos acordes as acompanham.

Figura 12

Na passagem do compasso 32 ao 33, um acorde de Mi*b* dominante resolve sobre um acorde de Lá*b* maior com 6ª. Essa resolução inicia uma seção de 12 compassos que consiste em uma variação sobre o motivo inicial desta parte **A**. Sobre o acorde de Lá*b* maior se estabelece uma estrutura melódica de dois compassos da qual se destaca o movimento melódico da voz inferior. Quando esta voz caminha para sol*b*, essa estrutura sofre pequenas alterações. Mantendo como pivô as notas mi*b* e dó, a mudança para sol*b* é acompanhada pela alteração da nota lá*b* para lá natural. Nos últimos 4 compassos dessa seção, uma nota fá encerra o movimento melódico lá*b*–sol*b*–fá. O intervalo de semitom entre fá e sol*b* também se destaca no plano vertical. Após os primeiros 4 compassos dessa "meditação", a nota fá na mão direita dá lugar à nota sol*b*, e regressa nos quatro compassos finais.

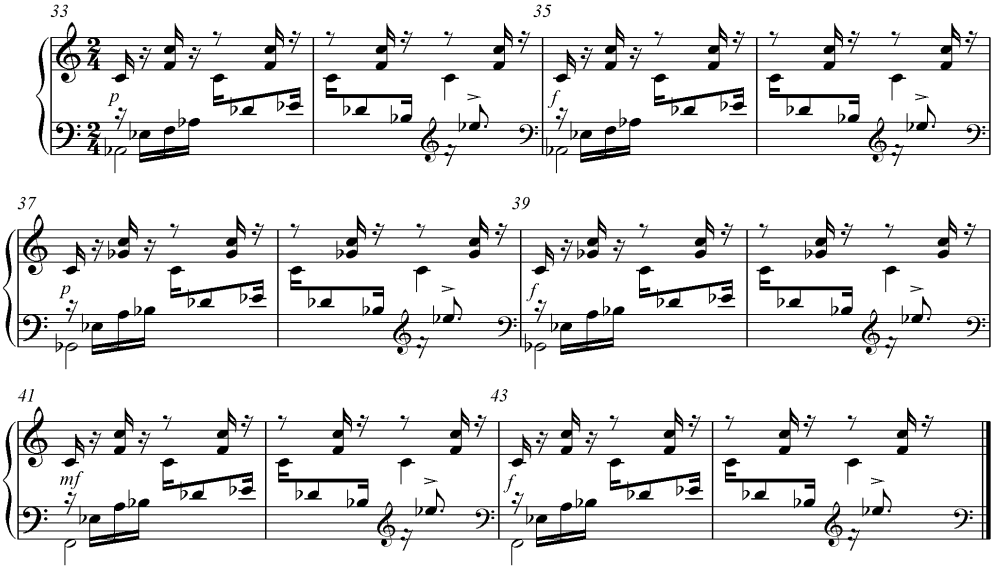

Figura 13

Quando a passagem do compasso 44 ao 45 já anuncia a chegada de um acorde de Si*b* menor, relativo de Ré*b* maior, essa seção é subitamente interrompida por um acorde de Ré*b* dominante acompanhado da indicação *fortíssimo*. Dos últimos 12 compassos desta parte ***b***, 9 correspondem a uma cadência melódica construída sobre esse acorde de dominante, que consiste, basicamente, na repetição de dois fragmentos melódicos – dó*b*–ré*b*–mi*b* e fá–sol*b*–lá*b* (que também correspondiam às 3 primeiras notas do tema ***b*** e do movimento melódico da voz inferior nos compassos que representam a "meditação" sobre o tema) – cujas notas iniciais mantém um intervalo de trítono de distância que também é reiterado na dimensão vertical. Entretanto, a progressão dó*b*–ré*b*–mi*b*–fá também contempla a possibilidade de que esteja sendo empregada a escala de tons inteiros.

Após a fermata do compasso 53, pouco antes de retornar ao tema ***a***, Villa-Lobos inicia novamente o fragmento melódico dó*b*–ré*b*–mi*b*, mas desta vez, a progressão não se detêm sobre o intervalo de semitom entre fá e sol*b* e segue adiante com sol natural e lá natural, como se houvesse uma afinidade natural entre a síncopa e a escala de tons inteiros, pois permite que as três notas da síncopa, dentro de um compasso de 2/4, entrem em perfeita simbiose com a estrutura hexafônica dessa escala. Desde o ponto de vista harmônico, o giro enarmônico para Dó# tons inteiros encaminha a composição para regressar ao tema ***a***. Ao mesmo tempo, desde o ponto de vista melódico, este regresso se concretiza através do intervalo de meio tom entre fáx e sol#.

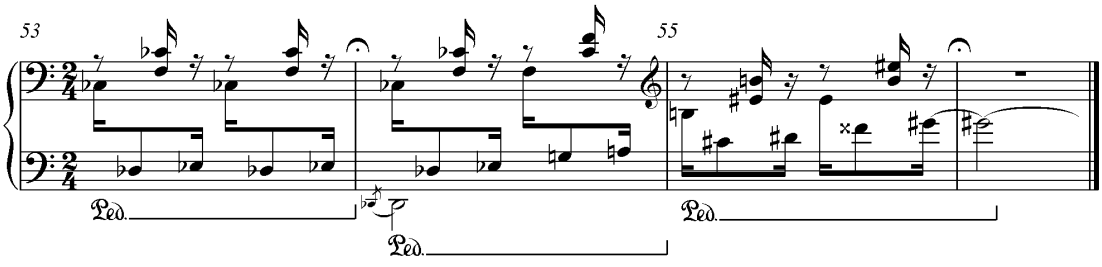

Figura 14

Finalizada esta parte ***b***, voltamos à exposição do tema ***a***. Esta nova exposição, idêntica à anterior, se encerra sobre a nota dó, que prepara a chegada da parte **B** de "Farrapós". Vista na sua macro-estrutura, esta primeira parte, ainda que de forma sutil, reitera a dualidade exposta na **Introdução**: a parte ***a*** gravitando em volta do acorde de Sol# menor, e a parte ***b*** em torno ao campo harmônico de Ré*b* maior, subdominante de Lá*b* maior.

*Parte **B***

Durante os 8 primeiros compassos da parte **B**, iniciada pela resolução melódica de dó sobre fá, a obra parece transformar-se em uma espécie de "choro moderno". A marcha/dança indígena invocada com a ajuda das colcheias no contratempo se transforma em complemento da rítmica do gênero musical carioca. A melodia, na mão esquerda, simula a "baixaria" de um violão de acompanhamento. No primeiro compasso dessa nova parte, a resolução melódica de dó sobre fá é rapidamente "suavizada" pela melodia ascendente construída sobre a escala de Fá tons inteiros. No segundo compasso desta parte, enquanto a melodia repousa sobre ré# e passa a caminhar sobre a figura rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia (típica no choro), o acompanhamento, na mão direita, em ritmo harmônico de dois acordes por compasso, realiza a cadência Ré# dominante–Sol# menor com 6ª. No compasso seguinte, a resolução acontece sobre um acorde de Lá*b* maior com 6ª[391]. Essa resolução é acompanhada por uma figura rítmica baseada em 4 semicolcheias, das quais a primeira de cada grupo pertence também ao grupo anterior. Desse modo, se estabelece na mão direita uma forma de acompanhamento também típica do mundo do choro, baseada em um grupo de 4 semicolcheias com a primeira elipsada**.**

[391] Destacamos que a resolução sobre acordes maiores com 6ª é uma característica marcante do choro.

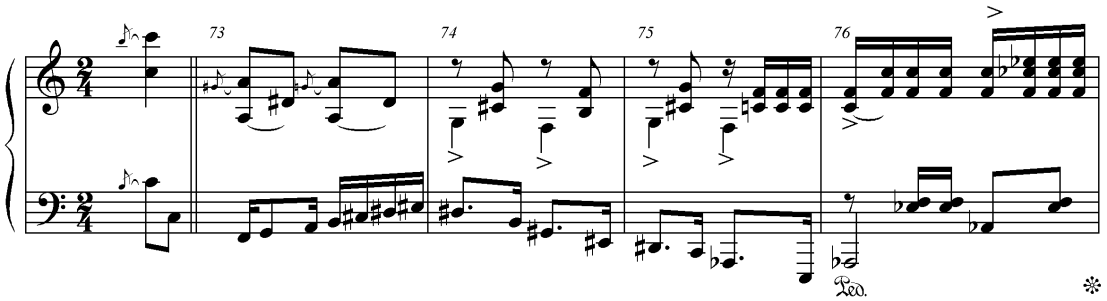

Figura 15

No quarto compasso desta parte **B**, se estabelece o repouso sobre o acorde de Lá*b*, metade do compasso na qualidade de acorde maior com 6ª e na outra metade, menor com 6ª maior. A esses quatro compassos sobre Lá*b*, ora maior ora menor, em função de subdominante da dominante, seguem outros quatro compassos quase idênticos, transportados uma 5ª acima, nos quais o acorde de Mi*b* se afirma como tônica. Nos oito compassos seguintes o clima de "roda de choro" perde intensidade. Enquanto, por um lado, se repete mais uma vez o motivo inicial desta parte **B** sobre a escala de Ré*b* tons inteiros, por outro, se executa repetidas vezes a frenética figura rítmica de tercina de semicholcheias e colcheia articulada em torno à nota lá*b*. O fragmento melódico lá*b*–si*b*–dó–ré, tocado em oitavas, é repetido, no compasso seguinte oitava acima. Com a passagem da melodia para a voz superior, o fragmento melódico anterior, empregado como escala de tons inteiros, encaminha uma volta à tonalidade com a funcionalização da nota ré como sensível de Mi*b*, fato que implica em uma completa ressignificação do fragmento melódico anterior.

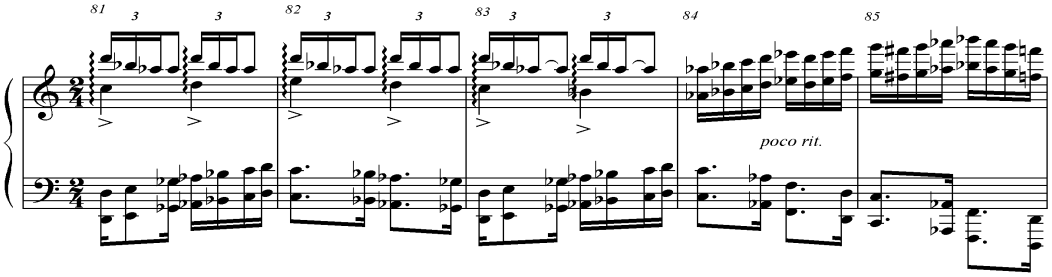

Figura 16

Baseado em grupos de 4 semicolcheias, o intenso movimento melódico em oitavas sobre a escala de Mi*b* maior superpõe novamente, através de um arroubo de romantismo pianístico, o clima chorão dos compassos anteriores. Se na primeira ocorrência dessa intervenção "romântica" (na parte ***a***), de curta duração, a presença do choro não passava de uma sugestão da rítmica da melodia, desta vez foi necessário um trecho "romântico" mais longo e mais intenso para se fazer ouvir em meio à boemia carioca. No grave, o acompanhamento realiza a cadência IVm com 6ª–V com 4ª e 6ª/ V7 com 9ª menor–Im sobre a relativa de Mi*b* maior, Dó menor. Principia a repetição da parte **B**. A cadência final se anuncia com o movimento melódico da voz inferior sobre o arpejo de Fá menor com 6ª, seguido pela dominante com 6ª e 4ª da tônica maior. No segundo tempo do penúltimo compasso, o acorde de Si*b* maior com 4ª e 6ª se transforma em Si*b* maior com 7ª dominante. A parte **B** finalmente se encerra com uma clara e enfática resolução sobre a tríade de Mi*b* maior.

Figura 17

Interlúdio e Final

Nos 32 compassos que se seguem à parte **B** observamos que ocorre o desenvolvimento dos vários elementos musicais até aqui apresentados. A tríade de Mi*b* maior que encerrou esta parte inicia o movimento descendente de tríades por intervalo de tom inteiro. Essa progressão melódica, das fundamentais das

tríades, obedece aos graus da escala de Sol tons inteiros. Entretanto, o intervalo de semitom que separa as tríades de Sol maior e Fá# maior no final da progressão encaminha a composição novamente para uma relação tonal.

A tríade de Fá# maior, no último tempo do terceiro compasso deste **Interlúdio**, dá lugar a dois compassos nos quais a tríade de Si menor luta para se impôr como tônica. Enquanto a mão direita do piano executa uma melodia descendente baseada na escala de Si frígio, a mão esquerda, em oitavas, realiza uma melodia ascendente sobre a escala de Si menor melódica, que, no compasso seguinte, se transforma na escala descendente de Dó tons inteiros. Esses elementos musicais se degladiam entre si, até que, na passagem do quinto para o sexto compasso dessa seção de **Interlúdio**, o acorde de Dó dominante resolve no acorde de Si menor, sobre o qual a peça repousa por 3 compassos.

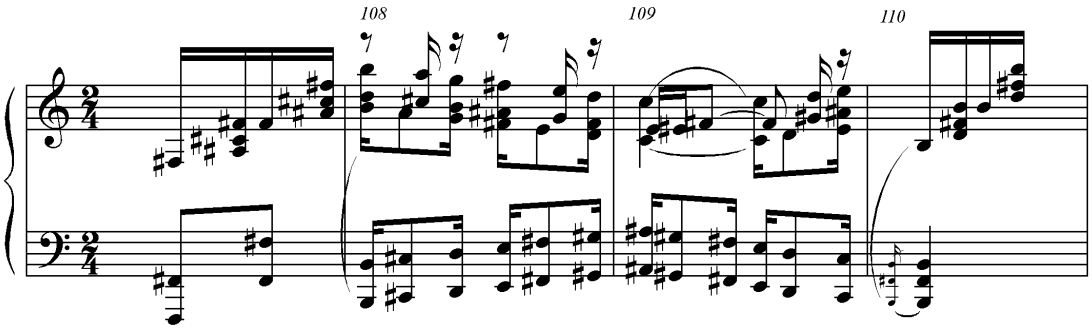

Figura 18

Entretanto, ao invés de entrar na tonalidade de Si menor, seguem-se 6 compassos de movimento melódico descendente sobre fragmentos das escalas de Si menor e Mi menor, que remetem a uma sonoridade de caráter pentatônico. Esse aspecto modal, “indígena”, se confirma com a constante alternância entre as tríades de Si menor e Mi menor, dentro da qual também está contida a alternância de meio tom entre as notas fá# e sol, que ganham protagonismo nos dois últimos compassos desta seção modal sobre Si menor (cc. 119–120). A enfática alternância entre sol e fá# resulta, desta vez, em uma resolução sobre Si maior.

A seguir, o compositor desenha em quatro compassos uma cadência modal sobre Si mixolídio (I/I7–IV/bVII–I/I7–IV/IIm). A presença da tríade de Dó# menor no final desta progressão serve de gancho para a criação dos 4 compassos seguintes. O modo maior dá lugar à cadência V7–Im com 6ª sobre Dó# menor, que aparece com a 6ª no baixo, valorizando o movimento melódico lá#–sol#–lá#. Visto como um todo, esses oito compassos compõem uma seção sobre Si maior, contrastante com a seção anterior. Se os 4 primeiros compassos se baseiam no modo de Si mixolídio, os quatro seguintes se centralizam no Dó# menor, II grau de Si maior, mas também um acorde formado pelas notas da escala dórica[392].

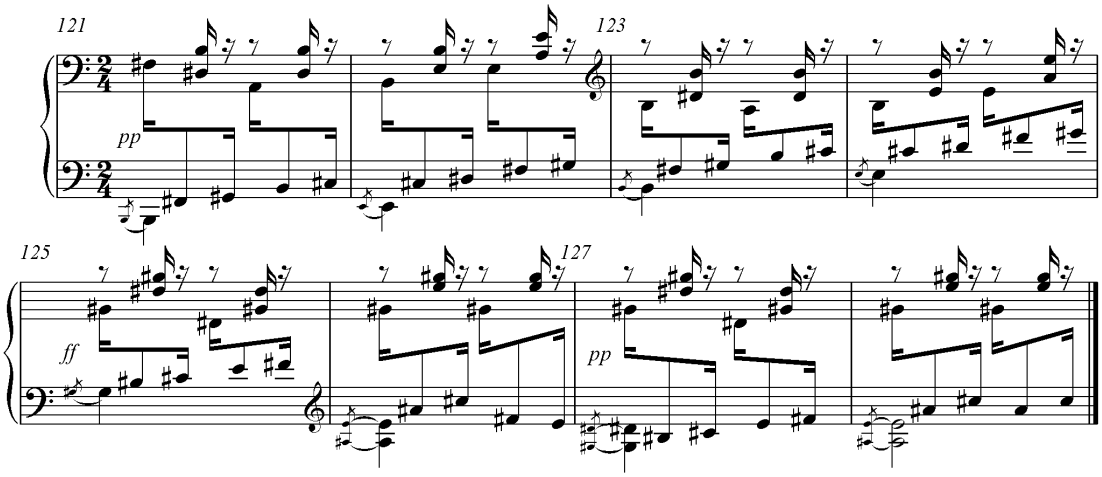

Figura 19

Depois de um compasso de repouso sobre o acorde de Dó# menor com 6ª, no qual a melodia parece hesitar sobre qual caminho seguir, Villa-Lobos introduz 3 compassos nos quais se condensa a progressão anterior sobre o modo de Si menor. Alternan-se as tríades de Dó# e Sol# menor até que esta última tríade aparece com a nota dó# no baixo, alcançando, por fim, a síntese. Entretanto, já no segundo tempo deste compasso, se utiliza novamente o recurso do movimento interválico de meio tom para alterar completamente o ar da dança. Um intervalo de semitom descendente, com o qual o compositor introduzira o

[392] Essa passagem do mixolídio ao dórico remete novamente à **Introdução** da peça.

acorde de Sol maior com 5ª aumentada na exposição da seção ***a***, desta vez é acompanhado pelo intervalo ré#–ré bequadro. Essa situação, aliada ao movimento de semitom na voz inferior (dó#–ré–ré*b*)[393], retarda a chegada do acorde maior com 5ª aumentada. Esses simples movimentos de semitom fazem com que o acorde de Sol# maior se converta no acorde de Sol maior, e este, por sua vez, em um acorde de Ré*b* dominante, acorde simétrico ao de Sol dominante. Sobre este último acorde se estende mais uma vez a escala de Ré*b* (Dó#) tons inteiros, e novamente o intervalo de semitom sol–sol# encaminha a composição para a última exposição da parte ***a***.

Durante os 7 primeiros compassos da reexposição da parte ***a***, a melodia é executada em oitavas para enfatizar a síncopa, acentuando somente a colcheia e a última semicolcheia do grupo. Nos compassos finais, as oitavas sobre dó, que anteriormente haviam servido para preparar a chegada da seção **B**, são seguidas por um compasso de pausa com fermata. O suspense termina com um curto fragmento no qual uma figura rítmica de semicolcheias em intervalos de quintas (dó#–sol#) se contrapõe a uma melodia diatônica sincopada, formada pela seqüência dó#–ré#–mi#. Na primeira semicolcheia deste fragmento aparece também a nota mi bequadro. No compasso seguinte, o último da obra, essa contraposição melódico-harmônica termina com a resolução de ambos os fragmentos na nota dó#, e com a transformação da nota mi bequadro em mi#.

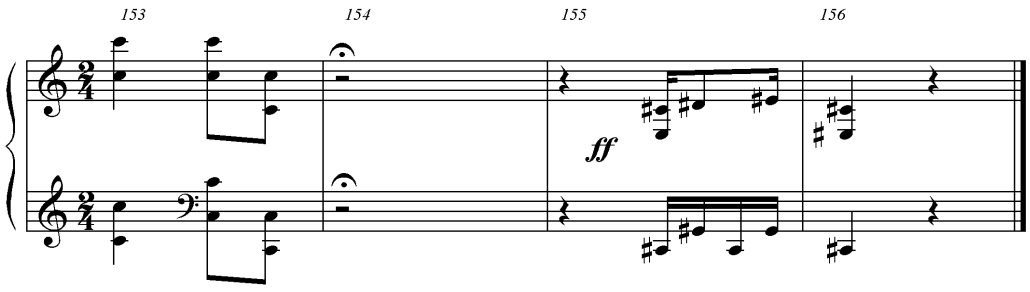

Figura 20

[393] Simétrico ao fá–sol*b*–fá da "meditação" da parte ***b***.

* * *

Ao modo de síntese, destacaremos a seguir alguns dos elementos sistematicamente explorados por Villa-Lobos na composição de "Farrapós". Do ponto de vista formal, temos a seguinte estrutura: **Introdução** (8 cc.) – **A** (64 cc.) – **B** (32 cc.) – **Interlúdio** (32 cc.) – **A** reduzido (16 cc.) – **Coda** (4 cc.). Dentro dessa estrutura, ainda podemos distinguir uma divisão da parte **A** em uma forma ***a*** (16 cc.) – ***b*** (32 cc.) – ***a*** (16 cc.), e a parte **B** em duas metades quase idênticas, cada uma com 16 compassos.

Essa forma ternária abriga um conteúdo no qual vários elementos são colocados em conflito. O princípio articulador da obra, a dualidade, atesta a forte influência do *impressionismo*. Desde o ponto de vista da estrutura harmônica, o desenvolvimento geral da composição está pautado pela dualidade, apresentada desde a **Introdução**, entre tonalidade/modalidade maior e menor. Vista como um todo, e de acordo com a forma, a parte **A** se divide em Sol# menor (seção ***a***); Ré*b* maior (seção ***b***) – subdominante de Lá*b* maior (tonalidade homônima de Sol# maior), regresso a Sol# menor; e à parte **B** corresponde a tonalidade de Mi*b* maior, dominante de Lá*b* maior.

A dualidade tonal maior-menor da **Introdução** também é verificada desde o ponto de vista modal, com a oscilação entre o modo maior (mixolídio) e o modo menor (eólio/dórico). Essa dualidade modal se apresenta disfarçada, ora na melodia, ora na harmonia[394]. No **Interlúdio**, entretanto, esses elementos modais são explorados em ambas as dimensões (horizontal e vertical). Essa modalidade encarna o aspecto "primitivo" da obra. Esse primitivismo serve tanto como referência musical aos povos indígenas, quanto às comunidades nordestinas, nas quais a música se caracteriza tanto pelo emprego do modo mixolídio, quanto do modo dórico (referenciado, nesta obra, pelas contínuas aparições dos acordes

[394] É também uma característica desta composição a progressiva explicitação das referências dos elementos musicais empregados.

menores com 6ª maior sem função tonal)[395]. Ao mesmo tempo, a suspensão da tonalidade também é provocada pela sistemática introdução de trechos construídos sobre a escala hexafônica, os quais interrompem um possível desenvolvimento tonal da composição.

Ritmicamente, a incessante marcha dos contratempos na dimensão vertical, que sugere uma espécie de dança indígena, se contrapõe ao também incessante elemento melódico sincopado, característico da música urbana carioca. O emprego de elementos musicais provenientes do choro se torna explícito na parte **B**, onde tanto as figuras rítmicas quanto o tipo de fraseado remetem inequivocamente a elementos característicos do modo de tocar "chorão" [396]. Desde o ponto de vista harmônico, os elementos musicais provenientes do choro se reforçam com o emprego de cadências tonais e com as resoluções sobre tônicas de tipo maior com 6ª. Ao mesmo tempo, essa inclinação ao popular urbano divide o protagonismo com momentos de pura expressividade pianística romântica[397].

Apesar do visível embate entre os diversos elementos musicais presentes na composição, constatamos, entretanto, que Villa-Lobos buscou realizar uma síntese entre esses elementos. Esse esforço fica claro, por exemplo, na parte **B**, onde os ataques no contratempo se incorporam completamente ao ritmo do choro, e no **Interlúdio**, onde a rítmica sincopada da melodia é

---

[395] Lembramos novamente que, na **Introdução**, os oito primeiros compassos estão construídos, respectivamente, por notas da escala de Lá*b* dórico e Lá*b* mixolídio com 4ª aumentada. Mário de Andrade, em uma crítica dedicada aos concertos realizados na capital paulista por Villa-Lobos, quando regressara de Paris em 1930, chamou a atenção justamente para a presença dessa escala nas *Danças Características Africanas*. Segundo esse autor, que afirma que embora não tenha mais nada a acrescentar a respeito dessas peças "que estão entre o que de melhor existe na primeira fase do grande músico", "[...] Sempre é curioso notar porém que entre os índios de Mato Grosso, (pelo menos é o que conta Villa-Lobos...), ele tenha encontrado uma escala maior com a quarta aumentada, escala essa que freqüenta o populário musical nordestino, como já demonstrei no 'Ensaio'. Será pois um dos raros elementos que ficam da influência ameríndia dentro do homem brasileiro atual.". Cf. ANDRADE, M. **Música, doce música**, *op. cit.*, p. 146.

[396] Estamos cientes de que, no período de composição de "Farrapós", o termo choro ainda não havia se cristalizado em um gênero musical específico, designando antes um modo de execução particular de determinados gêneros musicais que têm as suas origens em danças européias.

[397] De acordo com Bruno Kiefer, "Em **Farrapos** (às vezes se encontra escrito **Farrapós**) surpreendem-nos velozes oitavas lisztianas ao lado de fragmentos melódicos cujo sincopado poderia ser de procedência popular urbana". Cf. KIEFER, B., *op. cit.*, p. 46.

incorporada dentro do ambiente modal criado pela alternância entre Si menor–Mi menor. Outro bom exemplo é a espontaneidade com a qual a escala hexafônica se adapta à rítmica sincopada da melodia, demonstrando que os elementos da música brasileira se "afinam" quase naturalmente com as propostas de vanguarda. Portanto, se os elementos modais "primitivos" e a escala de tons inteiros, elementos desestabilizadores da tonalidade, ligam o Brasil "primitivo" à Europa moderna, os elementos tonais da composição ligam a música popular urbana do Brasil à tradição musical tonal européia. Essa vontade de síntese se manifesta também nos dois últimos compassos da composição, no momento em que é introduzido o mi bequadro sugerindo uma tríade de Dó# menor, sendo logo depois substituído pelo mi#, resumindo em dois compassos a dualidade apresentada desde a **Introdução**. Apesar da surpresa provocada por um final apoiado sobre a tríade de Dó# maior, sabemos que esse final vinha se anunciando praticamente desde o começo da composição.

Finalmente, a síntese entre tonalidade e modalidade, entre maior e menor, entre o Brasil "primitivo", o Brasil urbano e a modernidade européia[398], entre o particular (característico) e o universal, já se impõe na própria forma. Se,

---

[398] Alguns autores, como Renato Guérios, por exemplo, a despeito da experiência villalobiana junto aos chorões desde a mocidade, afirmam que este compositor teria começado a inspirar-se na música popular urbana muito tardiamente, já na década de 1920 e, principalmente, após a sua primeira viagem a Paris. De acordo com este autor, o pertencimento de Villa-Lobos ao grupo dos músicos eruditos "[...] o afastou da música popular em seus primeiros anos como compositor. De fato, a música popular era muito depreciada no Rio de Janeiro até 1920; após esta data, alguns estudiosos e folcloristas iniciaram sua valorização em um movimento que a tornaria um dos símbolos da nacionalidade. Mas durante a década de 10, quando um músico "sério" queria ofender seu concorrente, as categorias de acusação acionadas eram expressões como "compositor de maxixes" ou "assobiador". [...]. [Um rápido] exame de várias das composições produzidas por Villa-Lobos ao longo da década de 10 mostra que ele se preocupava em posicionar-se em relação aos músicos eruditos da cidade do Rio de Janeiro. Para ser aceito por seus pares, ele devia seguir as regras estéticas do cenário musical erudito carioca. Isto incluía um afastamento em relação à música popular: chama a atenção o fato de que, na obra composta por Villa-Lobos ao longo da década de 10, é quase completa a ausência de elementos estéticos ligados à música popular, apesar do contato do compositor com os chorões. A música erudita feita por ele não tinha nenhum elemento declarada ou intencionalmente nacional. Uma pesquisa atenta em seus arquivos revela que essa retórica e esse projeto praticamente não fizeram parte dos planos do compositor até sua ida a Paris, em 1923 [...]". Cf. GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro, *op. cit.* No entanto, como demonstramos na nossa análise, já nas *Danças Características Africanas*, compostas em um período no qual Villa-Lobos ainda lutava para afirmar-se no cenário da música erudita brasileira, está presente a influência da música popular urbana, seja na forma de figuras rítmicas, seja no fraseado, ou mesmo no emprego de cadências tonais com resoluções sobre tônicas de tipo maior com 6ª.

por um lado, o modalismo atua como elemento desagregador da tonalidade, por outro, ele reitera a totalidade da forma. O emprego da escala hexafônica ao final de cada sessão é um bom exemplo dessa condição, pois é sempre esta escala quem conduz às mudanças entre as partes da composição. Ou seja, ao mesmo tempo em que fragiliza as relações tonais desde o ponto de vista melódico-harmônico, a escala hexafônica, ao invés de gerar estruturas formais, atua como elemento reiterador de uma forma que é tonal por excelência[399]. Dentro dessa sintomia encontramos também um protótipo da busca pela síntese entre música indígena, mulata[400] e branca. Não queremos afirmar que essa busca fora intencional por parte de Villa-Lobos, pois, como muitos autores defendem, o ímpeto nacionalista deste compositor teria aflorado depois de seu regresso de Paris[401]. Apenas queremos demonstrar que, independentemente da intenção do compositor, "Farrapós" já possui, ainda que de forma rudimentar, alguns elementos que se tornaram fundamentais para a construção de um discurso nacionalista baseado na miscigenação das "três raças fundadoras da brasilidade", ainda que, no final das contas, essa síntese não fosse alcançada plenamente, e os desequilíbrios entre o "popular" e o "erudito", como destacou Wisnik, sejam perceptíveis ao longo da peça[402].

---

[399] Ao longo do século XIX, como é sabido, a forma musical se torna um meio de expressão do desejo tipicamente burguês de síntese entre o particular e o universal, entre indíviduo e sociedade. Cf., por exemplo, ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

[400] Não podemos esquecer que, em 1915, o choro já começava a ser identificado como uma música praticada por "mulatos".

[401] Segundo Elizabeth Travassos "A influência de Debussy sobre a produção de Villa-Lobos nos anos 10 é reconhecida por musicólogos, que destacam também sua permeabilidade a elementos da música popular carioca, independentemente de qualquer preocupação explícita, nessa época, com a racionalização dos procedimentos a partir de um credo artístico nacionalista. Nesse sentido, a experiência com os modernistas e suas idéias, juntamente com a primeira viagem a Paris, em 1923, foi importante para que investisse na construção de uma música moderna cuja originalidade seria dada por sua própria intuição do Brasil.". Cf. TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira***, op. cit.*, p. 30.

[402] Wisnik sustenta uma opinião bastante crítica em relação ao emprego do material musical popular a partir de uma técnica européia. Em relação às "peças características", por exemplo, este autor afirma que "Na impossibilidade de adequar a técnica popular à *técnica* erudita, o compositor reduz o repertório popular a mero depósito passivo, sujeitando-o ao domínio do estilo culto, e reduzindo-o a *material* temático. A situação é de desigualdade, sintomática da divisão da consciência: a arte popular entra como material, enquanto à cultura erudita reserva-se o direito de impor a técnica.". Cf. WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música

em torno da semana de 22, *op. cit.*, p. 57, nota 10. Embora pensemos que a função de "mero depósito passivo" dos elementos populares não possa ser sustentada para o caso de "Farrapós", podemos observar que, em diversos momentos, existem nítidas tensões entre a técnica européia e o material popular empregado nesta peça.

Capítulo III: Consolidação da obra e do magistério

3.1. Análise das Trajetórias

No capítulo II acompanhamos as trajetórias de Villa-Lobos e de Manuel de Falla desde a sua juventude e suas primeiras experiências no meio musical de seus países, passando por seus anos de formação em Paris, até o momento de seu regresso, descrevendo as atividades que estes dois compositores realizaram imediatamente após voltar a instalar-se em seus países natais. Como observamos anteriormente, uma das primeiras ações de Manuel de Falla em Madri, após a sua temporada parisiense, foi organizar, em companhia de outros entusiastas da música moderna, a *Sociedad Nacional de Música*, instituição que, seguindo o modelo da *Société Nationale* francesa, deveria ocupar-se de promover a música nacional e auxiliar os novos artistas espanhóis na divulgação de sua obra. Com essa ação, o compositor demonstrava a sua preocupação, como músico nacionalista, com a necessidade da formação de um novo público ouvinte para a moderna música espanhola. Além disso, o grupo que estava por trás da *Sociedad Nacional*, do qual Falla despontava como um dos integrantes mais importantes, procurava apontar, através dos programas executados e demais atividades promovidas por essa Sociedade, o caminho da "verdadeira música nacional". Essa música, além de estar fundamentada em fontes populares e históricas de origem espanhola, também deveria ser definida como uma arte de vanguarda e estar inscrita dentro da zona de influência da moderna música francesa (nunca da alemã), assim como era a música de Falla.

Villa-Lobos, pouco depois de chegar ao Brasil, empenhou-se na realização de uma série de concertos de divulgação da música moderna na capital paulista. Também preocupado com a falta de público brasileiro para o novo repertório, o compositor começou a se aproximar dos representantes do governo desse estado e, junto a eles, se aplicou na realização de diversos programas com

fins formativos e educativos. Dessas primeiras experiências resultaram a Bandeira Artística Villa-Lobos-Souza Lima e as primeiras concentrações orfeônicas em clubes e associações atléticas paulistanas.

A partir do momento em que Villa-Lobos e Manuel de Falla retornam a seus países de origem tem início o processo de sua consolidação enquanto maiores representantes dos movimentos do nacionalismo musical brasileiro e espanhol, respectivamente. É certo que já em 1928, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade destacava o nome de Villa-Lobos dentre os demais compositores nacionais, mas a eleição definitiva deste músico como líder brasileiro do movimento somente ocorreu após o seu retorno ao Brasil, mais especificamente, durante os anos de ação conjunta com o ministério Capanema. Manuel de Falla, apesar da vitória no concurso da *Real Academia de San Fernando* em 1905, com a sua ópera *La vida breve*, permaneceu praticamente incógnito na Espanha até a estréia de algumas de suas obras, como *El amor brujo* e *Noches en los jardines de España*, realizadas após o retorno de Paris.

Como sabemos, ambos os compositores, como principais representantes das escolas nacionalistas de seus respectivos países, estavam verdadeiramente preocupados com a definição e a divulgação da moderna música nacional. Se no caso espanhol, as composições de Falla passaram a ser reconhecidas como o produto final da consolidação do processo de "renascimento da música espanhola", no caso brasileiro, a produção villalobiana, junto com a de alguns compositores seus contemporâneos, como Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez, representava nada menos do que a criação da primeira *escola* brasileira de composição[403]. Por esse motivo, o regresso à pátria, após a longa temporada parisiense, dentro do esforço empreendido por ambos os compositores na formação de um público interessado em música moderna, também contribuiu na definição de seus papéis enquanto líderes de escolas. Cada um a seu modo,

[403] De acordo com Contier, Mário de Andrade procurou inserir o modernismo nacionalista em uma interpretação da história da música no Brasil na qual este movimento surgia como o mais importante esteticamente desde os tempos do descobrimento, em 1500. Cf. CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 1, p. 149.

Manuel de Falla a partir da década de 20 e Villa-Lobos desde meados da década de 30, acabou assumindo a função de guia para as futuras gerações de músicos de seus países.

Neste terceiro capítulo, ainda acompanhando a trajetória de nossos protagonistas desde uma perspectiva biográfica, nos fixaremos em uma nova etapa da vida e da obra dos dois compositores. Como não é a intenção deste trabalho reiterar os mesmos marcos utilizados pela musicologia tradicional para a periodização da vida destes músicos – a saber, a composição, estréia e publicação de suas obras – os limites desta nova etapa das biografias destas duas personagens foram definidos através de outros critérios, que estão de acordo com os objetivos desta investigação.

Para o caso de Manuel de Falla, definimos o início desta nova etapa nos primeiros anos da década de 20, momento em que o compositor deixa Madri e se instala na singular cidade de Granada. Não foi sem premeditação e sem conseqüências, como assume parte da historiografia, que Falla afastou-se da capital da Espanha. E também não foi por um simples capricho de juventude que ele escolheu, em um momento auge de sua vida pública, "a cidade dos cármenes" para fixar residência[404]. Quando retornou à Espanha, Falla trazia em mente uma idéia fixa: a estréia madrilenha de *La Vida Breve*. E este não deve ser considerado apenas como um objetivo pessoal do compositor. A estréia desta ópera em Madri também representava, em parte, a abertura do circuito musical da capital a novas experiências com a música nacional. Nos pouco mais de sete anos que permanecera na França, a capital espanhola tinha passado por grandes transformações, e agora, os seus teatros, permitiam a entrada de *La vida breve*. De acordo com a crítica, o "renascimento musical" espanhol finalmente estava se concretizando e o nacionalismo musical nesse país entrava em uma importante

[404] Granada é conhecida como "cidade dos cármenes" devido ao grande número de casas com *cármenes* que possui. Os granadinos dão o nome de carmen a pequenos pátios internos às casas voltados para a rua, onde repousam inúmeros vasos com plantas, bancos e fontes, e onde as pessoas costumavam reunir-se para conversar e descansar, principalmente nas épocas mais quentes do ano. Cf. CARMEN. In: EL PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO diccionario enciclopédico. México, D.F.: Ediciones Larousse, S. A. de C. V., 2007. p. 206.

fase de militância. Quando Falla deixa Madri para instalar-se em Granada, o panorama da capital em relação à música moderna já era um pouco diferente ao enfrentado pelo compositor na primeira década do século. Começavam a aparecer nos programas das principais orquestras da cidade, como a Orquestra Sinfônica e a Filarmônica de Madri, algumas obras de autores nacionais. A atuação dos diretores dessas orquestras – Enrique Fernández Arbós, na sinfônica, e Bartolomé Pérez Casas, na filarmônica – é amplamente festejada pelos círculos simpáticos ao nacionalismo, como é o caso da *Sociedad Nacional de Música*. Óperas nacionais já fazem temporada nos principais teatros da cidade e, nos jornais e revistas da capital, diversas vozes se levantam para exaltar o novo movimento. Além disso, a música nacional de Manuel de Falla, principalmente depois da montagem de sua obra *El sombrero de tres picos* pela famosa companhia de Ballets Russes de Serge Diaghilev, começa a se projetar além fronteiras. O nome do espanhol passa a figurar ao lado de Stravinsky e Ravel em vários concertos realizados nas capitais européias e são poucos os críticos nacionais ou estrangeiros que duvidam da maestria desse compositor. Dentro desse processo, Falla vai se definindo para a crítica, sobre a qual posteriormente se fundamentará a historiografia, como o maior ícone da música espanhola de todos os tempos.

Neste capítulo estudaremos algumas das ações promovidas por Falla para efetivar a realização de seu projeto estético. A partir destas, procuraremos medir os significados e as direções adotadas por esse projeto, bem como os meios empregados para alcançá-lo. A bibliografia crítica apontou que, durante a década de 20, teria ocorrido uma “mudança” no nacionalismo de Falla, mudança que é explicada desde o ponto de vista estético. Ao adotar um novo tipo de fonte como matéria-prima para a sua música, as fontes históricas, o compositor estaria tentando se aproximar de uma outra Espanha, não mais a Espanha onírica e misteriosa de *Noches en los jardines de Espanha*, mas uma Espanha sóbria, castiça e castelhana. Na verdade, a partir do início dessa década, podemos observar que o projeto nacionalista de Falla sofre uma modificação desde a sua base. O foco desse projeto passa a ser a busca pela “pura essência cultural

hispânica". Essa busca, que vai acompanhar o compositor até o final de seus dias, é realizada em vários níveis e através de um conjunto de ações que compõe um dos objetos de estudo deste capítulo.

Quando a *Sociedad Nacional de Música* suspende as suas atividades, Falla já estava instalado em sua nova residência granadina. Depois de sua participação nesta sociedade, o compositor procurará se manter afastado de qualquer cargo que exija uma participação ativa. O posto de "Vocal correspondente" na *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos*, por exemplo, permitiu a Falla continuar vivendo em Granada, se dedicando, preferencialmente, à atividade compositiva. Por isso, foi um dos poucos cargos oficiais que chegou a assumir, e por muito pouco tempo. Mesmo tendo sido escolhido como acadêmico numerário da *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, de Madri, Falla nunca chegou a assumir a sua cadeira. Além disso, no final dos anos 30, o compositor não aceitou o cargo de Diretor do *Instituto de España* que lhe foi oferecido na fundação desta instituição pelo novo regime franquista. No entanto, Falla continuará exercendo a sua influência desde os bastidores, pelo menos durante a década de 20 e metade da década de 30.

A primeira ação desta nova etapa do projeto nacionalista falliano, na qual o compositor se volta para a busca dessa "essência hispânica", e cujo início coincide aproximadamente com a sua mudança definitiva para a cidade de Granada, é sua participação na organização e realização do Concurso de *Cante Jondo*, dentro das comemorações de Corpus Cristi, no ano de 1922. Os organizadores deste concurso tentavam convencer as autoridades e a opinião pública da importância do evento argumentando que o seu objetivo principal consistia na coleta e recuperação de cantos puros do folclore andaluz, visando a manutenção viva dessa fonte. Sendo o folclore, segundo todos os teóricos do nacionalismo – desde Pedrell, passando por Béla Bartok, Rimsky, Sibelius, e chegando em Manuel de Falla – a "fonte por excelência" para a composição da moderna música nacional, não estranha a posição adotada por esses artistas entusiastas do *cante jondo*. No panfleto explicativo a respeito das origens do

cante, que foi tornado público poucas semanas antes do evento, Falla insiste na necessidade de preservação desse "canto primitivo andaluz", argumentando que nele se conservava, além dos elementos árabes, ciganos e bizantinos, o "fundo primigênio" andaluz sobre o qual se sedimentaram as influências dessas culturas orientais.

Em 1924, quando terminava a composição *d'El retablo de maese Pedro*, Falla organizou a *Orquesta Bética de Cámara* com músicos da cidade de Sevilha. O apadrinhamento do compositor a esta orquestra também faz parte do conjunto de ações empregadas com o fim de propagar e consolidar as idéias nacionalistas. Como declarava no texto em que apresenta a *Orquesta Bética* ao meio musical e artístico espanhol, esta "[...] não se trata[va] de uma associação com fins puramente locais, uma vez que o seu campo de ação deveria extender-se a toda a Espanha e também a terras estrangeiras [...]", e o seu repertório estaria formado por peças clássicas e modernas, escritas ou arranjadas especialmente para orquestra de câmara[405]. Assim, esta orquestra acabou se transformando em um instrumento importante na divulgação do ideal estético do projeto falliano.

Durante a década de 20, Falla ainda manteve uma atividade compositiva bastante intensa. Para compor *El retablo*, procurou referenciar-se nas composições dos polifonistas espanhóis do século XVI, o "Siglo de Oro" das letras e das artes espanholas. Esta obra é considerada, por grande parte da bibliografia, como a composição que marca o momento de virada na obra deste músico. A partir d'*El retablo*, apontam esses autores, Falla deixa para trás definitivamente o idioma "andalucista" que o acompanhava desde as suas primeiras composições, e cria uma nova linguagem mais abrangente e mais representativa da "raça hispana". Depois da composição d'*El retablo* é a vez do *Concerto para Clavicembalo*, no qual Falla aplica ainda com maior rigor a fundamentação nas

[405] FALLA, M. Orquesta Bética de Cámara. **El correo de Andalucía**, Sevilha, 6 jun. 1924. No texto original: "[...] no se trata de una asociación con fines puramente locales, ya que su campo de acción se ha de extender a toda España y aun a tierras extranjeras [...]".

obras do passado clássico espanhol, e busca afastar da sua composição qualquer elemento exógeno, embora continue procurando referências nas composições de Stravinsky. *El retablo* e o *Concerto* foram consideradas por grande parte da musicologia como as melhores obras deste compositor, pois teriam sido as únicas a atingir uma maior perfeição estrutural através do uso das mais modernas técnicas de composição. São essas obras, embaladas no discurso e nos valores estéticos do neoclassicismo, que também irão compor a principal substância do legado falliano. Ao longo da década de 20, Falla começara a identificar-se com o grupo de compositores madrilenhos que posteriormente seria rotulado como "Generación del 27". O *Concerto* se transformará no paradigma composicional para os músicos desta geração. Ainda que Ernesto Halffter tenha sido o único discípulo efetivo de Falla, cristalizado pela historiografia como o jovem notável continuador do seu legado[406], os demais compositores que fizeram parte deste grupo também acabaram reivindicando o seu magistério[407].

Durante a década de 20, o compositor também se associa a diferentes projetos que têm como finalidade principal a recuperação de obras do classicismo

---

[406] Adolfo Salazar afirma: "[...] su estrecha afinidad [de Halffter] con la doctrina de su maestro, cuya obra encuentra así un camino de perduración, es, a mi modo de ver, una circunstancia de capital importancia en nuestra música actual por lo que se refiere a su vitalidad, de la cual es un índice, y a su prosperidad futura.". Cf. SALAZAR, A. **La música contemporánea en España**, *op. cit.*, p. 255.

[407] Não queremos perpetuar a idéia da existência de uma homogeneidade estética na produção desses compositores. Sabemos que atualmente o rótulo "Generación del 27" vem sofrendo uma importante revisão por parte da historiografia da música espanhola. No entanto, é inegável a importância de Falla como principal referência para a construção de um discurso de legitimação da própria produção destes músicos, mesmo que essa influência não se traduza diretamente em música. Em carta datada do tardio ano de 1943, Julián Bautista, por exemplo, um dos participantes desse "grupo", ainda reivindicava o magistério de Falla e de sua obra para toda uma geração de compositores. Fazendo um comentário a respeito de uma obra que compusera sobre poemas de Lorca, Bautista conta: "Nunca me hubiese yo atrevido a someter a su elevado juicio ninguna de mis modestas obras; pero ha querido la suerte que Conchita Badía, guiada por un impulso generoso hacia conmigo, abusara de su bondad para entregarle mis canciones sobre las "Tres Ciudades" de Federico, obra que hice en homenaje al amigo y al poeta. Estas tres canciones no tienen otro mérito que el de estar inspiradas en giros y ritmos característicos de nuestro folklore andaluz, aunque un poco libremente interpretados. Y la mayor alabanza que nadie haya podido dirigirme a través de estas canciones, es haberles encontrado cierto entronque con su obra, la cual ha sido guia y acicate para mí en todo momento, lo mismo que para todos los músicos españoles de mi promoción y de las siguientes, pues todos nos consideramos un poco discípulos suyos, espiritualmente, aunque no hayamos tenido nunca la suerte de recibir sus consejos, que, desde luego, hubieran sido para nosotros de provecho inmenso e inapreciable valor.". Cf. Carta de Julián Bautista a Falla. Buenos Aires, 13 jan. 1943. AMF, pasta 6754, doc. 001.

espanhol, como a Homenagem a Góngora e a retomada da representação dos Autos Sacramentais de Calderón de la Barca. Por outro lado, nos primeiros anos da década seguinte, com o novo regime, as posturas políticas de vários membros do grupo de compositores republicanos ao qual Falla vinha se aproximando desde o início dos anos 20 se radicalizam, e muitos deles vão compor a *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos* do primeiro governo da Segunda República. Embora Falla se mantivesse fora do front das disputas políticas, aceitou o posto de "Vocal correspondiente" da Junta, além de continuar mantendo contato com músicos como Oscar Esplá e críticos como Adolfo Salazar, que estavam diretamente ligados ao governo republicano.

A composição de *Atlántida* culmina o processo pela busca da "essência hispânica" que vinha acompanhando Falla desde o início dos anos 20. Quase até o final desta década, o compositor procurou essa essência fundamentalmente nas obras dos clássicos espanhóis. No entanto, aproximadamente desde 1928, e durante as duas décadas seguintes, Falla vai retroceder ainda mais no tempo para atingir o seu objetivo. A sua busca agora se remonta à Hispânia, a província romana que deu origem à Espanha atual. É nela que o compositor vislumbra o nascimento dessa essência tão necessária à retomada dos verdadeiros valores nacionais, valores que, como veremos, estão impregnados de um profundo *ethos* religioso, que ajudou a moldar a própria memória cristalizada deste compositor. Se em um primeiro momento, Falla havia buscado essa "essência" no canto ainda vivo dos velhos *cantaores* andaluzes e, em um segundo momento, a sua busca o levou aos compositores clássicos enterrados desde o século XVII, neste último estágio de sua vida e de sua obra, o compositor vai procurar essa essência nos seres mitológicos da pré-história espanhola. Neste terceiro capítulo, portanto, acompanharemos o caminho cumprido pelo compositor durante esse trajeto, que será interrompido apenas com a sua morte, em 1946. A sua última obra, *Atlántida*, ponto final da sua incessante busca, não chegou a ser concluída, deixando a proposta final deste compositor em aberto.

* * *

Cumprindo com nossa proposta de trabalho, retomaremos a análise da trajetória de Villa-Lobos do ponto em que a deixamos no final do segundo capítulo, ou seja, do momento em que este compositor retorna ao Brasil e começa a buscar formas de se aproximar do público brasileiro. Desde o começo da década de 30, quando Villa-Lobos se alia aos poderes públicos, a sua atuação na definição e propagação dos princípios nacionalistas se torna determinante. Com a experiência da "bandeira artística" que excursionara pelo interior de São Paulo e, principalmente, com as primeiras concentrações orfeônicas realizadas em sedes de clubes e sociedades paulistanas, ambos os projetos patrocinados pelo governo desse estado, o compositor fora ganhando visibilidade e respeito perante as autoridades e perante o público.

Em 1932 Villa-Lobos tenta o contato direto com o governo federal. Através de um memorial endereçado diretamente a Getúlio, chefe do novo governo, o compositor expõe as suas opiniões a respeito do tratamento que deveria ser dispensado pelo Estado aos músicos brasileiros e à música produzida no país[408]. Dentro do ânimo nacionalista e procurando fortalecer a imagem do novo governo estabelecido em 30, a Prefeitura do Distrito Federal decide investir na educação cívica (e também na formação de opinião) de crianças e jovens da capital, aprovando um projeto que implementava a obrigatoriedade do ensino cívico-musical através do canto orfeônico em todas as escolas públicas do Rio de Janeiro. Para coordenar e supervisionar o cumprimento dessa nova determinação, no mesmo ano de 1932, o Estado criou a SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística – órgão dependente do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal. Heitor Villa-Lobos foi convidado pelo próprio Anísio Teixera, Secretário de Educação do Rio de Janeiro, para ocupar o posto de primeiro Superintendente do novo órgão estatal.

---

[408] VILLA-LOBOS, H. Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira, *op. cit.*, p. 85-87.

Nesse contexto, a proposta nacionalista de Villa-Lobos começa a assumir uma nova faceta. A atuação junto ao Estado, que em um primeiro momento consistia em um meio através do qual o compositor – e os nacionalistas em geral – procurava atingir o público e ampliar os horizontes da música moderna no país, se transforma em um mega-projeto que visa a disciplinarização das massas através do canto orfeônico. O próprio Villa-Lobos, com o passar do tempo, começa a reproduzir o discurso de ordem e confraternização difundido pelas autoridades públicas do Estado.

Com a ajuda do pequeno quadro de pessoal da SEMA, Villa-Lobos organizou a atuação da instituição de tal maneira que as suas determinações pudessem chegar a todas as escolas da capital. Em pouco tempo, o compositor começou a organizar encontros entre os orfeões das escolas, que posteriormente acabariam se transformando nas mega-concentrações orfeônicas realizadas a partir da segunda metade da década de 30. O ensino de música e de canto orfeônico nas escolas foi iniciado em março de 1932. Desde a direção da SEMA, Villa-Lobos explicava que esse ensino visava a transmissão da consciência de disciplina, a educação moral e a educação artística a todas as crianças atendidas pelo projeto[409]. O compositor ainda dizia que somente com "a implantação do ensino musical na escola renovada, por intermédio do canto coletivo, seria capaz de iniciar[-se] a formação de uma consciência brasileira."[410].

Villa-Lobos ocupou cargos públicos por mais de dez anos, durante o governo Vargas. Sua volumosa e importante obra à frente da SEMA foi coroada com a criação, em 1942, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, órgão responsável por estabelecer as normas do ensino da disciplina "Canto orfeônico" em todo o país, supervisionar os trabalhos realizados nos diferentes estados do Brasil e organizar imensas concentrações orfeônicas, principalmente na capital da República. Esses eventos eram sempre realizados em datas representativas para

---

[409] VILLA-LOBOS, H. **O ensino popular da música no Brasil**, *op. cit.*, p. 13.

[410] VILLA-LOBOS, H. Educação Musical. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, abr. 1946. p. 500.

o Regime, como o Dia do Trabalho ou o aniversário da Revolução (10 de outubro), e nas maiores concentrações, no meio do concerto, Getúlio proclamava o seu inflamado discurso.

Os anos de atuação junto ao Estado brasileiro, organizando o ensino de canto orfeônico e dirigindo as grandes concentrações corais, representaram, sem dúvida, uma das etapas mais importantes da vida e da obra de Villa-Lobos. As bases do nacionalismo musical – inspiração folclórica, criação de uma linguagem própria da música brasileira, educação da arte universal e formação de um público para essa música – estavam presentes em suas formas mais primárias no projeto de educação cívico-artística implementado por Villa-Lobos e sua equipe.

Assim como Manuel de Falla, que apesar de suas intensas atividades "extra-musicais" durante a década de 20 não abandonou a atividade compositiva, Villa-Lobos, durante os anos em que serviu de agente oficial do governo de Vargas, não abandonou em nenhum momento a composição. Uma de suas obras mais importantes, o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, foi composta quase totalmente dentro desse período. Além disso, para servir a seu projeto educativo, durante esses anos o compositor se dedicou amplamente à música coral e à música de banda. A criação de uma música nacional a partir da fusão de elementos provenientes das culturas das "três raças formadoras do povo brasileiro" marca as diretrizes do projeto nacionalista villalobiano. Para implementar o seu projeto, Villa-Lobos acabou adotando o modelo doutrinador imprimido pelo Estado. Com a ascensão da ditadura de Vargas, essa idéia de síntese das três culturas foi ressignificada no contexto do ideário fascista de unir "o povo" em uma totalidade social.

Consideramos imprescindível o estudo desta etapa da vida e da obra de Villa-Lobos para entender a experiência do nacionalismo musical no Brasil. Esta investida educacional acabou se transformando numa das faces mais importantes do movimento no país e Villa-Lobos, sem concorrentes, acabou se tornando o seu primeiro nome. A transformação deste compositor em principal ícone do nacionalismo musical brasileiro deve, sem dúvida, ser analisada a partir

de dois conjuntos de ações de natureza completamente distinta. Por um lado, temos a sua atividade compositiva, através da qual podemos observar as respostas musicais dadas pelo *compositor* aos imperativos do nacionalismo. Por outro, observamos a sua atuação como *agente de formação ideológica* e *orientação disciplinária*, por meio da qual este músico finalmente conseguiu aproximar-se de uma grande fonte de público: as massas urbanas[411]. Entretanto, podemos dizer que através dessas duas diferentes formas de atuação, Villa-Lobos perseguia um único objetivo: a criação de uma prática musical nacional que revelasse a união harmônica e homogênea dos elementos provenientes das "três raças formadoras do povo brasileiro". O som das *Bachianas*... Ou a concentração orfeônica...

3.1.1. Manuel de Falla: definição de um projeto estético. A busca pela pura "essência hispânica"

3.1.1.1. Primeiros tempos em Granada

Em 1919 faleceram em Madri o pai e a mãe de Falla. Portanto, em 1920, quando este compositor se instala em Granada, o seu núcleo familiar já estava desfeito. Não há dúvidas de que essa situação facilitou uma definição do compositor em relação ao abandono de Madri, mas, evidentemente, não foi este o único motivo que Falla levou em consideração para tomar a decisão de afastar-se da capital da Espanha nesse importante momento de sua vida pública. Acompanhado pela irmã caçula – que até aquele momento havia residido na casa

[411] CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 2, p. 248.

paterna – o compositor se transfere para Granada, onde fixa residência definitiva em 1921[412].

Granada era uma referência do exotismo oriental dentro da própria Espanha. Na época em que Falla se instala nesta cidade, a identidade granadina se definia pela convivência de diversos elementos de origens culturais diferentes. Tratava-se de uma cidade exótica para os próprios espanhóis que não a tinham por berço[413].

Quando o compositor sai de Madri, a vida musical desta cidade, em parte graças à posição neutra assumida pela Espanha durante a guerra, passa por um momento de grande atividade. Grandes orquestras da capital, como a Sinfônica e a Filarmônica, começam a incluir em seus repertórios obras de compositores modernos, inclusive do próprio Falla. Entretanto, enquanto na capital do país a atividade musical "esquentava", na maioria das cidades espanholas o ambiente da música de concerto continuava sendo muito reduzido. Quase não havia orquestras, nem corais, e muitas dessas cidades não abrigavam sequer um conservatório ou uma escola de música. Além disso, o repertório romântico monopolizava os já poucos espaços para concertos. Certamente, quando escolheu mudar-se para Granada, Falla tinha plena consciência desta desanimadora situação. Entretanto, entre os fatores que o impulsaram a procurar uma casinha sossegada nesta pequena cidade interiorana – que provavelmente

---

[412] Granada é uma das maiores cidades da região da Andaluzia. Manuel de Falla nasceu e viveu a sua infância e juventude em Cádiz, cidade andaluza situada às margens do Oceano Atlântico. Cádiz possui um orgulhoso passado de cidade romana, dado que estará presente na concepção da última obra de Falla, a inacabada *Atlántida*. Este assunto será desenvolvido com maior detalhe mais adiante.

[413] Os árabes, que ocuparam por quase oito séculos a Península Ibérica, instalaram suas maiores cidades no sul do território. A região granadina era próspera e poderosa. Por isso, no século XIII, um novo califato estabeleceu o Reino de Granada e reconstruiu a imponente fortaleza de seus antecessores: a Alhambra. Quando os reis católicos lideraram a reconquista dos territórios ocupados pelos árabes, Granada foi o último reino a retornar ao domínio cristão. É por isso que nesta cidade, até hoje, persistem com vigor elementos das culturas orientais, visíveis em suas construções, sua culinária, sua vegetação (pois os árabes introduziram uma série de culturas agrícolas em terras andaluzas), etc. Esse dado é bastante importante, uma vez que o elemento exótico foi muito utilizado pelos compositores espanhóis em todas as épocas. De acordo com a historiografia, o abuso do exotismo na música espanhola só teria sido efetivamente superado com a obra de Manuel de Falla e pela escola de composição que se formou a partir de seu magistério, representada pelo grupo de músicos que recebeu o nome de "Generación del 27".

foi a cidade de muitos de seus sonhos, uma vez que os temas granadinos permeiam quase toda a sua primeira fase compositiva, desde *La vida breve* até *Noches en los jardines de España* –, na qual pudesse compor como e quando quisesse, também poderíamos incluir a intenção de ampliar a "zona de influência" das modernas idéias sobre a música nacional. Para isso, desde Granada, o músico se empenhou em desenvolver uma série de ações que obravam a favor desse objetivo, como a organização do *Concurso de Cante Jondo*, em 1922, na mesma Granada, e a criação e promoção da *Orquesta Bética de Cámara*, com músicos da cidade de Sevilha. Estas foram novas preocupações que ocuparam o compositor nos primeiros anos de residência na região andaluza. A presença de Falla, um dos compositores espanhóis mais importantes, em uma província "periférica" da Espanha, durante as décadas de 1920 e 1930, acabou finalmente favorecendo uma certa descentralização da vida musical espanhola e chamou a atenção do meio musical nacionalista a respeito da necessidade de impulsionar a produção musical em todo o território espanhol.

Em 1919, no mesmo ano em que decide mudar-se para Granada, Falla vive um dos eventos mais importantes de toda a sua carreira: a estréia, no Teatro Alhambra de Londres, de seu balé *El sombrero de tres picos*, que mais tarde ficaria conhecido como *El Tricornio*. A companhia de *Ballets Russes* de Diaghilev, que foi responsável pela montagem d'*El Tricornio*, havia estreado obras dos mais famosos compositores modernos, como Stravinsky, Ravel e Satie. Representantes da vanguarda de todas as artes participavam das grandes montagens da companhia. A obra de Falla ganhou decorações de Picasso e coreografia de Massine, e representou um grande sucesso para os *Ballets Russes* e para o ainda jovem compositor espanhol.

Nos primeiros meses de 1920, Falla andava envolvido com uma série de compromissos artísticos, viajando pela França e Inglaterra para dirigir concertos de suas obras. Enquanto isso, continuava compondo, dedicando-se, entre outros trabalhos, a sua primeira e única obra para violão solo, *Homenaje a Debussy*, escrita em homenagem a este compositor por ocasião de seu

falecimento[414]. A intensa atividade compositiva e os freqüentes compromissos internacionais não o impediram de integrar-se à vida social da cidade e de participar e freqüentar o ativo círculo cultural granadino. Segundo os seus biógrafos, nessa época, Falla "[...] freqüenta Fernando de los Ríos, Hermenegildo Lanz, Miguel Cerón, Fernando Vílchez, Raul Carazo, Federico García Lorca, Andrés Segovia e outros [...]"[415]. Com pouquíssimas alterações, este é o grupo que participará, junto com o compositor, da organização do *Concurso de Cante Jondo* de 1922. Embora não produzisse sucedâneos, este concurso teve grande repercussão no meio musical espanhol da época e representou um importante meio de divulgação de uma das principais bandeiras do nacionalismo musical: a necessidade de preservação da essência pura do canto autóctone. Como vimos anteriormente, inspirados nesses cantos e partindo da utilização das modernas técnicas de composição, os músicos nacionalistas deveriam compor as suas obras *nacionais*, as quais, se fossem fruto do *gênio*, poderiam transcender à *universalidade*.

3.1.1.2. O Concurso de *Cante Jondo* de 1922

A realização do *Concurso de Cante Jondo* representa um dos marcos mais importantes da biografia de Falla. A sua participação na organização deste evento pode ser entendida como uma ação concreta para "colocar em marcha" o seu projeto nacionalista. O objetivo primeiro do concurso estava pautado na recuperação de cantos folclóricos (o *cante primitivo andaluz*) mediante um apelo

[414] Como vimos no capítulo anterior, Debussy foi uma das principais referências da primeira fase compositiva de nossos dois protagonistas.

[415] **POESIA:** Revista Ilustrada de Información Poética. Supervisão Jorge de Persia. Madri: Ministerio de Cultura: Gran Via, n. 36-37, 1991. Número monográfico dedicado a Manuel de Falla. p. 147. No texto original: "[...] frecuenta a Fernando de los Ríos, Hermenegildo Lanz, Miguel Cerón, Fernando Vílchez, Raul Carazo, Federico García Lorca, Andrés Segovia y otros [...]".

direto à participação das massas populares teoricamente responsáveis pela conservação desses cantos.

A maioria dos textos que abordaram o tema do Concurso, especialmente aqueles que o fizeram desde uma perspectiva que enfocava Falla como protagonista, se preocuparam principalmente com as avaliações estabelecidas pela imprensa a respeito do "nível" artístico das apresentações realizadas durante o evento. Em 1962, Molina Fajardo publicou *Manuel de Falla y el 'Cante Jondo'*, considerada, até os nossos dias, como a obra mais importante já escrita sobre este afamado concurso[416]. Este evento teria se gestado em costumeiras reuniões das quais participavam algumas das figuras que compunham o círculo de relações granadinas de Falla. De acordo com Molina Fajardo,

> "[Falla] Formava tertúlia com Miguel Cerón, jovem com vocação para a arte, em bastantes facetas. Leitor de ensaios filosóficos e apaixonado pela música, da qual era excelente conhecedor, se comprazia em praticar a pintura e a escultura, e em apreciar as jóias literárias em seus idiomas originais. Junto com eles, Manuel Jofré – o 'Niño de Baza' para seus alegres amigos - , singular fanático do violão, grande concertista de ares flamencos e que foi um dos melhores intérpretes do *toque jondo* em Granada. Francisco Vergara, imprescindível em toda reunião pela sua graça. Hermenegildo Lanz, aguafortista de grande estilo e com uma ampla concepção da beleza. Fernando de los Ríos, não atraído ainda pelo falso brilho da política, e que deixava matizada a conversa com reflexos de sua grande cultura européia. Ramón Carazo, em pleno apogeu de sua maneira pictórica. E sempre que estava em Granada, Andrés Segovia, que tinha recolhido com rapidez os triunfos difíceis de concertista único.
>
> Falla gostava destas reuniões, às quais se incorporou mais tarde Federico García Lorca com seus recentes vinte e dois anos, e nas que reluziam temas sobre a raíz obscura e profundíssima da arte andaluza [...]"[417].

---

[416] MOLINA FAJARDO, E. **Manuel de Falla y el "Cante Jondo"**. Edição facsímile da 1. ed., 1962. Prefácio Andrés Sória. Granada: Universidad de Granada, 1990.

[417] *Ibid.,* p. 46-47. No texto original: "[Falla] Formaba tertulia con Miguel Cerón, joven con vocación por el arte, en bastantes facetas. Lector de ensayos filosóficos y apasionado por la música, de la que era excelente conocedor, se complacía en practicar la pintura y la escultura, y en apreciar las joyas literarias en sus originales idiomas. Junto a ellos, Manuel Jofré – el 'Niño de Baza' para sus alegres amigos – , singular aficionado a la guitarra, gran concertista de aires flamencos y que fue uno de los mejores intérpretes del *toque jondo* en Granada. Francisco Vergara, imprescindible en toda reunión por su gracejo. Hermenegildo Lanz, aguafuertista de gran estilo y con una amplia concepción de la belleza. Fernando de los Ríos, no atraído aún por el espejuelo de la política, y que dejaba matizada la charla con reflejos de su gran cultura europea. Ramón

Os temas que giravam em torno das origens do *cante jondo* ou da "raíz obscura e profundíssima da arte andaluza" eram da predileção do maestro, pois já faziam alguns anos que Falla se impressionava com a profundeza desses cantos "primitivos" e tentava incorporá-los, de alguma maneira, a suas composições. A preservação viva desses cantos passou a ser, segundo a historiografia, uma das principais preocupações do compositor naqueles primeiros anos da década de 1920. Era necessário, de acordo com Falla, impedir o desaparecimento completo do cante, processo que vinha se acelerando nos últimos anos com a crescente comercialização do flamenco, produto "degradado e corrompido", fundamentado inicialmente no *cante jondo*[418]. O *Concurso de Cante Jondo* foi a resposta encontrada por Falla e seu grupo para esse problema. Através desse evento, esses artistas pretendiam reavivar a prática desse tipo de expressão vocal, e, para isso, programaram levar aos palcos os já escassos "donos" dessa arte, desse "puro canto andaluz", para que, com a ajuda do festejo e da homenagem, com a sua arte e sua experiência, estimulassem a retomada dessa antiga prática. Por outro lado, "para proteger o verdadeiro *cante* da "contaminação" do flamenco", os organizadores do concurso impediram a participação de *cantaores* profissionais nas provas.

Carazo, en pleno apogeo de su manera pictórica. Y siempre que estaba en Granada, Andrés Segovia, que había recogido con rapidez los triunfos difíciles de concertista único. Falla gustaba de estas reuniones, a las que se incorporó más tarde Federico García Lorca con sus veintidós años recién cumplidos, y en las que relucían temas sobre la raíz obscura y profundísima del arte andaluz [...]". Fajardo, um dos principais responsáveis pela construção da memória do concurso – faz uma descrição "nostálgica" dos elementos que compunham este grupo, incorporando qualidades adquiridas *a posteriori* ou "acomodando" a seu gosto outras qualidades dos "contertulios". Sabemos, por exemplo, que Fernando de los Ríos nesta época, ao contrário do que afirma este autor, já havia sido "atraído por el espejuelo de la política". Jorge de Persia nos conta que em 1921, Ríos, catedrático de Direito Político da Universidade de Granada, publicara *Mi viaje a la Rusia Sovietista*, livro dedicado "Al Partido Socialista Español con el más profundo respeto". Jorge de Persia também conta que esta personagem, que realizava conferencias a respeito do tema do socialismo russo, fizera chegar um exemplar de seu livro às mãos do próprio Manuel de Falla. Cf. PERSIA, J. **I Concurso de Cante Jondo – Edición Conmemorativa 1922-1992:** una reflexión crítica. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992, p. 39-41.

[418] Essa não era uma preocupação exclusivamente falliana. Segundo Susana Zapke, "[...] el 'Concurso de Cante Jondo' se revela como espejo de una consciencia despierta en los círculos intelectuales sobre la necesidad de recuperar una tradición lírico-musical autóctona en riesgo de extinción [...]". Cf. ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 43.

Com motivo da celebração deste evento foi publicado um longo panfleto explicativo a respeito das origens desse canto, de seus valores musicais e de sua influência na moderna musica européia[419]. Um preâmbulo intitulado "O canto como expressão do espírito dos povos" dá início ao texto[420]. Estas primeiras linhas servem para justificar a intenção da publicação, apresentando-a como uma primeira aproximação às profundezas da alma andaluza, realizada através da compreensão do significado de seu canto "primitivo", em cuja melodia "[...] a alma se encontra a sós consigo mesma, com suas inquietações, e portanto o espírito das raças nela se faz transparente"[421].

Após esse pequeno preâmbulo, principia a análise dos elementos musicais do *cante* andaluz. Em primeiro lugar, discutem-se as suas origens. O autor do panfleto, citando diretamente a sua fonte, os textos de Felipe Pedrell, destaca, primeiramente, a origem bizantina do *cante*. No entanto, se os elementos bizantinos, introduzidos nesta música através de fórmulas da liturgia romana, servem à argumentação do autor a respeito da origem das canções andaluzas, o mesmo não pode ser dito sobre a origem das músicas "primitivas" de dança. Por esse motivo, o autor do panfleto destaca, em segundo lugar, a origem árabe desta música. Finalmente, em terceiro e último lugar, lembrando a imigração e o estabelecimento na Espanha, ao longo de vários séculos, de numerosos bandos de ciganos, o autor aponta a origem cigana do *cante* andaluz, constatada principalmente no canto da *siguiriya*[422]. Assim, originário do canto bizantino, do canto árabe e do canto cigano, nasce o "primitivo canto andaluz", aponta o autor, observando, entretanto, que o *cante* "[...] não é obra exclusiva de nenhum dos

---

[419] [S.a]. **El 'cante jondo' (canto primitivo andaluz). Sus orígenes. – Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo**. Granada: Editorial Urania, 1922. A autoria deste texto publicado anonimamente atribui-se a Falla, pois o manuscrito autógrafo foi encontrado entre os papéis que hoje estão sob o resguardo do Archivo Manuel de Falla.

[420] *Ibid*. No texto original: "El canto como expresión del espíritu de los pueblos". Qualquer similitude com a máxima das teses herderianas não é mera coincidência.

[421] *Ibid*. No texto original: "[...] el alma se halla a solas consigo, con sus afanes, y por tanto el espíritu de las razas se hace en ella transparente".

[422] Importante forma do *cante* andaluz.

povos que colaboram na sua formação; é justamente o fundo primigênio andaluz quem funde e forma uma nova modalidade musical com as contribuições que recebera."[423]. A preocupação em destacar, no final, a origem *andaluza* do *cante*, o "fundo primigênio" no qual se fundiram as diferentes contribuições desses três povos do Oriente, demonstra a necessidade de afirmação de uma nação pré-existente, primária, andaluza, para justificar o nascimento dessa música *nacional*. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que admite as influências exógenas[424], o autor reforça a idéia da origem local do *cante* ao explicar que os elementos musicais dessas três culturas se encontraram em terras andaluzas e influíram sobre um substrato musical já existente, de onde finalmente se originou o *cante* que hoje conhecemos.

Depois de definir as origens do *cante*, o autor do texto busca analisar as "coincidências" entre este canto e os cantos "primitivos" orientais. O primeiro fator coincidente, aponta, é a utilização da "enarmonia como meio modulante", conseqüência direta da permanência do "primitivo gênero enarmônico", onde a gama musical é proveniente diretamente da gama oral[425]. No *cante* jondo o âmbito melódico raramente ultrapassa os limites de uma sexta, aspecto que define a segunda coincidência estabelecida com os cantos "primitivos" orientais. O terceiro

---

[423] [S.a]. **El 'cante jondo' (canto primitivo andaluz)...**, *op. cit.*, p. 8. No texto original: "[...] no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido.". Susana Zapke aponta que Falla "[...] al analizar los factores históricos de su configuración [do cante] afirma que la seguiriya, el más antiguo de los cantos andaluces, contiene elementos del canto litúrgico bizantino. Es decir, que el canto moro andaluz es posterior a la adopción de la música bizantina por la iglesia española, y que no debe nada esencial a la aportación árabe en el terreno melódico". Segundo esta autora, estas teorias não são originais de Falla, mas emanam dos ensinamentos de Pedrell, que inclusive é ainda mais enfático na sua postura de desresponsabilizar os árabes de qualquer contribuição à música hispânica e andaluza, afirmando que eles somente foram responsáveis pela introdução nessa música de alguns traços ornamentais. Cf. ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 42.

[424] As influências exógenas no cante jondo são muito importantes na opinião do autor do panfleto (Falla), que termina este trecho afirmando que "[...] este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales". Cf. **El 'cante jondo' (canto primitivo andaluz)...**, *op. cit.*, p. 9.

[425] O autor do texto explica longamente a utilização do termo "modulante" para o caso específico do *cante jondo*, onde possui uma acepção totalmente diferente da utilizada pelos compêndios e tratados de harmonia musical, nos quais se denomina modulação o "simple paso de una tonalidad a otra que le es semejante y que ocupa un plano distinto, con la excepción del cambio de modo [...]". *Ibid.*, p. 9-11.

elemento coincidente desses cantos é o uso reiterado e obsessivo de uma mesma nota, em geral acompanhada de *apogiaturas*, considerado como um procedimento – próprio de formas rituais e recitadas da pré-história – através do qual se destrói qualquer sensação de existência de divisão métrica no ritmo da melodia. Além disso, os giros ornamentais presentes nessas melodias são produto da inflexão vocal, e resultado da força emotiva do texto, o que representa a quarta coincidência descrita no panfleto. O último elemento coincidente, ainda de acordo com o autor, se refere à atividade "complementar" ao *cante* que é realizada por outras pessoas que compartilham o espaço sonoro desta vocalização, dando gritos que animam e excitam os *cantaores* e *tocaores* na exposição de sua arte, fato que também é observado em "casos análogos nas raças de origem oriental"[426]. Depois de desfiar uma a uma essas "coincidências", o autor do texto, mantendo a coerência com a proposta inicial, volta a afirmar que, apesar da evidente influência oriental sofrida pelo *cante jondo*, a gênese definitiva dessa arte aconteceu em terras ibéricas, mais exatamente, andaluzas:

> "Que ninguém pense, entretanto, que a *siguiriya* e seus derivados sejam simplesmente cantos transplantados do Oriente ao Ocidente. Se trata, no mínimo, de um enxerto, ou melhor, de uma coincidência de origens que certamente não se revelou em somente um e determinado momento, mas que obedece, como já dissemos, à acumulação de fatos históricos seculares desenvolvidos em nossa península. E este é o motivo pelo qual, o canto peculiar da Andaluzia, ainda que em seus elementos essenciais coincida com o de povos tão apartados geograficamente do nosso, acuse um caráter íntimo, tão próprio, tão nacional, que o torna inconfundível."[427].

Exatamente no final deste parágrafo, o autor puxa uma longa nota de rodapé onde expressa a sua repulsa ao "flamenquismo decadente e degenerador"

---

[426] *Ibid.*, p. 12. No texto original: "casos análogos en las razas de origen oriental".

[427] *Ibid.*, p. 12. No texto original: "Que nadie piense, sin embargo, que la *siguiriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece, como ya dijimos, a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península. Y esta es la razón por la cual, el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo, tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible.".

que vem destruindo aos poucos o que ainda resta do *cante* original. De acordo com a nota, todas as características do *cante jondo* que também estavam presentes nos cantos "primitivos" do Oriente, vinham sendo corrompidas e destruídas pela cultura ocidental, que penetrava no *cante* através do flamenco:

> "Esse tesouro de beleza – o canto puro andaluz -, não só ameaça sua ruína mas também está a ponto de desaparecer para sempre.
>
> E acontece ainda algo pior, e é que, exceto algum raro *cantaor* em exercício e uns poucos *excantaores* já carentes de meios de expressão, o que resta ainda em vigor do canto andaluz não é mais que uma triste e lamentável sombra do que foi e do que deve ser. O canto grave, hierático de ontem, degenerara no ridículo *flamenquismo* de hoje. Neste se adulteran e modernizam (que horror!) seus elementos essenciais, os que constituem a sua glória, seus ranços títulos de nobreza. A sóbria modulação vocal – as inflexões naturais do canto que provocam a divisão e subdivisão dos sons da gama – se transformou em artificioso giro ornamental, mais próprio do decadentismo da época italiana que dos cantos primitivos de Oriente, com os quais somente quando são puros podem ser comparados os nossos. Os limites do reduzido âmbito melódico no qual se desenvolvem os cantos foram desastrosamente ampliados; a riqueza modal de suas gamas antiqüíssimas, foi substituída pela pobreza tonal que causa o uso preponderante das duas únicas escalas modernas, daquelas que monopolizaram a música européia durante mais de dois séculos; a frase, enfim, grosseiramente metrificada, vai perdendo com os dias aquela flexibilidade rítmica que constituía uma de suas maiores belezas."[428].

---

[428] No texto original: "Ese tesoro de belleza – el canto puro andaluz – , no sólo amenaza ruina sino que está a punto de desaparecer para siempre. Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuando algún raro *cantaor* en ejercicio y unos pocos *excantaores* ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo *flamenquismo* de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza. La sobria modulación vocal – las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama – se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas.". Max Weber deixou inacabado um estudo sobre o processo de racionalização da música ocidental no qual podemos observar certa consonância entre as idéias deste pensador e as idéias fallianas. Neste estudo, Weber aponta que tanto a introdução do temperamento quanto a criação do piano (instrumento símbolo do temperamento), ambos eventos fundamentais dentro do processo de racionalização da música no Ocidente, resultaram em um *empobrecimento* da arte musical. Cf. WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Tradução Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995. Cf. também LIMA REZENDE, G. S. S. **La música como dimensión constitutiva del racionalismo occidental:** Max Weber y Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. 2007. 229 p. Dissertação

Assim termina a exposição do tema referente às origens do *cante jondo*. O segundo assunto abordado pelo autor do folheto, que, a partir deste momento identificaremos como o próprio Manuel de Falla[429], é o da influência exercida pelo canto "primitivo" andaluz sobre a música moderna européia, especialmente sobre a música russa e a música francesa[430]. De acordo com o autor, a música natural andaluza era a "única utilizada pelos compositores de maneira contínua e abundante", justamente ao contrário do que acontecia com os cantos e danças de outras nações, dos quais a música *universal* tinha apenas extraído e aplicado ordenadamente os seus ritmos. Segundo Falla, muitas das obras de compositores espanhóis e estrangeiros deviam sua existência e glória "ao emprego mais ou menos direto da música própria do povo andaluz ou às sugestões por ela motivadas"[431].

(Diploma de Estudios Avanzados em Musicologia) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, Granada, 2007.

[429] Como foi dito anteriormente, embora não conste no panfleto o nome do autor, faz alguns anos a sua autoria foi atribuída a este compositor, pois encontraram-se manuscritos autógrafos deste texto em seus documentos pessoais, conservados atualmente no Archivo Manuel de Falla, em Granada.

[430] Recorrendo ao *Cancionero Musical Español* de Felipe Pedrell, Falla explica que a influência exercida pelo *cante* na música russa chegara pelas mãos de Glinka – mentor do chamado "Grupo dos Cinco" – , que passou dois anos, a meados do século XIX, viajando pela Espanha e recolhendo sons e expressões autóctonas, e que ficou maravilhado com o toque (do violão) e com o *cante* "primitivo" andaluz. Desde os tempos de Glinka, aponta Falla, os maiores compositores russos utilizam em sua música artística os elementos provenientes do *cante jondo*. No caso da França, segundo o autor, essa influência seria especialmente visível nas composições de Debussy. Este compositor teria sido o primeiro francês que escreveu música "em espanhol", explica Falla, ou melhor, "em andaluz", e não música "a la espanhola". Foi o cante jondo, "en su forma más auténtica, el que ha dado origen, no sólo a las obras voluntariamente escritas por él [Debussy] con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que no fueron compuestas con aquella intención". E exemplifica: "Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos *modos*, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.". Cf. **El 'cante jondo' (canto primitivo andaluz)...**, *op. cit.*, p. 16-17.

[431] *Ibid.*, p. 18. No texto original: "única utilizada por los compositores de manera continua y abundante"; e "al empleo más o menos directo de la música propia del pueblo andaluz o a las sugestiones motivadas por ella". Na monografia que dedicou a Falla, Roland-Manuel estabeleceu uma diferença entre o aproveitamento da música popular pela música erudita na Espanha e nos demais países europeus. Baseando-se na obra de Pedrell, o crítico francês também afirma que, diferentemente do que acontecera com a música em outras regiões da Europa, a música "sábia" na Espanha bebera da fonte popular desde os seus primórdios. O francês cita os exemplos tão explorados por Pedrell das Cantigas do rei Alfonso X, o Sábio, e dos *villancicos* de Juan de la Encina; continua com os compositores do *Siglo de Oro* – Cabezón, Victoria, Morales y Guerrero – que também teriam escrito a sua música com base na força e na graça das canções e danças populares. Ainda reproduzindo as idéias de Pedrell, Roland-Manuel destaca o momento no qual a música "sábia" espanhola interrompe a sua evolução: "Pero llega un momento en el que esta asimilación [de la música popular por la

O último tópico abordado neste panfleto é especialmente interessante. Em poucos parágrafos, o autor apresenta algumas considerações a respeito do violão, indispensável companheiro do *cante*. A reivindicação da idoneidade deste instrumento e a sua inclusão no meio artístico da aristocracia foram alguns passos do processo que acabou transformando o violão no "instrumento nacional" por excelência[432]. De acordo com Falla, o uso popular do violão andaluz revela, pelo menos, dois valores musicais específicos: o valor rítmico, imediatamente perceptível, utilizado há bastante tempo pelos músicos eruditos, e o valor tonal-harmônico, recentemente descoberto e que estava começando a ser utilizado na música artística. Debussy teria sido o primeiro a compreender e utilizar as harmonias do *toque jondo* em suas obras[433]. Segundo este compositor, explica Falla, os princípios da prática do acompanhamento harmônico vocal ou instrumental na música castelhana, estavam diretamente relacionados com o toque do antigo violão andaluz, executado com o "rasgueado" das cordas que produz, imediatamente, os acordes.

Conhecendo o conteúdo deste folheto, podemos iniciar o estudo de um segundo folheto publicado pela mesma editora ao mesmo tempo, ou pouco depois, que o primeiro[434]. Este segundo folheto tinha por função o estabelecimento e a publicação das bases do *Concurso de Cante Jondo*, organizado para acontecer dentro das festas comemorativas de Corpus Cristi do ano de 1922. Neste texto, o Centro Artístico de Granada é apresentado como organizador oficial

---

música sabia] deja de ser inconsciente. […] Ya la música italiana, instalada en la Corte de España bajo Felipe V, pretende imponerse como dueña y señora. Su influencia va a desatar poco a poco los lazos que habían unido durante cuatro siglos el alma de un pueblo con las obras maestras de sus artistas. Constreñida a hacer oír una voz que no era la suya, la escuela española podía degenerar: prefirió poco menos que desaparecer. El manantial, no obstante, se mantuvo puro […]". Cf. ROLAND-MANUEL, *op. cit.*, p. 11.

[432] É interessante notar que esse processo aconteceu quase simultaneamente no Brasil e na Espanha, pois o violão foi escolhido como o "instrumento nacional" em ambos os países.

[433] Entretanto, no mesmo texto, Falla faz uma ressalva pra incluir a experiência de Domenico Scarlatti que, embora incipientemente, teria entendido e introduzido características da harmonia do *jondo* em suas composições realizadas em meados do século XVIII.

[434] [S.a] **Granada. Corpus Christi. 1922. Concurso de "Cante Jondo" (canto primitivo andaluz). Que se celebrará las noches de los días 13 y 14 de junio, en la Placeta de San Nicolás del Albayzín**. Granada: Editorial Urania, 1922.

do Concurso. Sabemos que a idéia do concurso surgiu dentro de um grupo formado por elementos do meio intelectual e artístico granadino, e que teve Manuel de Falla e Federico García Lorca como dois de seus mais importantes divulgadores. O Centro Artístico fora proposto apenas como uma espécie de "representante legal" desse grupo, uma vez que era necessário o apoio de uma instituição que recolhesse a subvenção outorgada pelo *Ayuntamiento* de Granada para a celebração do evento, e que fornecesse uma certa infra-estrutura material aos seus reais organizadores.

Em uma breve introdução, este folheto indicava os organizadores do concurso, informava a respeito da subvenção concedida pelo *Ayuntamiento* e observava que o concurso tinha por finalidade...

> "[...] o *renascimento*, *conservação* e *purificação* do antigo *cante jondo* (que se chama também algumas vezes de *canto grande*) e que, não estimado e incomprendido pela gente de agora, se considera como uma arte inferior, sendo pelo contrário uma das manifestações artísticas populares mais valiosas da Europa."[435].

Mais adiante, eram apresentadas as bases do concurso. As duas primeiras definiam e classificavam os *cantes* que eram considerados puros e que, portanto, poderiam participar do concurso. O estabelecimento dos possíveis participantes (com a conseqüente exclusão dos profissionais) é esclarecido na 3ª e 4ª bases. A 5ª, 6ª e 8ª estabeleciam os procedimentos práticos da inscrição, e as bases para a participação e inscrição dos *tocaores* que iriam acompanhar os *cantaores* durante as provas eram apresentadas no item sete. Por fim, os itens nove e dez estabeleciam os prêmios que deveriam ser outorgados aos vencedores. Na segunda parte deste folheto estavam descritas as bases para as provas eliminatórias. Nestas bases, ganha destaque o trecho em que se considera que no julgamento da execução das peças de livre escolha, seria dada preferência

---

[435] *Ibid.* No texto original: "[...] el *renacimiento*, *conservación* y *purificación* del antiguo *cante jondo* (que se llama también algunas veces *canto grande*) y que, mal estimado e incomprendido por las gentes de ahora, se considera como un arte inferior, siendo por el contrario una de las manifestaciones artísticas populares más valiosas de Europa.".

aos cantos mais antigos e, portanto, menos difundidos, “uma vez que despertar o interesse em relação a eles era a principal finalidade do Concurso”[436].

Dentro das atividades realizadas por Falla como organizador do evento também ganha destaque a função que assumira como divulgador do concurso dentro e fora da Espanha e a sua frenética atuação junto às instituições e ao meio artístico espanhol na busca por angariar apoio para a sua realização. Entre outras coisas, Falla enviou a Madri e a Barcelona modelos de “abaixo-assinados” em apoio à realização do concurso.

Em dezembro de 1921, Miguel Salvador responde a uma carta do compositor, na qual este fazia algumas consultas a respeito do concurso[437]. Além de avisar que assinara a carta de apoio que estava em posse de Adolfo Salazar, Salvador conta a Falla que pediu uma cópia da instância para poder angariar o apoio da Real Academia, uma vez que considerava de “grande necessidade e transcendência” a iniciativa do concurso. Disposto a buscar esse apoio oficial, Salvador ainda envia algumas questões a Falla a respeito da exposição de motivos que acompanha a carta de apoio[438]. O amigo não se mostra satisfeito com as explicações a respeito da impossibilidade de registro do *cante*, e afirma que o fonógrafo, apesar de toda a sua imperfeição técnica, consistia em um meio de “indiscutível autenticidade” para a conservação dessa arte. Em seu entendimento, dois eram os objetivos principais do concurso: a conservação dos *cantaores*, para não quebrar a tradição, e a transcrição e conservação desses “documentários” “em forma acessível e publicável”. E era esse segundo objetivo o único que poderia interessar à Academia. Por isso, Salvador sugere o seguinte plano a Falla: primeiro, o compositor deveria perguntar à Academia a sua opinião a respeito da realização do concurso; e, segundo, depois que esta instituição admitisse o seu

---

[436] *Ibid.*, p. 4. No texto original: “puesto que el despertar interés hacia ellos es la principal finalidad del Concurso”.

[437] Carta de Miguel Salvador a Falla. Madri, 31 dez. 1921. AMF, pasta 7576/1, doc. 032.

[438] Carta de Miguel Salvador a Falla. Madri, 7 fev. 1922. AMF, pasta 7576/1, doc. 034.

dever com a preservação do *cante*, pedir-lhe para assinar a carta de apoio e solicitar uma ajuda maior ao Estado.

J. B. Trend, hispanista, amigo pessoal de Falla e seu primeiro biógrafo, foi um dos responsáveis por divulgar informações a respeito do concurso fora dos limites territoriais espanhóis. Crítico do *Times* de Londres e do *Musical Courrieur*, de Nova Iorque, Trend assistiu ao concurso como correpondente oficial do jornal londinense e, quando regressou à Inglaterra, enviou artigos sobre este tema a periódicos de vários países, inserindo em seu texto diversas informações recolhidas diretamente do folheto explicativo sobre o *cante* confeccionado por Falla[439]. Assim, as idéias do compositor a respeito da necessidade de preservação da essência pura e do "fundo primigênio" andaluz percorriam a Europa e até arranhavam as costas americanas.

Susana Zapke, estudando as conferências realizadas por García Lorca e Manuel de Falla dentro do contexto do concurso, procurou explicar o pensamento que transcendia do discurso de ambos os artistas, apontando a sua pertinência a toda uma geração. Esse pensamento estava baseado em uma "busca da essência da expressão artística através de uma retrospectiva espacial-temporal que entronca[va] inevitavelmente com uma reflexão sobre o conceito de identidade nacional", explica a autora[440]. A musicologia imediatamente anterior e contemporânea a Falla, representada por Barbieri e principalmente por Pedrell, carregava, ao mesmo tempo, a herança das tendências românticas e regeneracionistas sobre a recuperação do passado, e o nacionalismo incipiente próprio do final do oitocentos[441]. Evidentemente, essas reflexões e tendências

---

[439] Correspondência entre J. B. Trend e Falla. Londres, 4 jun. 1922. AMF, pasta 7696, doc. 013; Madri, 26 jun. 1922. AMF, pasta 7696, doc. 015.

[440] Cf. ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 40. No texto original: "búsqueda de la esencia de la expresión artística a través de una retrospectiva espacio-temporal que entronca inevitablemente con una reflexión sobre el concepto de identidad nacional".

[441] *Ibid.*, p. 46.

surtiam efeitos sobre o pensamento de Falla[442]. Felipe Pedrell, por exemplo, cujas reflexões incidiam diretamente sobre as idéias do compositor, defendia a existência de um substrato musical propriamente hispano que, apesar de experimentar a sobreposição de estratos de outras culturas, não sofrera modificação em sua primeira essência. Em consonância com as idéias do mestre, Manuel de Falla se lançou à procura dessa "pura essência" musical hispânica.

O "manifesto" publicado em forma de panfleto durante os preparativos do *Concurso de Cante Jondo*, é uma prova veemente da influência das idéias pedrellianas sobre Falla e um exemplo de como o compositor operava na divulgação das idéias e das propostas do nacionalismo. Além disso, nos permite começar a entender as ações praticadas pelo compositor para pôr em prática o seu projeto estético.

3.1.1.3. *Orquesta Bética de Cámara*

Poucos meses antes de se instalar em Granada, no final de 1918, Falla recebera uma encomenda para uma ópera de câmara que deveria ser apresentada no palácio parisiense de sua mecenas, a Princesa de Polignac. Dias depois da encomenda, a princesa fez o compositor saber de seu gosto pelas belas pinturas musicais sobre temas alhambristas, que relembravam a consagrada fórmula dos noturnos *Noches en los jardines de España*, obra de Falla para piano e orquestra estreada em 1916 em Madri[443]. Entretanto, aproveitando-se da abertura dada pela mecenas em relação à escolha do argumento da ópera, o compositor, afastando-se dos temas andaluzes que até o momento haviam sido o

---

[442] A ampla e variada biblioteca preservada em uma das salas do Archivo Manuel de Falla, em Granada, é testemunha do interesse que o compositor apresentava em relação às últimas descobertas das pesquisas musicológicas em âmbito internacional.

[443] O intermediário entre a princesa de Polignac e Falla era Jean-Pierre Altermann, quem, em um primeiro momento, estaria encarregado de escrever o libreto para a ópera que Falla deveria compor sob encomenda da princesa. Para um estudo mais aprofundado sobre este tema, cf. TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*, p. 280-288.

"carro-chefe" de suas composições, criou uma obra musical sobre uma adaptação de um trecho do *Dom Quixote*, de Cervantes. Da encomenda da Princesa de Polignac nasceu, portanto, *El retablo de maese Pedro*, obra emblemática do repertório falliano[444]. Esta obra foi composta para orquestra de câmara e teatro de bonecos, necessitando para a sua execução uma flauta *piccolo*, dois oboés, corne inglês, clarinete, fagote, duas trompas, trompete, tímpanos, percussão, cravo[445], harpa-alaúde e cordas. Além disso, eram necessários três cantores – um baixo ou barítono (Dom Quixote), um tenor (Maese Pedro) e uma criança soprano ou um soprano (Trujamán) –, cinco atores mimos e, obviamente, o teatro de bonecos.

No primeiro capítulo desta tese nos referimos a uma das principais preocupações de Adolfo Salazar, paladino do nacionalismo musical espanhol, em relação à produção dos jovens compositores de seu país. Tentando justificar o "atraso" ou a "inferioridade musical" destes em relação a seus colegas dos demais países europeus, o crítico argumentava que, devido à falta de orquestras especializadas em música moderna na Espanha – ao contrário do que acontecia na França, por exemplo – os jovens não conseguiam *ouvir* as suas próprias obras e, portanto, não conseguiam sanar os seus erros, repetindo-os uma e outra vez em suas composições[446]. Quando Falla terminou a composição d*'El retablo*, em 1923, se deparou com esse mesmo problema. Embora tivesse sido iniciada ainda em Madri, a maior parte desta obra fora composta quando o músico já se

---

[444] A peça foi inspirada mais exatamente no episódio relatado nos capítulos XXV e XXVI do *Dom Quixote*, de Cervantes. Mais adiante, abordaremos algumas particularidades desta obra musical, incluindo a sua recepção por parte do público e o papel que ocupa dentro do conjunto da obra de Falla. Esta obra é considerada como um dos melhores exemplos da produção do nacionalismo musical espanhol, pois conjuga elementos modernos de harmonia e instrumentação com uma declarada inspiração na arte do "Século de Ouro" espanhol.

[445] A partir da reivindicação da utilização da chamada "música histórica" na composição do repertório moderno nacional, o cravo vinha sendo timidamente introduzido, até transformar-se em uma espécie de símbolo da recuperação da verdadeira e original música do passado. De acordo com Elena Torres, Manuel de Falla teria sido o primeiro compositor moderno espanhol a utilizar o cravo em suas composições. Cf. TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*, p. 314.

[446] SALAZAR, A. Orquesta clásica. Obras nuevas. **El Sol**, Madri, 29 jan. 1930. La Vida Musical. Para, entre outros fatores, poder ouvir em estudo as suas obras, Villa-Lobos, por exemplo, quando toma a dianteira nos projetos musicais da Prefeitura do Distrito Federal, estimula a criação da Orquestra Villa-Lobos.

encontrava definitivamente instalado em Granada. De acordo com a historiografia, *El retablo* representa um divisor de águas da obra falliana, pois marca o fim de sua fase *nacional* (*andalucista*) e o começo de sua fase *universal*. Provavelmente, foi devido ao caráter novo e particular desta peça, que também marca o retorno ao classicismo nos moldes fallianos[447], que o compositor quis apreciar a sua sonoridade no todo orquestral – e não apenas ao toque de seu piano – antes de estreá-la definitivamente no teatro do palácio parisiense da princesa. Para isso, Falla arregimentou alguns professores de música da cidade de Sevilha e organizou com eles uma pequena orquestra.

Em março de 1923, após receber uma autorização especial da princesa-mecenas em questão, Falla estreou, com a pequena orquestra sevilhana, e sob os auspícios da "Sociedad Sevillana de Conciertos", *El retablo de maese Pedro* em versão de concerto. Os instrumentistas que formavam o pequeno grupo não participavam de nenhuma grande orquestra. Por esse motivo, Falla pensou que, já que o primeiro e mais difícil passo (a reunião desses músicos) havia sido logrado com tanto sucesso, seria um desperdício não aproveitar essa chance para formar uma orquestra definitiva na capital de sua querida Andaluzia. Portanto, no ano seguinte, 1924, foi fundada, na cidade de Sevilha, a *Orquesta Bética de Cámara*. Em um importante jornal sevilhano, Falla publicou um longo texto apresentando e defendendo a nova agrupação[448]. A necessidade de um patrocínio oficial para a orquestra foi um dos principais temas abordados neste primeiro artigo. O compositor conta, inicialmente, que guarda gratas lembranças das origens da *Orquesta Bética*, pois estas estão associadas às primeiras audições d'*El retablo*, realizadas pela Sociedade Sevilhana de Concertos. Falla explica:

---

[447] O "retorno ao classicismo" empreendido por Manuel de Falla, que desse modo se alinhava com a tendência encabeçada por Stravinsky desde o final da segunda década do século XX, consistia na busca de modelos do passado espanhol, encontrados nos clássicos do "Século de Ouro" (XVI-XVII): os polifonistas Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, etc. Na segunda parte deste capítulo este assunto será tratado com maior detalhe.

[448] FALLA, M. Orquesta Bética de Cámara, *op. cit.*

> "Me perdoem por esta lembrança pessoal pois está em consonância com a intenção que me impulsa a consigná-la, e que me sirva também de desculpa a significação que pretendi que tivessem tais audições (significação que talvez escapou a alguns), posto que como bom andaluz como me orgulho de ser, quis que nossa capital recebesse as primícias do meu trabalho [*El retablo*] como devota oferenda filial; por isso, para que a minha aspiração se realizasse ao máximo do possível, pedi que meus intérpretes instrumentais fossem professores pertencentes às orquestras sevilhanas."[449].

A Andaluzia, naquela época, era considerada uma região pouco desenvolvida musicalmente e arredia à promoção de todo tipo de evento artístico. Apesar de haver servido de berço a dois dos maiores músicos da época, Manuel de Falla e Joaquín Turina, e apesar de ser considerada uma das regiões espanholas mais ricas em folclore, as suas cidades quase nunca faziam parte dos circuitos internacionais da música de concerto. Nenhuma estréia ou outro evento de maior importância no mundo musical acontecia na porção sul do território espanhol. Madri e Barcelona levavam a dianteira, mas mesmo as províncias do norte ou as da região do Levante, às margens do Mediterrâneo, cultivavam uma vida musical mais intensa do que a andaluza. Entretanto, quando em 1920 se instala definitivamente em Granada, Manuel de Falla se transforma em um pólo de atração (para a região) de pessoas interessadas nesse tipo de música. Numerosos artistas, compositores, intérpretes e aspirantes, espanhóis e estrangeiros, passavam dias em sua companhia nessa distante e bela província. A transferência de Falla a Granada, de certo modo, acabou favorecendo a descentralização da vida musical espanhola. Nesse sentido, a criação de uma nova orquestra de câmara sediada em Sevilha, e formada principalmente por elementos naturais dessa cidade, também representou uma forma de

[449] No texto original: "Gratos recuerdos guardo del origen de esta orquesta, cuya causa ocasional fueron las primeras audiciones que de mi último trabajo – "El Retablo de Maese Pedro" – dio en Sevilla, hace un año, la Sociedad Sevillana de Conciertos. Perdóneseme este recuerdo personal en gracia a la intensión que me impulsa a consignarlo, y sírvame también de excusa la significación que pretendí tuviesen dichas audiciones (significación que tal vez escapara a algunos), puesto que a fuer de buen andaluz como me precio de ser, quise que nuestra capital recibiera las primicias de mi trabajo como devota ofrenda filial; por eso, para que mi aspiración se realizara en todo lo posible, pedí que mis intérpretes instrumentales fuesen profesores pertenecientes a las orquestas sevillanas.".

descentralização do repertório de orquestra espanhol, que, nessa época, apenas encontrava interpretações nas orquestras sinfônica e filarmônica de Madri[450].

Depois de explicar a origem e a natureza andaluzas da *Bética*, em seu texto, Manuel de Falla busca justificar a necessidade da criação dessa nova orquestra. O autor afirma, em primeiro lugar, que em toda a Europa não existe nenhuma orquestra como a *Bética*, formada exclusivamente por maestros solistas[451]. Além disso, enumera vários compositores consagrados da "história da música universal", como Haydn, Mozart ou Vivaldi, que escreveram peças para grupos reduzidos de instrumentistas (como trios ou quartetos) e para orquestras de câmara. Finalizando o texto, o compositor destaca que no próprio repertório sinfônico moderno existe um grande número de peças compostas para reduzidas e específicas formações instrumentais. Muitas dessas composições, aponta ainda o autor, em razão da ausência de organizações musicais dessa natureza, acabam sendo executadas pelas imensas orquestras sinfônicas, que não são verdadeiramente apropriadas para esse repertório.

Por último, antes de encerrar o texto, Falla faz um discreto apelo às autoridades espanholas, andaluzas e sevilhanas, incitando-as a ajudarem, por meio de subvenções, a *Orquesta Bética de Cámara*. Segundo o compositor,

> "Para alcançar seus objetivos a associação se impôs grandes sacrifícios os quais não duvido que obterão sua recompensa; mas enquanto esta não chega, a nascente orquestra terá que viver apoiando-se nos estímulos que toda obra de elevadas ambições, como esta, deveria receber em seu período de formação.
>
> Temos, portanto, um dever a cumprir ajudando a 'Orquesta Bética'. Ajuda financeira eficaz nos que possam dá-la; ajuda de adesão sincera e

---

[450] Além disso, é importante lembrar que o sentimento nacional na Espanha se encontra difuso e identificado com as diferentes regiões nas quais se divide o território espanhol. Nas primeiras décadas do século XX, antes do regime autoritário e unificador de Franco, o sentimento "regionalista" era o mais importante fator de identificação cultural e distinção da historicamente dividida população da Espanha. Para entender o nacionalismo neste país é necessário entender as particularidades desses sentimentos regionalistas que, em última instância, acabam sendo percebidos como vários nacionalismos. Por isso, a identificação do próprio Falla e da Orquesta Bética de Cámara com a Andaluzia, como aparece no texto, pode também ser entendida como uma identificação nacional (com a nação andaluza).

[451] Neste artigo, o compositor, supostamente, está respondendo a "alguns incrédulos" que afirmam que a formação reduzida da nova orquestra era resultado de uma necessária diminuição de gastos.

> entusiasta, em todos. Que não se possa dizer mais uma vez que a Espanha se desinteressa de seus próprios valores!
>
> Sevilla, a cidade de nobilíssima ascendência cuja história valorizam tão esplêndidos traços de incondicional proteção a nobres e belas empresas tem, então, a palavra. A indubitável significação que presta à nova orquestra o título que adotara, constituiria já uma razão suficiente para que na capital da Andaluzia se despertasse o desejo de coadjuvar moral e materialmente seus trabalhos; a isto, une-se o alto ideal que preside o trabalho da 'Orquesta Bética de Cámara', e Sevilha comprenderá que honrando-a se honrará a si mesma dentro e fora de nossa pátria."[452].

Na época da fundação da *Bética* desenvolveu-se na imprensa um intenso debate a respeito da identidade andaluza da nova agrupação. Adolfo Salazar, grande entusiasta e um dos maiores incentivadores dessa orquestra, além de amigo pessoal de Ernesto Halffter – que foi praticamente o único discípulo direto de Falla e por este indicado para assumir a direção da recém criada agrupação –, como não poderia deixar de ser, dedicou várias páginas a este assunto. Em um artigo publicado pouco depois do texto no qual Falla apresenta a *Orquesta Bética*, Salazar, após descrever a Andaluzia como uma região "[...] particularmente apta para que nela germinasse essa música ao mesmo tempo universal e profundamente popular; [uma] região que reiteradamente servira de terreno para experiências, não sempre felizes, mas as quais já alcançaram uma realização plena", ressalta a primazia e o acerto de Falla ao criar esta orquestra, que terá a função de "porta-voz vivo da música andaluza transplantada à tantas vezes repetida categoria universal, em razão de suas qualidades artísticas"[453].

---

[452] FALLA, M. Orquesta Bética de Cámara, *op. cit.* No texto original: "Para lograr sus objetivos se ha impuesto la asociación grandes sacrificios que no dudo obtendrán su recompensa; mas en tanto llega ésta, la naciente orquesta habrá de vivir apoyándose en los estímulos que toda obra de elevadas miras, como lo es ésta, debiera de recibir en su período de formación. Tenemos, por lo tanto, un deber que cumplir ayudando a la 'Orquesta Bética'. Ayuda financiera eficaz en los que puedan darla; ayuda de sincera adhesión entusiasta, en todos. ¡Que no se pueda decir una vez más que España se desinteresa de sus propios valores! Sevilla, la ciudad de nobilísimo abolengo cuya historia avaloran tan espléndidos rasgos de incondicional protección a nobles y bellas empresas tiene, pues, la palabra. La indudable significación que presta a la nueva orquesta el título que ha adoptado, constituiría ya una razón suficiente para que en la capital de Andalucía se despertara el deseo de coadyuvar moral y materialmente a sus trabajos; únase a esto el alto ideal que preside la labor de la 'Orquesta Bética de Cámara', y Sevilla comprenderá que honrándola se honrará a sí misma dentro y fuera de nuestra patria.".

[453] SALAZAR, A. La creación de organismos regionales. Nacionalismo y universalismo. **El Sol**, Madri, 19 jun. 1924. La vida musical. No texto original: "[...] particularmente apta para que en ella germinase esa

Em fevereiro de 1925, a nova orquestra, apadrinhada por Falla, se lançava em sua primeira *tournée* oficial. Para promover o evento, imprimiu-se um longo panfleto no qual era reproduzido integralmente o texto publicado por Falla em junho de 1924[454]. À breve apresentação, assinada pela diretoria da orquestra, seguia-se uma coleção de diversos artigos sobre o grupo, publicados em diferentes jornais e revistas do país. Os textos versavam sobre as primeiras atuações públicas da orquestra – realizadas especialmente em Sevilha, Valencia e Bilbao – e sobre Ernesto Halffter, o seu diretor. No repertório de todos esses concertos predominavam as obras de Falla. *El amor brujo*, suítes de danças d'*El sombrero de tres picos* e *El retablo de maese Pedro* eram algumas das obras mais executadas nessa época pela *Orquesta Bética*. Um dos textos desse panfleto, redigido pelo cronista d'*El Noticiero Sevillano*, dá especial destaque ao tema do descaso demonstrado pelas autoridades sevilhanas em relação ao novo grupo musical[455]. O autor do artigo responsabiliza o "brio" andaluz por essa situação de abandono sofrida pela *Bética* e preconiza o arrependimento futuro das autoridades sevilhanas por não haver tomado uma atitude construtiva a esse respeito, modificando esse decepcionante comportamento. De acordo com o crítico,

> "A firme vontade posta a serviço de uma idéia, é capaz dos mais altos empreendimentos. O andaluzíssimo gesto do maestro Falla e a devoção e sacrifício com os que a ele responderam os professores que compõem a *Orquesta Bética*, são coisas que Sevilha não poderá nunca agradecer como merecido. Possuímos hoje, graças a eles, a única orquestra de câmara organizada como tal na Europa, e os frutos que copiosos alcançarem em estranhas terras, serão um timbre da glória para a cidade que com desdenhosa indiferença os contempla, depois de ter-lhes negado todo auxílio, moral e material. Quando Sevilla chegar, passarão ainda muitos anos, ao nível de cultura artística que possuem

---

música a la par universal y hondamente popular; [una] región que reiteradamente ha servido de terreno para experiencias, no siempre felices, pero las cuales han alcanzado ya una realización plena"; e "portavoz vivo de la música andaluza transplantada a las tantas veces repetida categoría universal, por razón de sus calidades artísticas". Apesar de receber o apoio de várias personalidades do meio musical e, apesar dos influentes apelos de Manuel de Falla, a *Orquesta Bética* só angariou tardiamente uma proteção oficial e, por esse motivo, a sua existência se manteve ameaçada durante vários anos.

[454] [S.a]. **Orquesta Bética de Cámara. Tournée, febrero-marzo de 1925. El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla**. Sevilha, 1 jan. 1925.

[455] TRISTÁN. Orquesta Bética de Cámara. In: [S.a] **Orquesta Bética de Cámara. Tournée, febrero-marzo de 1925. El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla**, *op. cit.*, p. 19.

> Catalunha, Vascongadas e Valencia, compreenderá o alcance da obra iniciada pelo exímio maestro Falla."[456].

Não foram nada fáceis os primeiros anos da *Bética*. Sem a subvenção oficial e realizando apenas eventuais concertos ou breves *tournées* era difícil a manutenção do grupo. Por causa dessa precária situação, o próprio diretor da *Bética*, Ernesto Halffter, ficou impossibilitado de manter residência fixa em Sevilha, e, em conseqüência dessa situação, foram interrompidos os ensaios regulares. A orquestra passou a atuar a serviço de concertos pré-agendados e, mesmo assim, a custa de grandes sacrifícios.

Enquanto não chegava a subvenção oficial, Falla continuava apadrinhando a agrupação, estabelecendo contatos, organizando concertos e intervindo em favor do grupo junto às autoridades culturais do país. Por um lado, a presença massiva de suas obras no repertório da *Bética* garantia o sucesso do grupo perante o público e, principalmente, perante a crítica. Por outro, a orquestra também cumpria a sua função na propagação e popularização do repertório falliano. A difusão, por todo o território espanhol, da obra de Manuel de Falla, representou o principal legado da *Orquesta Bética de Cámara*. Se desde a montagem d'*El sombrero de tres picos*, realizada pela companhia de Diaghilev, Falla já era internacionalmente conhecido nos meios da música de concerto, dentro da Espanha, a aproximação com o grande público somente foi acontecer ao longo da década de 1920, quando, aos poucos, o compositor foi assumindo o posto de favorito dos mais importantes regentes espanhóis, como Fernández Arbós e Pérez Casas, que passaram a incluir um grande número de obras de sua autoria em seus repertórios eventuais e permanentes. As temporadas de concertos da *Orquesta Bética*, que tinham, em geral, um comportamento

---

[456] *Ibid.* No texto original: "La firme voluntad puesta al servicio de una idea, es capaz de las más altas empresas. El andalucísimo gesto del maestro Falla y la devoción y sacrificio con que a él han respondido los profesores que componen la *Orquesta Bética*, son cosas que Sevilla no podrá nunca agradecer como se merecen. Poseemos hoy, gracias a ellos, la única orquesta de cámara organizada como tal en Europa, y los frutos que copiosos ha de alcanzar en extrañas tierras, un timbre serán de gloria para la ciudad que con desdeñosa indiferencia les contempla, después de haberles negado todo auxilio, moral y material. Cuando Sevilla llegue, ha de tardar aún muchos años, al nivel de cultura artística que poseen Cataluña, Vascongadas y Valencia, comprenderá el alcance de la obra iniciada por el eximio maestro Falla.".

itinerante, foram fundamentais na definição do novo espaço que seria ocupado por Manuel de Falla, ao lado dos já consagrados nomes da música ocidental, como Debussy, Ravel e Stravinsky, no repertório das grandes orquestras da Europa e das Américas.

3.1.1.4. Nos bastidores

Ao longo das décadas de 20 e 30 Falla recebeu convites para participar de diversas instituições, tanto públicas quanto privadas. As suas constantes negativas tornaram-se famosas. Em março de 1929, por exemplo, quando uma cadeira de membro numerário ficou vaga na *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, por ocasião da morte do Prof. Manrique Lara, Miguel Salvador, membro da Academia e amigo de Falla desde os tempos da *Sociedad Nacional*, conseguiu o apoio de outros membros para propor a candidatura de Falla para a vaga. Mas antes de oficializar a sua candidatura, Salvador consultou o compositor. Em carta enviada no dia 6 de março, poucos dias depois da morte de Lara, o amigo explicava a Falla que já tinha consultado outros acadêmicos a respeito da sua candidatura e que até o diretor da Academia, o conde de Romanones havia dito que se ele se apresentasse como candidato não haveria concorrentes a sua altura[457]. Por outro lado, também explicava que assim que se apresentasse a sua candidatura deveriam ser oferecidas desculpas a Conrado del Campo que na eleição anterior havia ficado em segundo lugar e que, portanto, nesta eleição, se Falla não fosse candidato, provavelmente seria eleito. Mas Salvador afirma não ter dúvidas a respeito da superioridade de Falla em relação a Conrado. Além disso, acrescenta tentando convencer o compositor, a mágoa que em um momento anterior Falla tinha em relação a esta instituição, por haver colocado à disposição a cadeira de Pedrell quando este regressou à Catalunha, já não tinha razão de

[457] Carta de Miguel Salvador a Falla. Madri, 6 mar. 1929. AMF, pasta 7576/2, doc. 024.

ser. Vemos como Salvador procura, de todo jeito, persuadir a Falla a se apresentar como candidato, inclusive, sugerindo o tema do discurso de posse: "Poderíamos fazer uma coisa bonita *para o teu ingresso* se quiséssemos resumir em umas laudas algumas razões nossas a respeito da música espanhola, nacionalismo, etc.? O que dizes?"[458].

No dia seguinte, Falla já responde a Salvador procurando declinar o convite. Agradecendo com sinceridade a proposta do amigo, o compositor explica:

> "[...] ainda que, como sempre, me enche de gratidão o teu tão carinhoso desejo de que eu te acompanhe na Academia, e apesar, também, do meu profundo agradecimento pelo que me contas da bondosa aceitação de tua proposição por todas as seções da Academia, as razões que conheces continuam me obrigando a adiar, por algum tempo ao menos, a possível realização de teus boníssimos desejos. Com esta espera, além disso, poderei me tornar mais digno da honra que vocês querem me dar... Agora, de todo jeito, bastaria o que me dizes da quase certa eleição de Conrado para que de nenhum modo eu pudesse dificultá-la. O que te rogo é que transmitas ao conde de Romanones e aos acadêmicos que com ele acolheram a tua idéia com tanto afeto, a minha imensa gratidão [...]"[459].

Apesar da negativa de Falla, Salvador acabou juntando outros dois nomes para apresentar a candidatura do compositor à Academia. Para não atrapalhar o seu trabalho de composição – primeira razão apresentada por este para declinar o convite – Salvador propõe inclusive escrever-lhe o discurso de sua entrada na Academia[460]. Esse discurso, argumenta o amigo, seria a única exigência que Falla deveria cumprir para ingressar na instituição. Depois disso, nenhuma dedicação seria necessária.

---

[458] No texto original: "Podríamos hacer una cosa bonita *para ingreso tuyo* si queríamos resumir en unas cuartillas unas cuantas razones nuestras sobre música española, nacionalismo, etc. ¿Qué dices?".

[459] Carta de Falla a Miguel Salvador. Granada, 7 mar. 1929. AMF, pasta 7577, doc. 014. No texto original: "[...] aunque, como siempre, me llena de gratitud tu tan cariñoso deseo de que te acompañe en la Academia, y a pesar, tambien, de mi profundo agradecimiento por lo que me refieres de la bondadosa acoda de tu proposición por todas las secciones de la Academia, las razones que conoces me siguen obligando a aplazar, por algun tiempo al menos, la posible realización de tus buenísimos deseos. Con esta espera, además, podré hacerme más digno del honor que quieren ustedes hacerme... Ahora, de todos modos, bastaría lo que me dices de la casi segura elección de Conrado para que de ningún modo pudiera yo dificultarla. Lo que sí te ruego es que transmitas al conde de Romanones y a los académicos que con él han acogido tu idea con tanto afecto, mi gratitud cordialísima [...]".

[460] Carta de Miguel Salvador a Falla. Madri, 16 mar. 1929. AMF, pasta 7576/2, doc. 025.

Assim, em 13 de maio de 1929, Falla foi eleito por unanimidade para a cadeira de membro numerário desta instituição[461]. Nos anos seguintes, Salvador continuou escrevendo a Falla para reclamar a sua presença na Academia e fazendo observações a respeito do discurso provisório que o compositor tinha começado a preparar para a solenidade de posse[462]. Entretanto, esta solenidade acabou não acontecendo, pois Falla nunca se apresentaria nesta instituição.

Mas o fato de não ingressar voluntariamente em instituições ou não aceitar ocupar alguns dos cargos para os quais tinha sido nomeado não significa que o compositor não participasse ativamente de decisões que estivessem relacionadas com a realização de seus ideais nacionalistas. Falla agia "nos bastidores", transmitindo suas opiniões através das falas de amigos ou colegas que atuavam diretamente dentro de instituições e de meios de comunicação. Um dos principais interlocutores do compositor era Adolfo Salazar. Durante toda a década de 20 e início da de 30, a correspondência entre estes dois paladinos do nacionalismo musical foi constante e fluida.

Em fevereiro de 1928, por exemplo, Salazar escreve ao compositor contando-lhe que o Instituto de Estudos Hispânicos de Paris abrira um concurso para escolher a melhor monografia sobre o tema "L'essor de la Musique Espagnole au XXe siecle"[463]. Apesar do prêmio oferecido no valor de três mil francos, Salazar explica que se inscrevera no concurso e escrevera 136 páginas de texto, porque considerava a sua participação em um evento no qual poderiam haver tantas opiniões *interessadas*, como um dever *ineludível*. Acrescenta que era necessário para a sua tranqüilidade de consciência enviar a sua leal opinião sobre o estado das coisas. Na mesma carta, Salazar ainda faz comentários a respeito de

---

[461] ARCHIVO MANUEL DE FALLA. Disponível em: www.manueldefalla.com. Acesso em: 5 out. 2008.

[462] Cartas de Miguel Salvador a Falla. Madri, 26 abr. 1932. AMF, pasta 7576/2, doc. 038; e Madri, AMF, pasta 7576/2, doc. 047.

[463] Carta de Salazar a Falla. Madri, 2 fev. 1928. AMF, pasta 7571, doc. 002.

quem julgaria os trabalhos, se Henry Collet[464] ou Joaquín Nin[465] estariam no corpo de jurados, e sugere que se o seu texto saísse vencedor seria ótimo e, se não fosse o escolhido, ele aproveitaria para instaurar a polêmica nas revistas francesas. Além do mais, pondera Salazar, quem sabe se algum editor não se animaria de todo jeito a publicar a sua memória. Se esse fosse o caso, aponta, o mais importante seria que Falla lesse a obra antes de sua publicação para que pudesse fazer comentários e notas. Poucos dias depois, o compositor responde à carta do amigo. Entre outras coisas, destaca:

> "Também fico muito contente pelas suas notícias do Concurso [...]. Você escreveu a memória em francês? Tenho um temor horrível às traduções. [...]. Mas voltando ao concurso, o único que temo é que Collet ou algum outro de seu … "entourage" … Enfim, de todo jeito, como você diz muito bem, as conseqüências do concurso podem ser utilíssimas".[466].

Falla, como podemos perceber através de sua carta, se interessa pelas informações a respeito da música e dos músicos espanhóis que podem ser veiculadas na França através da obra de Salazar. O compositor sabia que o amigo defenderia o seu mesmo ponto de vista.

La música contemporánea en España, de Salazar, acabou não ganhando o concurso, mas foi publicada em Madri em 1930[467]. Mereceu, no *El Sol*, uma crítica por parte de seu colega Juan del Brezo. Segundo este autor, o agudo sentido crítico de Salazar se deve, em grande parte, a seus amplos

---

[464] Henry Collet foi um famoso hispanista francês da primeira metade do século XX, e um crítico muito influente no meio musical europeu. Escreveu diversos textos sobre a história da música espanhola. Cf., por exemplo, COLLET, H. **L'Essor de la musique espagnole au 20e. siècle**. Paris: Max Eschig, 1929.

[465] Cubano de origem espanhola, Joaquín Nin viveu muitos anos em Paris. Perfeitamente integrado ao ambiente musical francês, Nin também atuou como musicólogo, ocupando-se, entre outras coisas, de preparar importantes edições das sonatas do século XVIII, publicadas como *16 sonatas antiguas de autores españoles* (1925) e *17 sonatas y piezas antiguas de autores españoles* (1928). Cf. MARCO, T., *op. cit.*, p. 73-74.

[466] Carta de Falla a Salazar. Granada, 5 fev. 1928. AMF, pasta 7573, doc. 005. No texto original: "También me alegro muchísimo por sus noticias del Concurso [...]. ¿Ha escrito usted la memoria en francés? Le temo horriblemente a las traducciones. [...]. Pero volviendo al concurso, lo único que temo es que Collet o alguno de su … "entourage" … En fin, de todos modos, como dice usted muy bien, las consecuencias del concurso pueden ser utilísimas".

[467] SALAZAR, A. **La Música Contemporánea en España**. Madri: La Nave, 1930. O texto de Henry Collet citado na nota 464 acabou sendo o vencedor do concurso proposto pelo Instituto de Estudos Hispânicos de Paris.

conhecimentos das disciplinas históricas, filosóficas e literárias. Essa condição dota os seus livros "[...] de uma dignidade e penetração que os faz capazes de marcar o verdadeiro caminho da história crítica da música espanhola"[468]. Especificamente em relação a esta obra, del Brezo aponta que se trata do primeiro texto de Salazar que se dedica integralmente à reavaliação da música espanhola desde o século XIX em diante. Nessa reavaliação, que começa com os primeiros defensores do nacionalismo musical espanhol, como Barbieri e Pedrell, Falla significa a estabilização de um modo e de uma "fisionomia" espanholas. Salazar apresenta este compositor como o criador de uma escola que possui uma sensibilidade musical nacional muito própria, e que, felizmente, gerou abundantes e doces frutos.

Outra situação que nos permite observar como Falla atuava nos bastidores em questões que estivessem de alguma forma envolvidas com a realização de seus projetos, ocorre por ocasião da organização do Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, que seria celebrado junto com os festivais da Sociedade Internacional de Música Contemporânea em 1936 na cidade de Barcelona. O musicólogo Higinio Anglés era um dos responsáveis pela organização do evento e entrou em contato com Falla, em agosto de 1935, para pedir-lhe que intercedesse junto às autoridades públicas para solicitar recursos financeiros que pudessem ajudar na organização do evento. Anglés explica a Falla:

> "[...] o orçamento para um Congresso, seguindo o plano que eu proponho a Mr. Dent, não seria uma coisa de grande monte. [... Mas] Estas *pesetas* não é possível consegui-las das Corporações de Barcelona. Considerando que os temas do Congresso são todos temas de música espanhola, considerando que além disso, se propõe dar a conhecer ao mundo musical exclusivamente obras históricas do repertório espanhol não seria coisa extraordinária que o Governo de Madri votara uma consignação desta índole para sufragar os gastos do Congresso. Do modo como estão as coisas, a subvenção seria certa para nós se o senhor con toda a sua personalidade solicitara do Ministro de Instrução

[468] DEL BREZO, J. Panorama musical: Adolfo Salazar: "La música contemporánea en España". **El Sol**, Madri, 11 jun. 1930. Revista de libros. No texto original: "[...] de una dignidad y penetración que los hace capaces de marcar el verdadero camino de la historia crítica de la música española".

> Pública esta quantidade. A sua petição, ajudada com a outra do Maestro Arbós seria decisiva. Sem esta ajuda do Governo não seria possível sequer falar em Congresso; seria muito lamentável deixar passar uma ocasião tão propícia."[469].

Poucos dias depois, Falla responde a Anglés explicando que seria inútil recorrer ao Ministro para solicitar a subvenção, porque este era uma pessoa muito difícil. Qualquer pedido que não coincidisse exatamente com o seu modo de ver as coisas seria completamente inútil, explica Falla. Além disso, acrescenta, a resposta ao pedido de subvenção já realizado por Arbós era bastante clara: se o Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea seria realizado em Barcelona, Madri deveria sediar o Congresso de Musicologia. O compositor completa:

> "[...] neste estado de coisas, eu me encontrando tão longe, e sentindo portanto impossível tratar por correspondência, com a necessária eficácia, um assunto tão delicado e que reclama um contato ininterrupto entre ambos Comitês, não creio dever, pelo momento, intervir nisso, apesar do meu vivíssimo desejo de que todos os interessados cheguem a um justo e cordial acordo, para cujo fim me ponho em toda a minha vontade, às ordens do Comitê de Barcelona, como também o farei com o de Madri"[470].

Falla se referia ao grupo responsável pela organização do congresso, o qual, devido à briga de forças estabelecida entre os representantes madrilenhos e

---

[469] Carta de Higinio Anglés a Falla. Barcelona, 6 ago. 1935. AMF, pasta 6705, doc. 004. No texto original: "[...] el presupuesto de un Congreso, siguiendo el plan que yo propongo a Mr. Dent, no seria una cosa de mucha monta. [... Pero] Estas pesetas no es posible que las consigamos de las Corporaciones de Barcelona. Tratándose del hecho que los temas del Congreso son todos sobre temas de música española, tratándose además de dar a conocer al mundo musical exclusivamente obras históricas del repertorio español no sería cosa extraordinaria el que el Gobierno de Madrid votara una consignación de esta índole para sufragar los gastos del Congreso. Tal como están las cosas, la subvención sería para nosotros segura si Vd. con toda su personalidad solicitara del Ministro de Instrucción Pública esta cantidad. La petición de Vd., ayudada con la otra del Maestro Arbós será decisiva. Sin esta ayuda del Gobierno no sería posible ni siquiera hablar de Congreso; ello sería muy de lamentar dejarnos pasar una ocasión tan propicia.". Na ocasião, Dent era presidente da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

[470] Carta de Falla a Higinio Anglés. Granada, 2 set. 1935. AMF, pasta 6705, doc. 014. No texto original: "[...] en este estado las cosas, hallándome yo tan lejos, y siéndome por lo tanto imposible tratar por correspondencia, con la necesaria eficacia, un asunto tan delicado y que reclama un contacto ininterrumpido entre ambos Comités, no creo deber, por el momento, intervenir en ello, a pesar de mi vivísimo deseo de que todos los interesados lleguen a un justo y cordial acuerdo, para cuyo fin me pongo con toda mi voluntad, a las órdenes del Comité de Barcelona, como tambien haré con el de Madrid".

catalães, acabou sendo dividido em Comitê de Madri e Comitê de Barcelona[471]. Poucos dias depois, o compositor enviava a Anglés o complemento da carta anterior, onde expressava o desejo de que apesar do enfrentamento entre comitês colocado pela questão da solicitação da subvenção oficial, tudo retornasse ao arranjo inicial, e que ambos os eventos, Festival e Congresso, fossem realizados na cidade de Barcelona[472]. Imediatamente, Anglés responde a Falla para mantê-lo informado dos arranjos que vinham sendo feitos para a realização do congresso e conta que a *Generalitá* de Catalunha e o *Ayuntamiento* de Barcelona ajudariam à organização com uma pequena subvenção[473].

Tudo parecia correr bem com a organização dos eventos. Entretanto, meses depois, quando sai a primeira publicação de chamamento para o Congresso, Falla percebe que os arranjos e as divisões que já haviam assombrado anteriormente a comissão organizadora, tinham chegado a uma situação extrema. Por isso, em uma longa e sizuda carta, o compositor comenta o

---

[471] Através da correspondência cruzada entre Falla e Juan Llongueras, sabemos que as relações entre os grupos de Madri e Barcelona há muito tempo não eram das melhores. Por meio destas cartas também temos informações a respeito da organização da Seção Espanhola da *Sociedad Internacional de Música Contemporánea* em dois comitês. Em carta datada de março de 1932, Llongueras expõe: "Enterado de la amable carta que dirigió V. al maestro Lamote de Grignon le escribo hoy, como secretario de la "Associació Catalana de Música Contemporánea" de Barcelona, para notificarle que de hecho las dos secciones de Madrid y Barcelona actúan, desde ya hace tiempo, completamente independientes la una de la otra. En realidad puede decirse que ni llegaron jamás a actuar conjuntamente ya que a la hora de ponernos de acuerdo sobre el reglamento general Salazar dejó de contestar mis cartas y Madrid actuó sin acordarse para nada de Barcelona. Recientemente el Sr. Salazar asistió a la Asamblea de la S. I. de M. C. que tuvo lugar en Oxford durante el mes de julio ppdo. y nada absolutamente nos comunicó ni para nada se ofreció. En vista de todo esto, el Comité de Barcelona, que va a emprender, según parece, una nueva era de actividad y que preside ahora el Mstro. Lamote de Grignon, acordó ya, por unanimidad, constituirse en "Associació Catalana de Música Contemporánea" independiente en absoluto del Comité de Madrid aunque siempre en buenas relaciones con él y así lo ha hecho ya. Yo actúo interinamente de secretario pero he anunciado ya mi firme propósito de renunciar a causa de mis ocupaciones absorventes. V. querido maestro que fue el primero que nos reunió para constituirnos será nuestro presidente honorario, ya que todos le consideramos como a uno de los nuestros, y tenemos confianza que podemos hacer buena labor y trabajar con provecho si encontramos el apoyo que esperamos". Carta de Juan Llongueras a Falla. Barcelona, 26 mar. 1932. AMF, pasta 7224, doc. 008. Através desta carta e da resposta de Falla, conhecemos que foi deste músico a sugestão de separar a Seção Espanhola em dois comitês. A solução conciliadora foi a nomeação de Falla (que atuava junto ao grupo de Madri) como presidente honorário do Comitê de Barcelona. Carta de Falla a Juan Llongueras. Granada, 28 mar. 1932. AMF, pasta 7224, doc. 020.

[472] Carta de Falla a Higinio Anglés. Granada, 16 set. 1935. AMF, pasta 6705, doc. 015.

[473] Carta de Higinio Anglés a Falla. Barcelona, 19 set. 1935. AMF, pasta 6705, doc. 005.

problema da divisão e oferece algumas sugestões a Anglés para remediá-lo. Diz o compositor:

> "Meu respeitado e querido amigo: Recebi a revista do Orfeó e li tudo quanto se refere ao próximo Festival e Congresso de Barcelona. Aí tem coisas que me produzem grande satisfação, mas outras que me causam amargura. Ao dizer isto me refiro a dois pontos concretos: 1º, à denominação de "Secció de Catalunya" que se dá ao Comitê de Barcelona, e 2º, à designação nacional dos compositores catalães, separando-os dos da Espanha. E esta amargura é maior porque eu tinha a esperança de que esses fatos não se produzissem depois das razões que me permiti expor a Lamote de Grignon nas minhas cartas de Fevereiro e Maio do último ano, e principalmente, depois do que Arbós me comunicou no final de Junho (e precisamente a seu regresso de Barcelona), me dizendo que tudo tinha se restabelecido de acordo com o que oficialmente fora determinado quando se organizaram os dois comitês que integram a Seção Espanhola. Não duvido que o senhor, como membro do Comitê, conheça perfeitamente as razões que, pelo profundo interesse e a grave responsabilidade que eu tinha nisso, me vi obrigado a expor a Lamote nas cartas referidas, as quais, muito ao contrário do que se fazia esperar de sua amizade, e com dolorosa surpresa da minha parte, não tiveram resposta. Se apesar disto não voltei a insistir foi porque aquelas notícias de Arbós me tranquilizaram completamente a respeito da questão. Por isso a minha amarga surpresa ao ler agora o anúncio do Festival e Congresso que inserta o "bulletí", e certo estou que o senhor, com sua nobre compreensão e o afeto com o qual me honra, terá plena consciência de toda a intensidade de minha amargura se considera, não só que fui eu precisamente quem, com tanto carinho como boa vontade, iniciei a organização dos dois comitês, mas também – e acima de tudo – que o meu trabalho destes últimos anos está amorosamente consagrado a Catalunha e ao vivíssimo desejo de que este mesmo amor seja por <u>todos</u> compartilhado. Que dolorosa decepção!..
>
> Mas não quero perder toda a esperança, e por isso vou me permitir expor a vocês a maneira de, ao menos, atenuar no anúncio <u>oficial</u> do Congresso e Festival os termos em questão.
>
> Sou o primeiro em me fazer cargo do nobre e legítimo orgulho pela organização – e realização – de ditos atos, como também em seus desejos de que assim se manifeste, e penso que isso pode perfeitamente se destacar, utilizando a denominação de GRUPO, SETOR ou outra análoga que não quebre (como ocorre com a de "Secció") a unidade da Seção geral da Espanha. E em relação à segunda questão, igualmente delicada, creio sem dúvida que vocês não consideraram exatamente a grave transcendência que, por se tratar do anúncio de um congresso INTERNACIONAL, tem a separação de nacionalidade que figura no programa do Festival entre catalães e espanhóis não catalães. Isto me parece tão claro que estou certo que vocês verão a imprescindível

> necessidade de acrescentar o nome Espanha ao de Catalunha. Assim por exemplo: (Espanha: Catalunha)."[474]

O texto desta carta nos permite perceber algumas das posturas de Falla em relação ao conceito de nacionalidade e à importância da unidade nacional perante às demais nações. A preocupação do compositor com a separação da Catalunha da Espanha, nos termos do congresso, e a diferenciação entre compositores catalães e compositores espanhóis é evidente. Falla procura de qualquer jeito reverter as impressões que, nesse sentido, possam haver sido provocadas pelo anúncio dos eventos. Exatamente dez dias depois, Anglés

---

[474] Carta de Falla a Higinio Anglés. Granada, 7 fev. 1936. AMF, pasta 6705, doc. 016. Pelo imenso interesse despertado por esta carta, me permiti transcrevê-la quase na íntegra. No texto original: "Mi respetado y querido amigo: He recibido la revista del Orfeó y he leído cuanto se refiere al próximo Festival y Congreso de Barcelona. En ello hay cosas que me producen gran satisfacción, pero otras que me causan amargura. Al decir esto último me refiero a dos puntos concretos: 1º, a la denominación de "Secció de Catalunya" que se dá al Comité de Barcelona, y 2º, a la designación nacional de los compositores catalanes, separándolos de los de España. Y esta amargura es mayor porque yo tenía la esperanza de que esos hechos no se produjesen después de las razones que me permití exponer a Lamote de Grignon en mis cartas de Febrero y Mayo del año último, y sobre todo, después de lo que Arbós me comunicó a fines de Junio (y precisamente a su regreso de Barcelona), diciéndome que todo se había restablecido de acuerdo con lo que oficialmente fue determinado cuando se organizaron los dos comités que integran la Sección Española. No dudo que usted, como miembro del Comité, ha de conocer perfectamente las razones que, por el profundo interés y la grave responsabilidad que tenía en ello, me creí obligado a exponer a Lamote en las cartas referidas, las que, muy al contrario de lo que me hacía esperar su amistad, y con dolorosa sorpresa por mi parte, no han tenido contestación. Si a pesar de esto no volví a insistir fue porque aquellas noticias de Arbós me tranquilizaron por completo respecto a la cuestión. De ahí mi amarga sorpresa al leer ahora el anuncio del Festival y Congreso que inserta el "bulletí", y seguro estoy de que usted, con su noble comprensión y el afecto con que me honra, se hará perfecto cargo de toda la intensidad de mi amargura si considera, no sólo que fui yo precisamente quien, con tanto cariño como buena voluntad, inicié la organización de los dos comités, sino tambien – y sobre todo – que mi trabajo de estos últimos años está amorosamente consagrado a Cataluña y al vivísimo deseo de que este mismo amor sea por <u>todos</u> compartido. ¡Qué dolorosa decepción!.. Pero no quiero perder toda esperanza, y por eso voy a permitirme exponer a ustedes la manera de, al menos, atenuar en el anuncio <u>oficial</u> del Congreso y Festival los términos en cuestión. Soy el primero en hacerme cargo del noble y legítimo orgullo por la organización – y realización – de dichos actos, como también en sus deseos de que así se manifieste, y pienso que ello puede perfectamente destacarse, utilizando la denominación de GRUPO, SECTOR u otra análoga que no rompa (como ocurre con la de "Secció") la unidad de la Sección general de España. Y en cuanto a la segunda cuestión, igualmente delicada, creo sin duda que no han considerado ustedes exactamente la grave transcendencia que, por tratarse del anuncio de un congreso INTERNACIONAL, tiene la separación de nacionalidad que figura en el programa del Festival entre catalanes y españoles no catalanes. Esto me parece tan claro que seguro estoy de que ustedes verán la imprescindible necesidad de añadir el nombre de España al de Cataluña. Así por ejemplo: (España: Cataluña).". Infelizmente, não tivemos acesso às cartas enviadas a Lamote de Grignon referidas por Falla, mas pensamos que como o assunto das cartas se subentende era interessante deixar completa a citação da carta de Falla, principalmente pelo seu valor enquanto testemunho da real participação do compositor nestes acontecimentos. O trabalho dos últimos anos que está "amorosamente consagrado a Catalunha", é a cantata cênica *Atlántida*, cuja composição, Falla havia iniciado em 1928.

responde “desculpando-se” pelos erros cometidos pela organização e prometendo ao compositor a realização das correções conforme a sua vontade[475].

Por outro lado, a partir da segunda metade da década de 1920, Falla também começa a fazer uso de suas influências para poder atender às dezenas de pedidos feitos por amigos e colegas de profissão que procuravam aproveitar-se de seu prestígio para solicitar cargos e outros benefícios. Em 1927, por exemplo, Bartolomé Pérez Casas escrevia a Falla:

> “Querido amigo Manuel. Tendo em vista os seus bons conselhos e incentivos para [que eu fosse] dirigir em Paris, escrevi a Ravel para pedir-lhe o seu apoio para poder conseguir que sejam organizados dois concertos para o próximo mês de Março, somente de música Espanhola e Francesa. Como você tem tão boas relações com Ravel, e também com Delgrange, eu lhe agradeceria se escrevesse a estes senhores se mostrando interessado pelo assunto para [que eu possa] realizar os meus desejos nas melhores condições possíveis.”[476].

Falla dificilmente se negava a utilizar as suas influências para ajudar amigos e conhecidos, principalmente em suas solicitações de subvenções oficiais ou de bolsas de estudos concedidas por particulares. Um bom exemplo são as cartas que o compositor envia ao Duque de Alba para solicitar ajuda financeira para o seu discípulo Ernesto Halffter[477]; ou a carta recebida em 1934 de Joaquín Rodrigo solicitando-lhe a sua intervenção para que lhe fosse concedida uma bolsa de estudos. Nesta carta, Rodrigo conta:

> “[...] apresentei a minha candidatura a uma das duas bolsas concedidas pela Academia de Belas Artes para músicos que desejem ir ao exterior.

---

[475] Carta de Higinio Anglés a Falla. Barcelona, 11 fev. 1936. AMF, pasta 6705, doc. 006. Ao estudar a correspondência estabelecida entre compositor e musicólogo, vislumbramos duas questões bastante importantes: a evidente atuação exercida por Falla desde os bastidores e a sua preocupação com as progressivas fraturas da sociedade espanhola.

[476] Carta de Pérez Casas a Falla. Madri, 3 dez. 1927. AMF, pasta 7399, doc. 017. No texto original: “Querido amigo Manuel. En vista de sus buenos consejos alentándome para ir a dirigir a Paris, he escrito a Ravel pidiéndole su apoyo para poder conseguir que se organicen dos conciertos para el próximo mes de Marzo, solo de música Española y Francesa. Como Vd. tiene tan buenas relaciones con Ravel, como así mismo con Delgrange, yo le agradecería escribiese a estos señores interesándose por el asunto para conseguir mis deseos en las mejores condiciones posibles.”.

[477] Cf., por exemplo, carta de Falla ao Duque de Alba. Granada, 9 maio 1929. AMF, pasta 6681, doc. 059.

> São as bolsas outorgadas pelo conde de Cartagena e é precisamente neste mês que será resolvido o concurso [...].
> Os maestros Arbós e Pérez Casas [...] dado o sincero afeto a mim professado me prometeram utilizar toda a sua influência e votar pela minha candidatura. Não conheço pessoalmente os outros senhores que formam a banca exceto o senhor que ainda que não se encontre em Madri a sua indiscutível autoridade pode ser preciosa para mim"[478].

Falla escreveu para os acadêmicos intercedendo a favor de Rodrigo[479]. A influência e o prestígio do compositor no meio musical espanhol eram evidentes. Até os seus últimos dias na Espanha, o compositor continuou recebendo inúmeras solicitações. Enquanto pôde, respondeu a todas.

Além disso, em janeiro de 1938, quando o governo franquista criou o *Instituto de España*, importante órgão cuja função era coordenar a reestruturar as atividades das antigas Academias Reais[480], Falla foi nomeado o seu primeiro presidente. Entretanto, desde a sua nomeação, Falla insistiu na impossibilidade de assumir o posto, mais uma vez usando o pretexto de seu frágil estado de saúde e da necessidade de se manter concentrado somente na composição de *Atlántida*, que há tantos anos procurava terminar[481]. De acordo com Federico Sopeña, Falla até sugeriu o nome do Duque de Alba, que naquele momento exercia o cargo de embaixador em Londres, para substituí-lo[482]. Ainda segundo Sopeña, não havia dúvidas a respeito das intenções que haviam alimentado essa nomeação: as autoridades do novo regime queriam aproveitar-se de seu prestígio. Finalmente,

---

[478] Carta de Joaquín Rodrigo a Falla. Valencia, 15 nov. 1934. AMF, pasta 7503, doc. 011. No texto original: "[...] he presentado mi candidatura a una de las dos becas que concede la Academia de Bellas Artes para músicos que deseen salir al extranjero. Son estas becas las legadas por el conde de Cartagena y es precisamente en este mes cuando se resolverá el dicho concurso [...]. Los maestros Arbós y Pérez Casas [...] dado el sincero afecto que me profesan me han prometido valerse de toda su influencia y votar mi candidatura. A los demás señores que forman la ponencia no les conozco personalmente salvo a Vd. que aún no encontrándose en Madrid su indiscutida autoridad puede serme preciosa".

[479] Carta de Falla a Joaquin Rodrigo. Granada, 22 nov. 1934. AMF, pasta 7503, doc. 028.

[480] CORDERO TORRES, J. M. El régimen de las reales academias (con especial referencia a la de ciencias morales y políticas). **Revista de administración pública**, Madri: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, n. 66, p. 35-56, 1971.

[481] Cartas de Falla a Eugenio d'Ors. Granada, 26 mar. 1938. AMF, pasta 7359, doc. 020; e Granada, 27 mar. 1938. AMF, pasta 7359, doc. 021.

[482] SOPEÑA, F. **Vida y obra de Manuel de Falla**, *op. cit.*, p. 200-201.

em março do mesmo ano de 1938, sem querer se indispor com o novo governo, Falla acaba aceitando, por escrito, a nomeação para o cargo[483]. Entretanto, como deixa claro em uma correspondência enviada a Joaquín Rodrigo, o compositor habilmente tinha conseguido modificar a sua nomeação e tornar-se "presidente honorário", posto que, pelo menos, não lhe exigia demasiados sacrifícios. De acordo com Falla:

> "Em relação ao cargo com que tão imerecidamente me honraram, só tem, a minhas instâncias bondosamente atendidas, um caráter puramente nominal e isento de toda responsabilidade, pois minha falta de saúde faz impossível o exercício do cargo, que assume interinamente o Ministro de Educação Nacional."[484].

Poucos meses depois, o compositor, bastante cansado e doente, vai embarcar em direção a Buenos Aires, onde se afastará definitivamente do assédio das autoridades espanholas.

3.1.1.5. Em busca da síntese: a criação da música "verdadeiramente espanhola"

Como vimos anteriormente, nos primeiros anos da década de 20, enquanto compunha *Hommage a Debussy* e *El retablo de maese Pedro*, Falla se envolveu em um grande projeto que visava fundamentalmente chamar a atenção do meio artístico e da população em geral para a necessidade de recuperação e preservação do *cante jondo* andaluz. Depois do concurso e, concentrando-se na composição d'*El retablo*, Falla incentivou a criação da *Orquesta Bética de Cámara*, pequeno grupo itinerante formado a priori por músicos sevilhanos, cujo labor

---

[483] *Ibid.*, p. 201.

[484] Carta de Falla a Joaquín Rodrigo. Granada, 18 ago. 1938. AMF, pasta 7503, doc. 033. No texto original: "En cuanto al cargo con que tan inmerecidamente me han honrado, sólo tiene, a instancias mías bondadosamente atendidas, un carácter puramente nominal y exento de toda responsabilidad, pues mi falta de salud hace imposible el ejercicio del cargo, que asume enteramente el Ministro de Educación Nacional.".

acabou contribuindo notavelmente para a divulgação dos ideais nacionalistas em grande parte do território espanhol.

Segundo a crítica e a musicologia espanholas, todas as obras fallianas desde *La vida breve* (1905) até a *Fantasia Bætica* (1919) estão desenvolvidas dentro de uma atmosfera andaluza. Essa atmosfera é recriada com a ajuda dos elementos musicais – através do uso da escala andaluza, das figuras ornamentais, etc. – dos ambientes evocados – a Alhambra, os "jardins da Serra de Córdoba"[485], etc. – e até das personagens representadas nas obras cênicas, como as ciganas *Salud*[486] e *Candelas*[487], por exemplo. No entanto, segundo essa bibliografia, no início da década de 1920, mais precisamente desde que começou a trabalhar na composição d'*El retablo de maese Pedro*, o nacionalismo de Falla teria sofrido uma mutação. A referência andaluza teria sido abandonada pelo compositor, que, mais maduro na sua concepção do *nacional*, passara a assumir modelos hispânicos mais "totais", como o castelhano. Por essa razão, as obras fallianas posteriores à *Fantasia Bætica* acabaram sendo consideradas, pela crítica, como as expressões mais "perfeitas" do nacionalismo de Falla.

Para criar essas novas obras, o compositor seguiu os conselhos de seu mestre Felipe Pedrell e buscou inspiração nas fontes históricas espanholas. Meticuloso como era, mergulhou no estudo dos clássicos, dando preferência aos expoentes do "Século de Ouro" espanhol. Assim, as obras de músicos como Francisco Guerrero e Tomás Luís de Victoria, bem como as obras literárias de Cervantes e Calderón de la Barca, por exemplo, ganharam um importante lugar em sua biblioteca.

Essa busca por uma música que representasse a "pura essência hispana", procurada na sua autenticidade na arte dos clássicos espanhóis, se definia dentro da proposta stravinskyana de regresso às formas clássicas. Mas,

---

[485] Como nos noturnos *Noches en los jardines de España*, onde todas as paisagens evocadas pela obra pertencem à geografia andaluza, como "En el Generaliffe", jardim da Alhambra granadina, ou "En los jardines de la Sierra de Córdoba".

[486] Protagonista da ópera *La vida breve*.

[487] Protagonista d'*El amor brujo.*

diferentemente de Stravinsky, que não procurou uma filiação propriamente *nacional* para o seu neoclassicismo, Falla se fixou apenas nas referências do classicismo espanhol[488]. A fórmula *andalucista*, que estava associada ao apelo do exotismo, já não dava conta de expressar a essência racial e cultural almejada pelo nacionalismo. No próprio panfleto de divulgação do *Concurso de Cante Jondo* de Granada, redigido em 1922, o compositor já expressava essa idéia, ao afirmar que os elementos musicais das culturas orientais que haviam contribuído na formação do *cante jondo* teriam atuado sobre um "substrato musical essencial" já existente anteriormente na cultura andaluza. Falla e outros nacionalistas acreditavam que, diferentemente do que acontecera com esta música, que embora formada sobre um substrato cultural autóctone sofrera diversas "ondas" de influências exógenas (o que inclusive conferiu-lhe o caráter exótico que lhe era tão próprio), nos clássicos do "Século de Ouro" a essencialidade da cultura espanhola havia sido preservada intacta.

El retablo de maese Pedro, o *Concerto para Clavicembalo* e *Atlántida* são as principais obras da fase neoclássica de Manuel de Falla. Nas três, o compositor procurou realizar a sua síntese do que seria a verdadeira música espanhola. A busca da "essência hispânica" e a simplicidade dos meios técnicos utilizados para expressá-la haviam se transformado nas principais bandeiras do projeto nacionalista falliano. Através do intercâmbio com os críticos da época, aos quais fazia questão de corrigir e de explicar as suas reais intenções enquanto compositor nacionalista, podemos conhecer algumas de suas opiniões a esse respeito. Em uma carta enviada em 1927 a Juan Llongueras, como resposta a um artigo publicado por este crítico sobre um concerto realizado no Liceu de Barcelona, Falla explicava:

> "[...] Emprego muito raramente (só em casos justificados) o documento autêntico popular. Mais ainda: procuro não servirme dele mais do que

[488] Isso não significa que Falla tenha abandonado completamente as fontes andaluzas como matéria inspirativa. Na segunda parte deste capítulo demonstraremos como estas referências continuam presentes nas obras fallianas após 1920. No entanto, é visível a preferência do compositor pelas fontes clássicas e castelhanas em sua segunda fase compositiva.

> como complemento indispensável aos meus estudos *diretos* da música do povo e ainda mais de certas manifestações puramente verbais pouco suscetíveis de serem traduzidas em música. Não só não pretendo fazer música *folclórica*, senão que, *em termos* gerais, a acho pouco simpática. Minha tentativa não é outra que a de extrair (exclusivamente!) a substância escondida na música natural, para procurar convertê-la em música de arte. [...] é claro que tão contrário sou a arte *de superfície* como àquela que se contenta com uma aparência de profundidade obtida por meio do emprego de determinadas fórmulas, nada mais oposto a meu modo de ser e de sentir. Eu creio que, pelo contrário, o ideal a ser realizado deve consistir em obter a maior força de expressão, a emoção mais funda empregando os meios mais simples e menos aparentes, dentro das possibilidades técnicas."[489].

Durante a década de 1920 Falla vai abraçar uma série de projetos que visavam a recuperação dos clássicos espanhóis, como a homenagem a Góngora e a retomada da tradição da representação dos Autos Sacramentais escritos por Calderón de la Barca. Unindo-se a esses projetos, o compositor também demonstrava a sua preocupação com a preservação e a divulgação da obra dos clássicos do "Século de Ouro", para os nacionalistas, verdadeiros "relicários" da cultura hispana.

3.1.1.5.1. Recuperando Luis de Góngora

Na segunda metade da década de 20, Manuel de Falla, mais à vontade em Granada e mais integrado a sua intelectualidade, se envolveu em uma série de

---

[489] Carta de Falla a Juan Llongueras (rascunho). Granada, 1927. AMF, pasta 7224, doc. 013. No texto original: "[...] Empleo muy raramente (sólo en casos justificados) el documento auténtico popular. Es más: procuro no servirme de él más que como complemento indispensable a mis estudios directos de la música del pueblo y aun de ciertas manifestaciones puramente verbales poco susceptibles de ser traducidas en música. No sólo no pretendo hacer música folklórica sino que, en términos generales, me es poco simpática. Mi intento no es otro que el de extraer (¡y cuán exclusivamente!) la sustancia escondida en la música natural, pa. procurar convertirla en música de arte. [...] claro está que tan contrario soy al arte de superficie como al que se contenta con una apariencia de profundidad obtenida por medio del empleo de determinadas fórmulas, nada más opuesto a mi modo de ser y de sentir. Yo creo que, por el contrario, el ideal a realizar debe consistir en obtener la mayor fuerza de expresión, la emoción más honda empleando los medios más simples y menos aparentes, dentro de las posibilidades técnicas.".

eventos organizados pelos artistas desta cidade[490]. Muitos desses eventos comemorativos eram motivados por ideais de redescobrimento e revalorização das fontes populares e históricas espanholas. Pouco depois de fixar-se em Granada, Falla havia estabelecido contato com alguns jovens estudantes que o procuravam como mestre e como amigo, atraídos pelo seu renome artístico e pela sua simpática amabilidade. Alguns destes estudantes, como Federico García Lorca, Gerardo Diego e Rafael Alberti, anos depois, fariam parte da famosa "Generación del 27", importante grupo renovador da literatura espanhola do século XX[491]. Os participantes deste grupo iniciaram as suas reuniões motivados pela idealização de um projeto: a realização de um grande evento em homenagem a um dos principais baluartes do Século de Ouro das Letras e das Artes Espanholas: Luis de Góngora. Em 1927 cumpria-se o tricentenário de sua morte, e a futura "geração prateada", encontrou nesta coincidência o motivo ideal para programar um conjunto de eventos especialmente voltados para a recuperação da arte do poeta quinhentista.

Muitos desses literatos haviam tomado a obra de Góngora como sua principal fonte de inspiração. Aparentemente, em um primeiro momento, Falla não demonstrava pelo poeta o mesmo entusiasmo que esses jovens. O problema parecia não estar em sua obra, mas em sua personalidade. Segundo a historiografia, este poeta andaluz, antes de ordenar-se sacerdote aos cinqüenta anos, havia levado uma vida "libertina e licenciosa". Por esse motivo, o compositor demonstrava algumas reservas em relação à homenagem a ele programada. Entretanto, Falla não conseguiu resistir por muito tempo às contínuas instâncias dos jovens literatos que o rodeavam e acabou permitindo-se um maior contato

---

[490] Em fevereiro de 1924 Falla fora eleito por unanimidade acadêmico numerário da *Real Academia de Bellas Artes* de Granada. Cf. ARCHIVO MANUEL DE FALLA. Disponível em: www.manueldefalla.com. Acesso em: 31 set. 2008.

[491] A identificação com os literatos do "Século de Ouro" foi fundamental para o coroamento desse novo grupo. A "Generación del 27" corresponde à última geração de literatos/pensadores incluída pela historiografia na "Edad de Plata" das letras e das artes espanholas. Cf. JOVER, J. M., *op. cit*.

com a obra de Luís de Góngora[492]. O *Soneto a Córdoba*, de Falla, sobre texto de Góngora, foi composto no mesmo ânimo de "regresso aos clássicos" que o dominava desde a composição d'*El retablo de maese Pedro*. Terminado para as comemorações do tricentenário da morte do poeta, o soneto foi estreado durante as festividades organizadas pelos jovens da promissora geração, na Sala Pleyel, em Paris[493].

3.1.1.5.2. A hora dos *Autos Sacramentais* de Calderón de la Barca

Em 1927, no mesmo ano em que compõe o *Soneto a Córdoba*, somando-se, assim, às festividades organizadas em homenagem a Luis de Góngora, Falla também vai participar de outro importante evento que se inscreve dentro desse esforço de recuperação dos clássicos espanhóis. O compositor foi o responsável pela seleção do repertório e pela composição da música incidental que acompanhou a representação do auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, nas festas de Corpus Cristi organizadas na cidade de Granada[494].

---

[492] A "aceitação" de Manuel de Falla da obra de Luís de Góngora representou um evento de real importância para os poetas dessa "Generación". No final do mesmo ano de 1927, por exemplo, Gerardo Diego publicou um texto que tratava especificamente desse processo de "aproximação controlada" vivido entre Falla e a obra de Góngora. Cf. DIEGO, G. La conversión de Falla. **Lola:** amiga y suplemento de Carmen, [S.l], dez. 1927, p. 5. O autor enviou uma cópia de seu artigo a Falla, que lhe respondeu da seguinte maneira: "[...] Gratísimas su carta y la visita de Carmen y Lola (tan "nuestra" y tan ... "salada"!) ¡Ya lo creo que me han gustado!, y aunque usted, con bondad que mucho agradezco, me ofrece el envio de los números siguientes, me permito rogarle no me prive del gran gusto de contarme entre sus suscriptores. Mucha gracia me ha hecho lo que usted llama indiscreción de Lola (lo de mi "conversión"). Claro está que mi devoción por nuestro don Luis no es nueva ni mucho menos, pero sí es cierto que hasta hace poco distaba bastante de ser incondicional [...]". Carta de Falla a Gerardo Diego. Granada, 8 fev. 1928. AMF, pasta 6912, doc. 051.

[493] Os eventos organizados dentro da "Homenagem a Góngora" foram realizados em diversas cidades, entre elas, a capital francesa. Entretanto, o seu encerramento ocorreu no Ateneu de Sevilha, um dos principais incentivadores da homenagem.

[494] Segundo Gómez de Baquero, colunista do *El Sol*, o Sr. Angel Valbuena Prat, responsável pela reedição dos *Autos Sacramentales* de Calderón de la Barca nos "Clásicos Castellanos", publicada em 1926, afirmava que "[...] es o debe ser paralela con el ensalzamiento de Góngora la reacción favorable a Calderón, al que la crítica, desde Menéndez Pelayo, coloca por bajo a Lope [de Vega]. Ambos, Góngora y Calderón, representan

Manuel de Falla sempre demonstrou a sua preferência pelo gênero dramático. Entre suas obras, além das primeiras zarzuelas, podemos destacar várias outras composições cênico-musicais, como *La vida breve*, *El Amor brujo*, *El corregidor y la molinera*, *Fuego Fátuo* e *El retablo de maese Pedro*. Nesse sentido, a participação deste compositor na montagem d'*El gran teatro del mundo*, não significa nenhuma surpresa. E a surpresa é ainda menor se pensarmos na significação que tinha a representação desta obra no ano de 1927. Calderón de la Barca, um dos principais símbolos do "Século de Ouro" espanhol, escreveu os seus autos sacramentais entre 1630 e 1680. No século XVII, estes autos eram invariavelmente representados nos dias de Corpus Cristi, nos quais, tradicionalmente, eram realizadas grandes festas em muitas cidades espanholas. Entretanto, em 1765, os autos sacramentais foram proibidos em todo o reino, e suas representações só foram retomadas em meados da década de 1920, quando alguns representantes da nova geração artística tentaram revitalizá-los e ressuscitar o próprio gênero[495].

Para as festas do Corpus granadino de 1927, o *Ateneo Literario y Científico* de Granada e o *Centro Artístico y Literario* da mesma cidade – engajados no "necessário" esforço realizado em pró da revitalização e recuperação das obras do "Século de Ouro" que vinha sendo incentivado pela intelectualidade nacionalista espanhola desde os últimos anos do século XIX – programaram a representação do auto *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca[496]. Falla, amante da literatura clássica, reconhecido defensor da

---

de modo eminente el barroquismo literario, en sus más elegantes manifestaciones, y coinciden con el novísimo gusto culterano.". Cf. GOMEZ DE BAQUERO, E. Los autos de Calderón y el teatro alegórico. **El Sol**, Madri, 25 maio 1927. Folletones de "El Sol". De acordo com Beardsley, Manuel de Falla teria utilizado exatamente a edição dos Autos Sacramentales de Valbuena Prat para apoiar o seu trabalho de seleção e adequação da música. Cf. BEARDSLEY, T. S. JR. Manuel de Falla's score for Calderon's *Gran Teatro del Mundo*: the autograph manuscript. **Kentucky Romance Quarterly**, Kentucky: Reino Unido, 1969.

[495] Também chamados "Mistérios" ou "Moralidades" durante a Idade Média, ou autos sacramentais somente teriam adquirido a sua versão definitiva com as obras de Calderón de la Barca. Cf. MISTERIO. In: DICCIONARIO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. Madri: Revista de Occidente, 1964.

[496] Alguns artigos de jornal se referem ao "Ateneo granadino" e à "Junta de Damas", presidida pela Marquesa de Cartagena como os organizadores e realizadores deste evento. Cf. [S.a.]. En Granada: festival artístico. **El**

necessidade da recuperação desses clássicos para a retomada dos verdadeiros valores nacionais e, nesse sentido, ciente da importância desta ação, colaborou com o evento, selecionando e adaptando várias composições musicais à representação cênica. De acordo com o compositor, o seu propósito neste trabalho não foi criar uma música ilustrativa de fundo, mas "colocar pautas musicais onde Calderón de la Barca pedia"[497]. Para isso, inspirou-se em diversas fontes, como o *Dresden Amen* de Orlando de Lassus, algumas peças folclóricas recolhidas por Pedrell em seu cancioneiro, um *Tantum Ergo* de Victoria e algumas das famosas cantigas de Afonso X, o rei Sábio, que foram adotadas pelo compositor como uma de suas fontes prediletas[498].

3.1.1.5.3. *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos*

Com a ascensão do governo de transição que se estabeleceu logo após a queda do ditador Primo de Rivera, em 1930, algumas personagens do meio musical madrilenho, como Adolfo Salazar, por exemplo, procuraram aproveitar a situação favorável e apresentaram diferentes projetos ao Estado. Em fevereiro desse ano, menos de uma semana após a renúncia do ditador, Salazar enviava uma carta a Falla, seu permanente consultor, antecipando-lhe as bases de um projeto "relacionado com a Sociedade de Autores, a música sinfônica e a vida das orquestras", que pensava encaminhar ao Duque de Alba, que no momento era responsável pela pasta da Instrução Pública[499]. Salazar, que estava inteirado das articulações políticas do novo governo, procurava explicar o seu plano a Falla em

---

Sol, Madri, 28 jun. 1927; [S.a.]. Informaciones y notas extranjeras: "El gran teatro del mundo", de Calderón. **ABC**. Madri, 14 jul. 1927.

[497] Cf. [S.a]. La música de Falla para "El gran teatro del mundo", de Calderón de la Barca. **Arriba**, Madri, 24 abr. 1962. No texto original: "[...] sino poner pentagramas allí donde Calderón de la Barca los pide.".

[498] Cf. BEARDSLEY, T. S. JR., *op. cit.*

[499] Carta de Salazar a Falla. Madri, 1 fev. 1930. AMF, pasta 7572, doc. 004.

seus mínimos detalhes. Como expõe o crítico, o projeto estava dividido em dois níveis distintos:

> "Em seu aspecto mínimo consiste simplesmente na administração, por parte de uma entidade que fosse criada pelo Ministério de Instrução, do Domínio Público de autores sinfônicos, quantidade que seria destinada em princípio a sufragar os deficits das orquestras sinfônicas. O que quer dizer que em um primeiro momento, as orquestras (as mais antigas, é claro, pelo momento) teriam assegurada a sua vida sem perdas e sem custar um centavo ao Estado. [...] O verdadeiramente grande seria que um ministro com interesse e decisão para proteger nossa música ressucitasse como entidade oficial a *Sociedad Nacional de Música* e que esta entidade fosse a encarregada de administrar esse Domínio Público. [...] Depois, e devidamente protegida pelo Estado nos mesmos termos que o Município apoia a Banda Municipal, chegaríamos à criação da Orquestra Nacional. Esta, poderia fundir a Sinfônica e a Filarmônica [...]. Mas tudo isto entra dentro do plano máximo, completamente ilusório no momento [...]. A Orquestra Nacional faria *tournées* pelas províncias e isto justificaria a sua centralização, etc. Você me compreende?"[500].

Este primeiro plano de Salazar não é mais do que um esboço do projeto de criação da *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos*[501]. Em um primeiro momento, o crítico havia pensado que seria uma boa idéia ressuscitar a esquecida *Sociedad Nacional de Música*, que havia sido fundada em 1915 por ele, Miguel Salvador e Manuel de Falla. Entretanto, poucos meses depois, Salazar envia outra carta a Falla na qual expõe um novo projeto: a criação da *Sociedad de Música Contemporánea*. Como a Seção Espanhola da Sociedade Internacional de Música

---

[500] No texto original: "En su aspecto mínimo consiste simplemente en la administración, por parte de una entidad que creara el Ministerio de Instrucción, del Dominio Público de autores sinfónicos, cantidad que se destinaría en principio a sufragar los déficits de las orquestas sinfónicas. Es decir que por lo pronto, las orquestas (las más antiguas, claro está, por el momento) tendrían asegurada su vida sin pérdidas y sin costarle un céntimo al Estado. [...] Lo verdaderamente grande sería que un ministro con interés y decisión para proteger nuestra música resucitase como entidad oficial la Sociedad Nacional de Música y que esta entidad fuese la encargada de administrar ese Dominio Público. [...] Luego, y debidamente protegida por el Estado en los mismos términos que el Municipio apoya a la Banda Municipal, se llegaría a la creación de la Orquesta Nacional. Esta, podría fundir la Sinfónica y la Filarmónica [...]. Pero todo esto entra dentro del plan máximo, completamente ilusorio por el momento [...]. La Orquesta Nacional haría giras por provincias y esto justificaría su centralización, etc. ¿Me entiende usted?".

[501] De acordo com Emilio Casares, o projeto apresentado para a criação da Junta "[...] no era sino la revitalización de un viejo proyecto que Salazar había redactado a petición de uno de los últimos gobiernos de la Monarquía y más concretamente de García Morente". Cf. CASARES RODICIO, E. Música y músicos de la Generación del 27. In: CASARES RODICIO, E. (Org.). **La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1905-1939**. Madri: Ministerio de Cultura, 1986, p. 33. No entanto, este pesquisador não explica que Salazar, primeiramente, havia enviado o projeto a Falla para que este expressasse a sua opinião a respeito.

Contemporânea andava por caminhos tortos, explica Salazar, alguns jovens compositores, a maioria conhecidos de Falla, resolveram criar uma nova entidade de caráter nacional. Ainda de acordo com o crítico, o comitê dirigente dessa sociedade deveria estar formado por Falla (Presidente), Esplá (Vice-presidente), Salazar (Delegado da Sociedade Internacional), Bacarisse (1º. Secretário), Rodolfo Halffter (2º. Secretário) e Bautista, Ernesto Halffter, Mantecón, Pittaluga, Arconada e Maria Franco como vocais. No entanto, Salazar esclarece que na nova sociedade, Falla "[...] figuraria de uma maneira puramente honorária sem ter que se incomodar com o mais mínimo, mas onde suas indicações e conselhos seriam sempre levados em consideração, como é natural"[502].

Em 1931 estabeleceu-se na Espanha o regime republicano. A idéia da criação de um novo órgão que, em teoria, estivesse composto por representantes de diferentes tendências artísticas e provenientes de diferentes regiões da Espanha pareceu mais apropriada ao novo governo. Por isso, em julho de 1931, foi decretada a criação da *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos*[503]. O texto da ata de criação, redigido por Salazar, consiste em uma breve exposição dos motivos que levaram o novo governo a criar este órgão e apresenta as suas principais atribuições. De acordo com o texto, o regime autocrático que dominou a Espanha por tanto tempo, teria desatendido a seus artistas por desconhecer "[...] a influência que eles exercem na cultura do povo e, por conseguinte, a eficácia social de sua missão". Todas as artes haviam sido objeto da desatenção por parte do Estado, aponta o texto, mas a mais atingida foi a música sinfônica. Enquanto nos países democráticos se presta a devida atenção à música e aos músicos nacionais, na Espanha, até o momento, afirma, os músicos vivem completamente desprovistos de qualquer proteção oficial. A música, que "assinala antes que tudo o nível espiritual dos povos", continua o texto,

---

[502] Carta de Salazar a Falla. Madri, 29 jul. 1930. AMF, pasta 7572, doc. 007. No texto original: "[...] figuraría de una manera puramente honoraria sin tener que molestarse en lo más mínimo, pero atendiéndose siempre sus indicaciones y consejos, como es natural".

[503] [S.a]. D. 21. de julio 1931. – JUNTAS – Crea Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. **Gaceta**, Madri, p. 749-751, 2 jul. 1931.

> "[...] não somente é benéfica [...] no que se refere ao aperfeiçoamento da cultura e da sensibilidade, senão que exigindo em geral, para manifestar-se, o concurso de grandes agrupações – orquestras, massas corais, etc. – submetidas em sua função coletiva à disciplina que impõe o ritmo musical, desenvolve o espírito de mútua dependência e de colaboração ordeira."[504].

Por esse e por outros motivos – como a crise gerada no meio musical com a introdução das técnicas mecânicas de reprodução – finaliza o texto, as novas autoridades do país decidiram criar um órgão autônomo que tivesse por missão a organização e o comando de todas as "atividades artísticas, pedagógicas e sociais que afetam a vida musical da Nação". Assim, o governo cria a *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos* e dispõe sobre as suas funções. Dentre estas se destacam:

1. a criação e administração de escolas nacionais de música, orquestras do Estado e massas corais;
2. a reorganização e administração do *Teatro Nacional de la Ópera* e a criação e administração do *Teatro de la Zarzuela*;
3. a reorganização dos concursos nacionais de música, que passam a depender diretamente da *Junta*;
4. o fomento e a *depuração* das festas regionais, "com o objetivo de estimular o conhecimento e cultivo do 'folclore' nacional"[505].

A *Junta* foi formada, em um primeiro momento, por Salazar, Oscar Esplá, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse e outros artistas e pensadores ligados ao meio musical madrilenho, que já anteriormente haviam figurado nos projetos de

---

[504] *Ibid.* No texto original: "[...] la influencia que ellos ejercen en la cultura del pueblo y, por consiguiente, la eficacia social de su misión"; "señala antes que todos el nivel espiritual de los pueblos"; e "[...] no tan sólo es beneficiosa [...] en cuanto atañe al perfeccionamiento de la cultura y de la sensibilidad, sino que exigiendo por lo general, para manifestarse, el concurso de grandes agrupaciones – orquestas, masas corales, etc. – sometidas en su función colectiva a la disciplina que impone el ritmo musical, desarrolla el espíritu de mutua dependencia y de colaboración ordenada.".

[505] *Ibid.* No texto original: "actividades artísticas, pedagógicas y sociales que afectan a la vida musical de la Nación"; e "con objeto de estimular el conocimiento y cultivo del 'folklore' nacional".

Adolfo Salazar. Manuel de Falla também estava entre os membros que integravam a *Junta*. Entretanto, o compositor, que havia sido nomeado para a função de "vocal", solicitou a modificação de sua função para a de "vocal correspondente", para poder participar de suas decisões sem ter que deslocar-se a Madri[506].

A atuação efetiva de Falla na *Junta* foi bastante discreta. Na correspondência que manteve com os membros dirigentes, como Esplá e Salazar, encontramos algumas das sugestões que propôs ao novo órgão diretivo. Para o compositor, um dos primeiros problemas que deveriam ser resolvidos pela *Junta*, era o da concessão das subvenções para as orquestras das várias províncias espanholas, como a *Orquesta Bética* de Sevilha e a *Sinfónica Gaditana*. A situação financeira dos músicos dessas orquestras, explicava Falla, era muitas vezes desalentadora. Entretanto, pondera, "[...] tudo isso deve ser objeto de uma reorganização estudada detidamente pela Junta, harmonizando estes interesses respeitáveis com o interesse superior do ensino"[507]. A reforma do ensino da música que, de acordo com Salazar, representava um dos principais desafios a ser enfrentado pela *Junta*, também interessou a Falla, que enviou várias cartas ao amigo para insistir na criação da Escola de Música de Sevilha, subvencionada por essa instituição[508].

Embora discreta, consideramos significativa a atuação de Falla durante os poucos meses em que se mantivera ligado à *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos* do governo republicano. A principal evidência da importância de Falla para essa *Junta* pode ser vislumbrada no próprio texto no qual se

---

[506] Correspondência entre Falla e Salazar. AMF, pasta 7572, doc. 012, 013, 014. Correspondência entre Falla e Esplá. AMF, pasta 6955, doc. 014. Falla justificou a sua solicitação dizendo que "La labor de esa Junta, sobre todo en sus comienzos, requiere una actividad y rapidez en los acuerdos que, aun no existiendo esa dificultad imposibilitan la eficacia de mi colaboración a distancia. No se trata de un cargo en el que se pueda jugar un papel más o menos decorativo; se trata de una cosa viva en que ha de haber opiniones contrapuestas que crearán dificultades y que sólo el cambio directo de impresiones puede resolver." Carta de Falla a Salazar. Granada, 24 out. 1931. AMF, pasta 7573, doc. 053.

[507] Carta de Falla a Esplá. Granada, 30 mar. 1932. AMF, pasta 6955, doc. 036. No texto original: "[...] todo eso debe ser objeto de una reorganización detenidamente estudiada por la Junta, harmonizando estos intereses respetables con el interés superior de la enseñanza".

[508] Cf., por exemplo, carta de Falla a Salazar. Granada, 12 dez. 1932. AMF, pasta 7573, doc. 064.

discriminam as obrigações deste órgão. Notamos maior incidência das idéias fallianas, por exemplo, no trecho que se refere à normativa para a ação de "fomento e depuração das festas regionais". Segundo o texto oficial,

> "Estas festas serão populares e serão organizadas aproveitando os elementos folclóricos de cada região. Estarão vigiadas para que seja eliminado todo detalhe de mau gosto e toda impureza. Serão espetáculos de variados matizes em seu sentido. Poderão ser representados, como os mistérios medievais, como peças de nosso teatro lírico primitivo, etc. Poderão ser concursos, com prêmios e títulos de cantor, intérprete, bailarino, maestro de arte, etc., etc. Ou seja, na forma mais próxima às festas que tradicionalmente são sentidas pelo povo em cada região, mas sendo organizadas de maneira que despertem o sentido de uma colaboração coletiva."[509].

Deixando de lado o caráter extremamente intervencionista da *Junta* sublinhado pelo texto, poderíamos supor que esta proposta de ação fora inspirada em eventos nos quais Falla teve uma participação efetiva, como a realização do *Concurso de Cante Jondo* e a retomada, em 1927, da montagem dos autos sacramentais de Calderón de la Barca.

Como vimos, o compositor fez parte da *Junta* e mantinha um relacionamento bastante próximo com alguns dos outros membros desta agrupação. Além disso, percebemos que algumas de suas idéias inspiraram os planos e objetivos deste órgão. Entretanto, não consideramos a participação na *Junta* como um destaque dentro do conjunto de ações levadas a cabo por Falla para concretizar o seu projeto nacionalista. O caminho da política não estava nos planos deste compositor, especialmente depois das profundas dissonâncias que começaram a se manifestar entre os sentimentos religiosos de Falla e a forte investida anti-clerical do governo da Segunda República. Pouco tempo depois do início do novo regime, em 18 de abril de 1931, Falla escrevia a Fernando de los

---

[509] [S.a]. Septiembre 1931. – JUNTAS. – Funciones de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. **Gaceta**, p. 1059, 16 set. 1931. No texto original: "Estas fiestas serán populares y se organizarán aprovechando los elementos folklóricos de cada región. Estarán vigiladas para eliminar de ellas todo detalle de mal gusto y toda impureza. Serán espectáculos de variados matices en su sentido. Podrán ser representados, como los misterios medioevales, como piezas de nuestro teatro lírico primitivo, etc. Podrán ser concursos, dándose premios y títulos de cantor, intérprete, bailarín, maestro de arte, etc., etc.. Es decir, en la forma más a fin a las fiestas que tradicionalmente son sentidas por el pueblo en cada región, pero organizándolas de manera que despierten el sentido de una colaboración colectiva.".

Ríos, amigo e colega desde os tempos da organização do *Concurso de Cante Jondo*, para chamar-lhe a atenção a respeito das últimas medidas que haviam sido anunciadas pelo governo. Bastante irônico, Falla expõe as suas dúvidas a Ríos, que nessa época era responsável pela pasta da Justiça. Diz o compositor:

> "Pelo que em algumas ocasiões falamos você conhece o meu modo de pensar em matéria religiosa. Suas declarações destes dias me informam do projeto de secularização dos cemitérios, e confiando em nossa cordialidade me permito falar-lhe disto em nome do respeito que para todos – sejam quais forem suas convicções ou suas dúvidas – supõe o tremendo mistério da morte.
>
> Dentro desse projeto, cujo detalhe desconheço, estão agrupados os enterros para os que professaram a religião cristã? Pergunto porque o meu desejo é que repousem os meus restos em lugar destinado pela Igreja Católica à comunidade cristã, única maneira de cumprir sua bela tradição, segundo a qual o cemitério é o próprio templo ou uma prolongação deste."[510].

Pouco depois, Falla recebe a resposta do colega, que, sempre com paciência e "compreensão" lhe explica o motivo das suas determinações junto ao governo. Argumenta Ríos que o projeto que enviara à Assembléia Constituinte prevê apenas a possibilidade de "coexistência em um mesmo cemitério de pessoas que na vida estiveram unidas pelos laços do mais profundo amor"[511]. O político atende com o maior interesse os comentários do amigo e ainda solicita-lhe que, sempre que julgue necessário, lhe faça chegar as suas opiniões a respeito das determinações do novo governo.

Falla não se faz esperar. Em junho do mesmo ano, o compositor volta a escrever a Fernando de los Ríos para denunciar os tristes acontecimentos

---

[510] Carta de Falla a Fernando de los Ríos. Granada, 18 abr. 1931. AMF, pasta 7492, doc. 022-023. No texto original: "Por lo que en algunas ocasiones hemos hablado conoce Vd. mi modo de pensar en materia religiosa. Sus declaraciones de estos días me informan del proyecto de secularización de cementerios, y confiando en nuestra cordialidad voy a permitirme hablarle de ello en nombre del respeto que para todos – sean cuales fueren sus convicciones o sus dudas – supone el tremendo misterio de la muerte. Dentro de ese proyecto, cuyo detalle desconozco, ¿están agrupados los enterramientos para quienes han profesado la religión cristiana? Lo pregunto por ser mi deseo que reposen mis restos en lugar destinado por la Iglesia Católica a la comunidad cristiana, única manera de cumplir su bella tradición, según la cual el cementerio es el templo mismo o una prolongación del templo.".

[511] Carta de Fernando de los Ríos a Falla. Madri, 9 maio 1931. AMF, pasta 7492, doc. 009. No texto original: "coexistencia en un mismo cementerio de quienes en vida estuvieron unidos por los lazos del más hondo amor".

observados nos últimos dias na cidade de Granada, onde foram queimadas igrejas e demais templos religiosos em nome do novo Estado laico. Falla explica ao político que escrevia a pedido de amigos sacerdotes que temiam inclusive pela sua segurança pessoal. E conclui:

> "Não esqueço que na nossa última conversa do outono passado, você me disse textualmente: *Deve-se evangelizar a Espanha*, e este desejo seu, que tanta esperanza me deu naquela ocasião para um futuro que é presente agora, volta a minha memória com força crescente cada vez que o Estado Espanhol afirma oficialmente seu racionalismo ou seu conceito arreligioso. Falo a você, Fernando, como o faria com um irmão muito querido"[512].

Em janeiro de 1932, ainda sem ter recebido resposta de Ríos, Falla lhe escreve novamente. Nesta missiva, o compositor, reiterando os votos de apreço e amizade que o unem ao político, despeja toda a sua amargura em dezenas e dezenas de linhas. Depois de retomar o tema da necessidade de "evangelização da Espanha", Falla pergunta:

> "[...] como esta evangelização poderá se efetuar afastando-se deliberadamente a criança – segundo reclama a chamada Escola Laica –, da idéia de Deus e de sua Lei; arrancando o Crucifixo das escolas; inculcando a rebeldia na consciência da criança [...]; suprimindo implacavelmente o Santo Nome de Deus em toda manifestação de caráter oficial; permitindo, ao contrário, que se pronunciem publicamente as mais imundas blasfêmias?[...] Por que confundir uma posição anticlerical com uma ofensiva anticristã? Por que esse empenho "oficial" em fazer antipática a República a todo verdadeiro cristão, por antimonárquico que seja? Em nome da Liberdade até nos querem proibir, com enganosos empecilhos, que disponhamos de nosso próprio cadáver, transformando o Cemitério (o Campo Santo dos cristãos) em um depósito municipal de despojos humanos.
> O Estado castiga severamente a rebeldia contra as suas Leis, mas deixa impune, e até em certo modo, às vezes, estimula essa rebeldia quando se manifesta contra Deus e contra a Doutrina de Cristo. E eu pergunto: a susceptibilidade religiosa dos cristãos da Espanha não merece sequer o mesmo respeito que se concede à dos mouros e judeus do Marrocos? Ou

[512] Carta de Falla a Fernando de los Ríos. Granada, 19 jun. 1931. AMF, pasta 7492, doc. 026. No texto original: "No olvido que en nuestra última conversación del otoño pasado, Vd. me dijo textualmente: *Hay que evangelizar a España*, y este deseo suyo, que tanta esperanza me dio entonces para un futuro que es presente ahora, vuelve a mi memoria con fuerza creciente cada vez que el Estado Español afirma oficialmente su racionalismo o su concepto arreligioso. Le estoy hablando a Vd., Fernando, como lo haría a un hemano muy querido". O grifo é original.

> na Escola de Estudos Árabes que está se projetando estabelecer na Espanha vai ser proibido o estudo do Corão?"[513].

Mais uma vez, o político se desculpa pela situação e pelas medidas anti-religiosas que vinham do governo, argumentando que outros, e não ele, eram os responsáveis pelas atitudes extremas que estavam sendo tomadas[514].

A correspondência estabelecida entre Falla e Fernando de los Ríos é reveladora das "dissonâncias" que marcam as relações entre o compositor e o governo republicano, o qual, teimava em "fazer antipática a República a todo verdadeiro cristão, por antimonárquico que fosse". Ou seja, embora assumisse a sua simpatia em relação às tendências republicanas, Falla mantêm-se antipático ao novo governo instaurado na Espanha, e culpabiliza diretamente as ações anticlericais por essa situação. Na próxima carta, Falla, defendendo uma espécie de Estado republicano católico, opina que, ao tornar laico o Estado espanhol, a nova Constituição ultrapassou os limites daquilo que lhe competia, e que...

> "[...] fere-se mortalmente toda reforma política que queira ser estabelecida apagando-se a conexão casual com Nosso Senhor Jesus Cristo, o único invariante da Humanidade. Qualquer reforma política, por mais avançada que seja, por mais interesses que defenda, é legítimo fazê-la como experiência; no que não cabe experimentar é naquilo que constitui a única grandeza de todo pobre ato humano. É lícita toda renovação política, mas não é lícito de maneira alguma brincar com a

---

[513] Carta de Falla a Fernando de los Ríos. Granada, 23 jan. 1932. AMF, pasta 7492, doc. 028. No texto original: "[...] ¿cómo esta evangelización podrá efectuarse apartando deliberadamente al niño – según reclama la llamada Escuela Laica –, de la idea de Dios y de su Ley; arrancando el Crucifijo de las escuelas; inculcando la rebeldía en la conciencia del niño [...]; suprimiendo implacablemente el Santo Nombre de Dios en toda manifestación de carácter oficial; permitiendo, en cambio, que se profieran publicamente las más inmundas blasfemias?[...] ¿Por qué confundir una posición anticlerical con una ofensiva anticristiana? ¿Por qué ese empeño "oficial" de hacer antipática la República a todo verdadero cristiano, por antimonárquico que sea? En nombre de la Libertad hasta se nos quiere prohibir, con engañosas trabas, que dispongamos de nuestro propio cadáver, convirtiendo el Cementerio (el Campo Santo de los cristianos) en un depósito municipal de despojos humanos. El Estado castiga severamente la rebeldía contra sus Leyes, pero deja impune, y hasta en cierto modo, a veces, estimula esa rebeldía cuando se manifiesta contra Dios y contra la Doctrina de Cristo. Y yo pregunto: ¿la susceptibilidad religiosa de los cristianos de España no merece siquiera el mismo respeto que se concede a la de los moros y judíos de Marruecos? ¿O es que en la Escuela de Estudios Árabes que se proyecta establecer en España se va a prohibir el estudio del Corán?".

[514] Carta de Fernando de los Ríos a Falla. Madri, 19 abr. 1932. AMF, pasta 7492, doc. 010.

> consciência do povo, pois já dizia Homero que "à triste humanidade custa muito trabalho conhecer os deuses."[515].

A esses acontecimentos sucedem-se as tentativas por parte de algumas autoridades republicanas de oferecer homenagens ao compositor, seguidas pelas reiteradas respostas negativas. A célebre frase "eu não posso aceitar nenhuma homenagem quando se nega a Deus toda homenagem"[516], que teria sido proferida por Falla em razão da homenagem que pretendia ser-lhe oferecida pelo *Ayuntamiento* de Sevilha, no mesmo mês de junho de 1932, provocou uma desagradável polêmica na mídia a respeito do partidarismo político do compositor. Essas especulações acabaram incomodando tanto a Falla, que fez publicar uma carta de esclarecimento no *Ideal*, de Granada, na qual afirmava que, nesses tempos, a sua intenção era não aceitar nenhuma homenagem "seja qual fosse a sua procedência"[517].

3.1.1.5.4. *Atlántida*: origem mítica de Hispania

Em 1928 Falla inicia a composição de *Atlántida*, a sua última grande obra. Apesar dos quase dezoito anos de trabalho – de 1928 a 1946 – o compositor não conseguiu concluí-la. Sabemos que Falla pretendia terminar a obra em 1930, pois em 10 de novembro de 1928, em carta enviada a José María Sert, que seria encarregado dos cenários e figurinos dos cantores, o compositor alude a uma

---

[515] Carta de Falla a Fernando de los Ríos. Granada, 10 jun. 1932. AMF, pasta 7492, doc. 038. No texto original: "[...] se hiere mortalmente toda reforma política que quiera establecerse borrando la conexión casual con Nuestro Señor Jesucristo, el único invariante de la Humanidad. Cualquier reforma política, por avanzada que sea, por intereses que lesione, es legítimo hacerla como experiencia; en lo que no cabe experimentar es en aquello que constituye la única grandeza de todo pobre acto humano. Es lícita toda renovación política, pero no es lícito en manera alguna jugar con la conciencia del pueblo, pues ya decía Homero que "a la triste humanidad le cuesta mucho trabajo conocer los dioses.".

[516] No texto original: "yo no puedo aceptar homenaje alguno cuando se niega a Dios todo homenaje".

[517] [S.a]. Una carta de Don Manuel de Falla. **Ideal**, Granada, 14 jun. 1932. No texto original: "sea cual fuere su procedencia".

possível estréia da obra em Barcelona antes do mês de março de 1930[518]. No entanto, os últimos manuscritos datam de julho de 1946, aproximadamente quatro meses antes de seu falecimento. Em 1957, Ernesto Halffter, discípulo de Falla, recebeu de Germán Falla, irmão do compositor, a incumbência de completar a obra, que acabou sendo estreada em 1961 em Barcelona, na versão de concerto, e em 1962 no Teatro Scala de Milão em sua versão completa[519].

Esta obra foi concebida em forma de um grande oratório-cantata, dividida em um prólogo e três partes. Está inspirada no poema "Atlántida" do escritor catalão Mosén Jacinto Verdager. Por esse motivo, o idioma da obra é o catalão. É muito provável que esta escolha, em parte, corresponda a uma vontade do compositor de homenagear o seu mestre, o catalão Felipe Pedrell[520]. A influência de Pedrell está presente em muitos aspectos de *Atlántida*. Antonio Gallego aponta que durante o trabalho de composição, Falla manipulou diversos papéis com música de *Los Pirineos*, de Pedrell, e que o 2º quadro da obra de Falla leva o título "El incendio de Los Pirineos"[521].

O argumento de *Atlántida*, criado por Falla e José María Pemán sobre a obra oitocentista de Verdaguer, está baseado no "mito fundacional" da terra de Hispânia[522]. A seguir, resumiremos algumas de suas idéias principais. De acordo com os autores do texto, quando os titãs que habitavam as terras de Atlas tentaram escalar o próprio trono de Deus, foram castigados e o seu continente

---

[518] Carta de Falla a José María Sert. Granada, 10 nov. 1928. AMF, pasta anexos "La Atlántida 3", r. 9012.

[519] HALFFTER, E. **Festival Internacional de Lucerna. Centenário de Manuel de Falla, 1976**. Programa de concerto. AMF, pasta anexos "La Atlántida 1", r. 9010.

[520] De acordo com Piet de Volder, Falla teria optado pelo catalão pelo mesmo motivo que Stravinsky teria escolhido o latim para a sua obra *Oedipus Rex*. Ambos os compositores procuraram utilizar línguas pouco conhecidas para que o seu som produzisse ao "não iniciado" uma sensação de mistério e exotismo. Cf. VOLDER, P. Simbolismo y ritualismo en Atlántida, Oedipus Rex y Cristóbal Colón: una comparación conceptual. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 12, n. 1, p. 137-147, 1989.

[521] GALLEGO MORELL, A. La visión del nuevo mundo en Atlántida de Falla. Anais do XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 16, n. 6, 1993. p. 271.

[522] PEMÁN, J. M. **Atlántida:** cantata escénica de MANUEL DE FALLA sobre el poema de ese título de JACINTO VERDAGUER. Argumento. AMF, pasta anexos "La Atlántida 2", r. 9011.

condenado à submersão baixo as águas do oceano. Hispânia conseguiu se salvar graças "ao altíssimo", que deixou as suas terras amarradas ao continente europeu pela cadeia dos Pirineus. Entretanto, um monstro de três cabeças, vindo da África, submeteu os habitantes de Hispânia por muitos séculos (a ocupação árabe). No argumento, confunde-se o momento em que essas terras são libertas do monstro africano por Hércules, cuja missão no mundo é justamente libertá-la dos monstros, e o momento no qual a rainha Isabel, a Católica, entende a missão de Colombo e financia a sua empreitada em direção à América. Assim, as terras separadas pela infidelidade dos titãs de Atlântida continuarão desunidas "Até que os dois pedaços nos quais a terra fora partida, enlaçados pelos filhos da Espanha, voltem a amar a Deus em um dia futuro [a conquista e a catequese da América]"[523].

De acordo com Antonio Gallego, que estudou a influência de *Los Pirineos* de Pedrell sobre *Atlántida*, ambas as obras "[...] são apologias nacionalistas e portanto, ambas tentam retroceder às raízes para apoiar o impulso que conduz em direção a um grande momento de expansão nacional. No caso de *Los Pirineos*, é a expansão catalã [...] em direção ao Mediterrâneo. [...] *Atlántida*, na visão do gaditano Falla superposta à do catalão Verdaguer, é, já unificado o país, puramente espanhola. Vai muito mais além na busca pelas raízes, aprofundando-se na mitologia e também na arqueologia. Devemos inseri-la na busca inconsciente da Europa do entreguerras, a ponto de submerger-se na grande depressão do 29 e em pleno ciclo do crescimento dos totalitarismos, por um continente submerso que equivaleria à descoberta de uma esperança [...]"[524].

---

[523] *Ibid*. No texto original: "Hasta que los dos pedazos en que la tierra quedara rota, enlazadas por los hijos de España, vuelvan a amar a Dios un día futuro".

[524] GALLEGO, A., *op. cit.*, p. 272. No texto original: "[...] son apologías nacionalistas y por lo tanto, ambas tratan de retrotraerse hacia las raíces para apoyar el impulso que conduce hacia un gran momento de expansión nacional. En el caso de *Los Pirineos*, es la expansión catalana [...] hacia el Mediterráneo. [...] *Atlántida*, en la visión del gaditano Falla superpuesta a la del catalán Verdaguer, es, unificado ya el país, netamente española. Va mucho más atrás en la búsqueda de raíces, hundiéndose en la mitología y también en la arqueología. Hay que insertarla en la búsqueda inconsciente de la Europa de entreguerras, a punto de sumergirse en la gran depresión del 29 y en pleno ciclo del crecimiento de los totalitarismos, por un continente sumergido que equivalería al descubrimiento de una esperanza [...]".

Halffter, incumbido de terminar esta obra inacabada, apontou algumas das particularidades de sua linguagem musical. Falla, explica este compositor, ao contrário do que apontou a crítica, na composição desta obra, continuou utilizando temas populares. Além disso, aliada às idéias estilísticas dos polifonistas espanhóis do "Século de Ouro", Falla introduziu em diversos pontos a escala dodecafônica, embora não restem dúvidas a respeito da base fundamentalmente tonal da obra. Ainda de acordo com Halffter, um dos objetivos de Falla, com *Atlántida*, era "[...] mostrar a novas gerações que na continuidade viva da tradição é possível alcançar uma nova maneira de expressão, que permita ao homem encontrarse a si mesmo na consciência do seu próprio destino."[525]. Ou seja, mais uma vez, a lição de Falla consiste em demonstrar que o moderno deve ser utilizado, mas sem perder a tradição; pode ser usada a escala de doze tons (moderno), mas o tonalismo (tradição) deve prevalecer. Esta é uma idéia fundamental do nacionalismo.

Como foi dito anteriormente, *Atlántida* representa o ponto máximo da busca falliana pela "pura essência hispânica". O compositor havia iniciado essa cruzada no início da década de 1920 e *El retablo de maese Pedro* fora o primeiro produto dessa nova etapa de seu projeto nacionalista. Nesta obra, Falla havia tentado aproximar-se dessa "essência", a qual, de acordo com os nacionalistas, havia sido preservada intacta nos textos e na música dos autores do "Século de Ouro". Esse era o interesse que Falla mantinha em relação aos documentos históricos. O compositor os via como um meio através do qual era possível vislumbrar as características essenciais, originais da "raça hispana". Em uma carta enviada ao crítico e compositor Juan José Mantecón em dezembro de 1932, Falla deixa muito clara a sua intenção. O compositor afirma:

> "[...] pelo que se refere a minhas 'tradicionais' convicções, quero lhe dizer que somente amo na tradição aquilo que tem um valor essencial e eterno. Não é portanto o Século de Cervantes o que exalta os meus sentimentos,

[525] HALFFTER, E. **Festival Internacional de Lucerna...**, *op. cit.* No texto original: "[...] mostrar a nuevas generaciones que en la continuidad viva de la tradición es posible alcanzar una nueva manera de expresión, la cual permite al hombre encontrarse a sí mismo en la conciencia de su propio destino.".

> mas o que a sua obra significa como representação da alma eterna da Espanha [...]"[526].

Em *Atlántida*, essa busca pela "essência" se torna ainda mais "subterrânea". A música dos grandes polifonistas espanhóis, principalmente a de Victoria, continua presente e o tema quinhentista também, no relato da odisséia colombina, mas Falla vai procurar a "essência hispânica" na pré-história desse país, na própria mitologia romana[527]. Para reconstruir o ambiente sonoro dessa época, o compositor utiliza inclusive trechos de melodias gregas citadas na enciclopédia *Biblioteca de Iniciación Cultural*, como aponta Budwig[528]. O coro assume um papel mais importante do que a orquestra que, inclusive, silencia completamente em alguns trechos. Segundo Piet de Volder, dois teriam sido os procedimentos utilizados por Falla para dotar *Atlántida* de um "caráter universal": a repressão de suas emoções individuais e a introdução de uma grande diversidade estilística[529].

A composição de *Atlántida* está baseada fundamentalmente no uso dos modos da época do auge da polifonia espanhola, intercalados por diversas monodias de estrutura responsorial e antifonária. No plano composicional, mais uma vez, as fontes de inspiração de Falla foram os baluartes da música do Século de Ouro – Cabezón, Morales, Victoria e Guerrero – e a música popular. De acordo com Susana Zapke, em *Atlántida*, tanto as referências que têm origem na música religiosa quanto as que têm origem na música popular servem ao propósito de

---

[526] Carta de Falla a Juan José Mantecón (rascunho). Granada, 22 dez. 1932. AMF, pasta 7325, doc. 015. No texto original: "[...] por lo que se refiere a mis 'tradicionales' convicciones, quiero decirle que solamente amo en la tradición aquello que tiene un valor esencial y eterno. No es por consiguiente el Siglo de Cervantes lo que exalta mis sentimientos, sino lo que su obra significa como representación del alma eterna de España [...]". Mantecón também participou do grupo dos músicos da chamada "Generación del 27" e da *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos* da Segunda República.

[527] Piet de Volder, ao comparar *Oedipus Rex*, de Stravinsky, e *Cristovão Colombo*, de Milhaud, com *Atlántida*, destacou a presença de um interesse renovado pelos mitos e pelo simbolismo em geral nestas obras. De acordo com este autor, em *Atlántida*, Falla enriqueceu o simbolismo original do poema de Verdaguer inspirando-se em escritos de Séneca, Jesaya e Colombo, acrescentando ao "sincretismo" do poema catalão uma "dimensão filosófica e mística". Cf. VOLDER, P., *op. cit.*, p. 137-147.

[528] BUDWIG, A. Una metodología para el estudio de la 'Atlántida' de Manuel de Falla. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 5, n. 1, p. 155-159, 1982.

[529] VOLDER, P., *op. cit.*, p. 146.

retroceder nos "limites espaço-temporais da música" com o objetivo de "[...] extrair do substrato autóctone hispano os valores eternos da 'universalidade' da linguagem musical. Falla [... tenta] unir o presente musical com um passado remoto no qual encontra o 'princípio natural' da música. Nas palavras da época: a 'essência' e as 'origens' da arte musical. Esse 'princípio natural' fica cristalizado com maior nitidez na música religiosa e na popular, ou seja, no repertório de tradição oral, que serão os dois pólos de atração em seu labor compositivo. As formas clássicas, fundamentalmente a polifonia escolástica do século XVII, lhe servem para 'aprender a perfeição e o equilíbrio de um método', não para limitar-se à simples citação histórica, mas para extrapolar a sua essência musical constituída nos modos, ritmos, timbres e cadências"[530]. Esta autora ainda aponta que a estética de *Atlántida* foi identificada por diversos autores como própria a um "ascetismo musical tipicamente hispano", e que o destaque dado ao componente místico-religioso corresponde a um esforço por conceder ao compositor a função de um "sacerdócio em pró da música espanhola". Nesse sentido, completa Zapke, "[...] a obra de Falla é lida sob o signo de uma missão patriótica na qual a música reivindica sentimentos, caracteres e até geografias 'protohispanas'. [...]. A exegese musical se exerce, pois, em um sentido indutivo, a partir de um sistema de critérios extramusicais e de enfoques fundamentalmente subjetivos."[531].

Assim como Zapke, acreditamos que a obra de Falla não deve ser lida "sob o signo de uma missão patriótica". Entretanto, após analisar conjuntamente algumas das ações realizadas por este compositor, principalmente desde o início

---

[530] Cf. ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 59-60. No texto original: "[...] extraer del substracto autóctono hispano los valores eternos de la 'universalidad' del lenguaje musical. Falla [... intenta] unir el presente musical con un pasado remoto en el que encuentra el 'principio natural' de la música. En palabras de la época: la 'esencia' y los 'orígenes' del arte musical. Ese 'principio natural' queda cristalizado con la mayor nitidez en la música religiosa y en la popular, es decir en el repertorio de tradición oral, que serán los dos polos de atracción en su labor compositiva. Las formas clásicas, fundamentalmente la polifonía escolástica del siglo XVII, le sirven para 'aprender la perfección y equilibrio de un método' pero no para limitarse a la simple cita histórica, sino para extrapolar su esencia musical constituida en los modos, ritmos, timbres y cadencias".

[531] *Ibid.*, p. 59-60. No texto original: "[...] la obra de Falla se lee bajo el dictado de una misión patriótica en la que la música reivindica sentimientos, caracteres y hasta geografías 'protohispanas'. [...] La exégesis musical se ejerce pues en un sentido inductivo, a partir de un sistema de criterios extramusicales y de enfoques fundamentalmente subjetivos.".

da década de 20, e as obras compostas nesse período, podemos observar que estas realizações são guiadas por um complexo de ideais nacionalistas que visam a construção *objetiva* de uma determinada identidade musical hispânica.

3.1.1.6. Os últimos anos

As décadas de 30 e 40 foram difíceis para Falla. Na verdade, foram décadas difíceis para todos os espanhóis. Entre a queda da ditadura de Primo de Rivera, a proclamação da Segunda República, a crudelíssima Guerra Civil e a ascensão de uma ditadura que duraria mais de 30 anos, Falla começou a sofrer profundas crises nervosas que começaram a manifestar também uma série de problemas de saúde crônicos. Essa situação culminaria com a viagem para a Argentina, em outubro de 1939, realizada, em princípio, com a finalidade de dirigir uma série de concertos no Teatro Colón de Buenos Aires.

O governo franquista, instituído definitivamente em 1939, após o final da dolorosa guerra civil, assim como muitos outros regimes totalitários, buscou criar símbolos populares que se identificassem com a "nova Espanha", como uma forma de fortalecer a adesão das massas ao novo governo. Falla representava o modelo ideal do espanhol que o regime buscava promover. Místico, católico, castiço, todas essas qualidades apareciam juntas no mais representativo compositor espanhol do momento. Assim, a sua associação com o regime pareceu uma boa idéia aos novos governantes. Mesmo antes do final da guerra civil, o ainda embrionário governo franquista havia se mobilizado nesse sentido, nomeando-o primeiro presidente do *Instituto de España*. Quando o compositor decidiu ficar em terras americanas e arranjou a sua casinha na Argentina, o governo tentou dissuadi-lo de diversas formas a voltar para o seu país. A última tentativa foi realizada em julho de 1946, cinco meses antes de sua morte. Francisco Cambó, um velho político catalão que desde 1941 havia fixado

residência em Buenos Aires, referindo-se a um encargo que lhe havia sido feito pelo embaixador da Espanha, o Conde de Bulnes, escrevia a Falla:

> "O Governo Espanhol tem grande interesse em que você va à Espanha, não para uma visita, mas para residir ali, e te oferece tudo o que você quiser: gastos de viagem, casa confortável na Espanha, uma pensão e tudo o que você precise para viver em paz e poder trabalhar a vontade [...]".[532].

A tão interessado encargo feito pelo governo espanhol, Falla respondera:

> "[...] Ainda que tão hornado como agradecido pelos seus oferecimentos [do embaixador] em nome do governo, continuo pensando como até agora pensava em relação a tudo o que se relaciona com o meu regresso à Espanha, ou seja que pela tranqüilidade que exigem o meu delicado estado de saúde e a possível eficácia de meus trabalhos de música, devo esperar, para meu tão desejado regresso a nossa pátria, que na Europa comecem pelo menos a se estabilizar as coisas [...]"[533].

De fato, o compositor nunca atendeu ao chamado do regime, e permaneceu na sua modesta casinha em Alta Gracia, na serra da Córdoba argentina, onde passaria o resto de seus dias junto com a sua irmã, Maria del Carmen, afastando-se pra sempre do burburinho das capitais européias.

---

[532] Carta de Francisco Cambó a Falla. Alta Gracia, 6 jul. 1946. AMF, pasta 6813, doc. 016. No texto original: "El Gobierno Español tiene gran interés en que vaya usted a España, no para una visita, sino para quedarse a residir allí, y le ofrece todo lo que usted quiera: gastos de viaje, casa confortable en España, una pensión y cuanto usted necesite para vivir en paz y poder trabajar a sus anchas [...]".

[533] Carta de Falla a Francisco Cambó. Alta Gracia, 9 jul. 1946. AMF, pasta 6813, doc. 040. No texto original: "[...] Aunque tan hornado como agradecido por sus ofrecimientos [del embajador] en nombre del gobierno, sigo pensando como hasta ahora he pensado en cuánto se relaciona con mi regreso a España, o sea que por la tranquilidad que exigen el delicado estado de mi salud y la posible eficacia de mis trabajos de música, debo esperar, para mi tan deseado regreso a nuestra patria, a que en Europa comiencen siquiera a estabilizarse las cosas [...]".

3.1.2. Heitor Villa-Lobos: o projeto estético alia-se ao político

Encerramos o segundo capítulo quando relatávamos o início das experiências de Villa-Lobos no campo da educação musical. Explicamos como o compositor, em sua busca por angariar fundos para retornar à Europa, entrou em contato com o interventor do estado de São Paulo, João Alberto, e acabou organizando, junto com Souza Lima e outros músicos de câmara, a *Bandeira artística Villa-Lobos – Souza Lima*, que representou a sua primeira investida em pró da formação e educação do público brasileiro para a música moderna. Posteriormente, por causa das bem sucedidas experiências com as concentrações orfeônicas realizadas nesse mesmo estado, Villa-Lobos acabou chamando a atenção das autoridades da Secretaria de Educação do Distrito Federal e, em especial, do próprio secretário Anísio Teixeira. Assim, o compositor acabou sendo convidado para chefiar a SEMA, órgão criado especialmente com o intuito de coordenar e supervisionar as atividades de canto orfeônico, disciplina recém tornada obrigatória em todas as escolas primárias e secundárias da capital.

Neste terceiro capítulo, acompanharemos a trajetória de Villa-Lobos desde o momento em que este assume o posto de Superintendente do Ensino Musical e Artístico no Departamento de Educação da prefeitura do Distrito Federal até o seu afastamento das atividades educativas, que também o fará afastar-se dos cargos públicos e seguir a sua carreira de músico internacional. Paradoxalmente, durante a sua última década de vida, o compositor vai passar longas temporadas no exterior, afastado do público brasileiro que tanto procurara formar.

3.1.2.1. De compositor a maestro. Os anos à frente da SEMA

Muitos nacionalistas, como Villa-Lobos, Mário de Andrade, Luciano Gallet e Sá Pereira, por exemplo, viram na prática do canto coletivo uma maneira

eficaz de formar um público capaz de apreciar a nova música que vinha sendo composta dentro e fora das fronteiras nacionais[534]. O projeto posto em prática por Villa-Lobos desde a diretoria da SEMA, em teoria, correspondia perfeitamente às aspirações da intelectualidade nacionalista. De acordo com o compositor, o seu plano agia em duas frentes. Por um lado, iniciava uma importante campanha de educação em pró do "levantamento do nível cívico-artístico do povo brasileiro". Por outro, estimulava a independência artística do Brasil ao possibilitar a divulgação da arte nacional. Segundo Villa-Lobos, o canto coletivo despertava nas crianças, de maneira eficiente...

> "[...] o amor ao próximo, a disciplina da coletividade, a alegria de viver em ordem, a idolatria para todas as manifestações da arte humana, – incutindo-lhes a grande arte da natureza: o *Som*, o *Ritmo*, o *Timbre*, a *Voz*, e finalmente a *Música*, como expressão psico-mecânica da frágil sensibilidade dos pequeninos seres em formação. O *Som* pela consciência; o *Ritmo* pela noção das coisas; a *Voz* pelo sub-consciente e finalmente a *Música* pela cultura aplicada."[535].

Seguindo essa proposta, a primeira medida tomada pela SEMA para viabilizar a aplicação do ensino de canto coletivo nas escolas foi a criação dos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico, que visavam a habilitação rápida, porém, sem alto grau de qualificação, dos profissionais que se tornariam responsáveis pelas aulas de canto orfeônico nas escolas da rede do Distrito Federal[536]. Os professores que freqüentaram as primeiras turmas desses cursos receberam atenção especial de Villa-Lobos.

---

[534] Cf. CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 1, p. 68-96.

[535] VILLA-LOBOS, H. **Guia Prático:** Prefácio. MVL, pasta 72, doc. 04.08.02.

[536] De acordo com Villa-Lobos, os professores das escolas particulares realizaram um exame perante uma banca de cinco membros, para a obtenção de certificados de habilitação ao ensino de música e canto orfeônico. Os cursos estavam estruturados da seguinte forma: 1° Curso: Declamação Rítmica e Califonia: Preparação dos professores das escolas primárias para ministrar aulas de iniciação musical e noções de disciplina do treino vocal; 2° Curso: Preparação do Ensino do Canto Orfeônico: Preparação dos professores das escolas primárias para o ensino do canto orfeônico; 3° Curso: Especializado em Música e Canto Orfeônico: Orientação dos professores das escolas primárias, secundárias e membros do Orfeão de Professores ao estudo de questões mais específicas próprias da história e da linguagem da música; 4° Curso: Prática Orfeônica: Reunião de professores para a discussão de assuntos referentes à música, como análises, programas, etc. Cf. VILLA-LOBOS, H. **O ensino popular da música no Brasil**, *op. cit.*, p. 15-16.

Muitos deles fariam parte do Orfeão de Professores do Distrito Federal e alguns chegariam a ocupar, posteriormente, cargos de confiança nos quadros da educação musical em todo o país.

Villa-Lobos, que poucos meses antes havia se queixado publicamente da falta de oportunidade para apresentar as suas obras e da falta de público suficientemente educado para entender a sua música, se tornara o primeiro nome da educação musical na capital do país e empenhava todos os esforços possíveis para modificar essa situação. Desde o posto de Superintendente do Ensino Musical e Artístico do Distrito Federal, o compositor centralizava todas as decisões que tivessem alguma relação com esse tema, idealizando cursos, estabelecendo programas, acompanhando todo o processo em seus mínimos detalhes. Aos poucos, Villa-Lobos foi ampliando a sua "zona de influência", conquistando definitivamente a confiança das autoridades do Ministério de Educação e Saúde Pública.

3.1.2.2. Duas vitórias: o *Orfeão de Professores* e a *Orquestra Villa-Lobos*

O Orfeão de Professores do Distrito Federal foi criado como um complemento, ao modo de "laboratório", dos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico. O seu primeiro objetivo era apoiar esses cursos, servindo como estímulo ao professorado, que, assim, vivia a experiência direta do canto coletivo. Ao mesmo tempo, este orfeão deveria atuar como "plano piloto", uma vez que, em teoria, representava um grupo coral mais preparado, com o qual poderiam ser experimentadas novas composições e novos arranjos. Além disso, o Orfeão de Professores, que incluía em seu repertório peças de autores mais conhecidos por suas obras instrumentais – como Mozart, Bach ou Beethoven – difundia o gosto pelo coral, considerado por Villa-Lobos como o gênero musical mais apropriado para a disciplina coletiva do povo,

uma vez que a sua prática "eliminava tendências individualistas" que poderiam ser nocivas à construção da nação brasileira. Segundo o compositor,

> "[...] o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades."[537].

Essas idéias a respeito da "função social" cumprida pelo coro não eram exclusivas de Villa-Lobos. Mário de Andrade, muito mais enfático do que o compositor, afirmava anos antes em seu *Ensaio sobre a música brasileira*:

> "Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumanisa os seus homens na vaidade dos separatismos; [...]; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O coro unanimisa os indivíduos. [...] A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos [...]."[538].

Em 1928, quando escreveu essas palavras, Mário com certeza nem imaginava que a sua idéia seria adotada e levada tão ao pé da letra por Villa-Lobos. "Respondendo" ao chamamento do crítico, este compositor *insistiu no coral* e buscou cumprir a sua *função social*: "unanimisar os indivíduos" e "generalizar os sentimentos"[539]. De acordo com Wisnik, que estudou a relação entre o compositor e o governo Vargas, Villa-Lobos, em seu projeto, buscava efetuar a passagem "do caos ruidoso do Brasil a um cosmos coral" através do registro estético da obra

---

[537] VILLA-LOBOS, H. Educação Musical, *op. cit.*, p. 501. Ao analisar o discurso villalobiano, Contier notou a sua semelhança com o discurso "[...] dos ideólogos do fascismo italiano e do nazismo, em suas críticas às *mazelas* do Estado Liberal e ao exacerbado individualismo presente no interior dessa sociedade, considerada *corrupta*. Seria preciso repensar a sociedade, dentro do ideal corporativista, em oposição à luta de classes ou ao individualismo da sociedade liberal". Cf. CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 2, p. 261.

[538] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 64-65.

[539] Sabemos que o projeto político do Estado Novo, ao qual associara-se Villa-Lobos, não mereceu as simpatias de Mário. Mas não podemos negar a coincidência dos discursos de ambos em relação à utilidade do coro enquanto instrumento doutrinador e disciplinador das massas "incultas".

musical e do registro político do programa pedagógico-autoritário do orfeão escolar[540].

O Orfeão de Professores do Distrito Federal estava formado por integrantes dos mencionados cursos preparatórios, por professores da SEMA e por alguns componentes das escassas orquestras da capital da República[541]. Esta agrupação era regida por um Conselho Deliberativo – formado por seis membros, três eleitos pela assembléia geral e três indicados pela Diretoria Geral de Instrução Pública – e uma Diretoria de sete membros: um diretor artístico, dois secretários, dois tesoureiros, um arquivista e um bibliotecário. Aclamado pelos orfeonistas, Villa-Lobos recebeu o título de "Diretor Artístico Perpétuo do Orfeão de Professores"[542].

Para acompanhar os ensaios e os concertos do Orfeão de Professores fundou-se uma pequena orquestra. Esta agrupação, também constituída em forma de sociedade cooperativa, foi batizada como o nome de "Orquestra Villa-Lobos". O maestro homenageado foi nomeado o seu primeiro diretor. Na ata de criação da orquestra, afirmava-se que o grupo tomara esta decisão...

> "Considerando, que somente a abnegação a uma força de vontade absoluta de cada um de nós, dirigida por uma cabeça que já tenha dado provas cabais e públicas no Brasil e estrangeiro, de um poder de orientação, capacidade enérgica e oportuna de ação e realização, com

---

[540] WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Ê.; WISNIK, J. M. **Música**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 174.

[541] Em 1937 o Orfeão de Professores do Distrito Federal chegou a contar com um efetivo de 250 professores, recrutados do magistério municipal e particular, além do grupo de professores de orquestra. Este orfeão funcionava como uma espécie de sociedade cooperativa. Da receita líquida captada – através de porcentagens de concertos, subvenções, quotas e doações dos orfeonistas, particulares e poderes públicos – eram retirados 20% para o fundo social e o restante era dividido entre os orfeonistas em relação proporcional a sua freqüência a ensaios e concertos. Da mesma maneira, o próprio Orfeão deveria encarregar-se de suas despesas: expedientes de secretaria, reclames, anúncios, programas, ingressos, cópia e impressão de partituras, gratificações, etc. Cf. **Projeto para Estatutos do "Orfeão de Professores"**. MVL, pasta 67, doc. 04.03.03.

[542] No artigo de Nº 4 do projeto dos estatutos do Orfeão de Professores, no qual era determinada a composição da diretoria do Orfeão, foi incluído um parágrafo estabelecendo a não procedência de eleição para o cargo de Diretor Artístico, enquanto ele fosse exercido por Heitor Villa-Lobos, aclamado pela Assembléia Geral de 3 de Janeiro de 1933. De fato, o maestro ocupara o cargo de Diretor Artístico e Regente do Orfeão de Professores durante vários anos, realizando inúmeros concertos e participando de eventos de todos os tipos. Cf. **Projeto para Estatutos do "Orfeão de Professores"**, *op. cit.*

> completa isenção de credos artísticos e ligado por laços de amizade, simpatia e admiração, ao meio social, político e administrativo oficial, [e] para que também com estas credenciais, possa nos servir de intermediário e patrono da nossa classe, pugnando pelo mais justo interesse da nossa causa, artística e material [...]"[543].

Neste longo parágrafo são destacadas duas qualidades de Villa-Lobos que foram consideradas decisivas pelos músicos da orquestra para a "escolha" deste compositor como o seu diretor: por um lado, é apontada a independência deste músico em relação a conservatórios, escolas de música ou academias, condição definida como uma "isenção de credos artísticos"; por outro, destaca-se a ligação de Villa-Lobos, por meio de "laços de amizade, simpatia e admiração", ao meio político do país, fator que poderia garantir o amparo oficial à nova agrupação que estava sendo fundada.

E os benefícios acarretados pelo amparo oficial não tardaram em se fazer notar. A pequena orquestra, junto com o Orfeão de Professores, chegou a realizar suas temporadas oficiais no mesmíssimo Teatro Municipal do Rio de Janeiro[544]. Villa-Lobos, patrono das duas instituições, atuava ao mesmo tempo como diretor e administrador dos concertos. Desse modo, os dois grupos – orquestra e orfeão – se beneficiavam mutuamente, mantendo uma relação de permanente complementariedade e trabalhando juntos em diversas ocasiões[545]. Mantendo-se sempre em atividade, esses grupos atuaram no meio artístico carioca durante vários anos sem nenhum tipo de subvenção oficial, dado que representava um importante motivo de orgulho para o seu diretor, pois, de certa forma, demonstrava que o projeto em pró da formação de público começava a

---

[543] MVL, pasta 68, doc. 04.04.01.

[544] **Orquestra Villa-Lobos – Temporada Oficial**. Programa de concerto, 6. Rio de Janeiro, 1935. CPDOC, GCg 1935.00.00/3, rolo 38, fot. 776.

[545] Suspeitamos que, eventualmente, a estrutura burocrática podia servir como refúgio para duvidosas estratégias de contratação. Por exemplo: em uma proposta de contrato para a realização de três concertos no Teatro Municipal (novembro e dezembro de 1935), Villa-Lobos assina pela parte do contratante – Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural – e Sylvio Salema Garção Ribeiro – 1° secretário do Orfeão de Professores e professor do quadro de profissionais da SEMA – encobrindo uma possível irregularidade, assina pelo Orfeão, o contratado. Cf. MVL, pasta 67, doc. 04.03.09. Rio de Janeiro, 15 out. 1935.

gerar alguns resultados positivos[546]. Finalmente, Villa-Lobos começava a ter um público garantido para a apresentação de suas obras, e assim, o seu nome ganhava cada vez maior projeção no cenário artístico nacional.

3.1.2.3. Em missão oficial

Além de dirigir o Orfeão de Professores e a Orquestra Villa-Lobos, e de administrar os Cursos de Formação de Professores de Música e Canto Orfeônico, Villa-Lobos, com o tempo, começou a participar de outras atividades relacionadas com o tema da educação musical, no Brasil e no exterior. Em 1936, por exemplo, o compositor atuou como representante oficial do Brasil no I Congresso Internacional de Educação Musical, realizado em Praga[547]. O efeito mais importante de sua participação neste Congresso, segundo o próprio Villa-Lobos, foi a divulgação no estrangeiro dos métodos para o ensino de música e canto orfeônico que vinham sendo empregados no Brasil. A sociedade organizadora do congresso, relata o compositor, dera-lhe a oportunidade de fazer uma exposição do trabalho desenvolvido pela SEMA nas escolas primárias e secundárias do Distrito Federal, tendo como voluntários os alunos das escolas tchecas[548].

Aproveitando a mesma viagem, antes de retornar ao Brasil, Villa-Lobos também participou de diversas reuniões e eventos musicais em outras cidades da Europa, como Berlim, Barcelona, Paris e Viena. Em Berlim, o compositor colocou-se em contato com o Dr. Diettrich, alto funcionário da companhia de rádio do

---

[546] VILLA-LOBOS, H. **O ensino popular da música no Brasil**, *op. cit.*, p. 45.

[547] A participação neste evento foi de grande importância para uma melhor formação e experiência do compositor no campo da educação musical, pois em todos os currículos e relatórios de atividades que redigiu, Villa-Lobos sempre destacou a sua presença nesse congresso. O compositor fora designado diretamente por Getúlio Vargas para representar o Brasil em Praga, juntamente com o Diretor da Escola Nacional de Música, Antônio Sá Pereira. Cf. Carta da Secretaria de Estado da Educação e Saúde Pública a Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1 abr. 1936. CPDOC, GCg 1935.00.00/3, rolo 38.

[548] Carta do Chefe da Legação do Brasil em Praga, Mário de Belfort Ramos, a José Carlos de Macedo Soares, Ministro das Relações Exteriores do Brasil. A esta carta, Belfort Ramos adjuntou o programa da conferência proferida em Praga por Heitor Villa-Lobos. Cf. CPDOC, GCg 1935.00.00/3, rolo 38, fot. 819.

governo alemão. Em maio do mesmo ano, dito senhor endereçava uma carta a Villa-Lobos, na qual, supostamente, respondia a algumas perguntas realizadas pelo compositor durante a sua visita à rádio estatal alemã[549]. Em razão do imenso interesse que desperta essa carta, a seguir, reproduziremos integralmente o seu conteúdo (traduzido). Dizia a missiva do Dr. Diettrich:

> "Caríssimo maestro,
> Espero que tenha tido uma estadia bem agradável na Alemanha, guardando boa recordação do Rádio alemão, não obstante as pequenas contrariedades inevitáveis.
> Pessoalmente tive grande prazer em fazer o seu conhecimento e estabelecer relações diretas.
> Vou satisfazer o seu pedido, dando breve notícia sobre a organização do Rádio na Alemanha.
> Cada ouvinte de rádio na Alemanha, que possua aparelho receptor paga por lei uma licença mensal de Rm2. Essa licença é cobrada no fim de cada mês pelo carteiro, isto é, pelo Correio Alemão.
> A Sociedade do Rádio do Reich recebe pela execução do programa e pelas despesas a que é obrigada com ele na qualidade de transmissora, determinada contribuição, destinada a indenizá-la das irradiações feitas. O Correio do Reich também recebe parte da contribuição, pois compete a ele manter as estações emissoras. Está claro que estas ocasionam grandes despesas constantes, bastando considerar que o consumo de corrente elétrica de algumas estações é maior do que o de muitas cidades médias da província.
> Deve-se porém levar em conta que o Ministério de Cultura Popular e Propaganda na qualidade de autoridade superior da Sociedade de Rádio do Reich, traça também as diretrizes políticas. As diretrizes culturais são traçadas pela Câmara de Cultura do Reich.
> À Sociedade de Rádio do Reich como cúpula das sociedades de rádio avulsas incumbe zelar para que os intendentes que as dirigem sigam as instruções das autoridades competentes.
> É essa em ligeiros traços, a organização do Rádio Alemão.
> Esperando ter a satisfação de ter em breve notícias suas desejo-lhe uma boa viagem de regresso ao Brasil. Sempre ao seu dispor com os protestos da minha elevada estima".

Quando retorna ao Brasil, Villa-Lobos concede uma entrevista à rádio pública brasileira, no programa "A Hora do Brasil". Nesta entrevista, além de explicar em que consistiu a sua participação no Congresso de Educação Musical de Praga, o compositor relata as atividades realizadas em terras alemãs. Embora

[549] Carta do Dr. Diettrich a Villa-Lobos. Berlim, 27 maio 1936. CPDOC, GCg 1935.00.00/3.

cite o seu encontro com o Dr. Diettrich, Villa-Lobos não explica o porquê de seu interesse a respeito do modelo de organização da rádio alemã[550].

Desde o início da década de 1930, com os primeiros programas musicais e as transmissões esportivas e de radiojornalismo, o rádio vinha adquirindo grande prestígio junto ao público brasileiro. Ao mesmo tempo, começava a se transformar em um importante veículo de propaganda, dada a sua capacidade de difundir mensagens de maneira rápida e abrangente. Nelson Garcia Jahr aponta que "[...] no caso do Brasil, [... este] meio [de comunicação] adquiria particular importância devido ao elevado índice de analfabetismo, que, entre a população de idade superior a dezoito anos, era de 65,2% em 1920, 56,4% em 1940". De acordo com o IBGE, aponta este autor, em 1937 havia um total de 63 estações de rádio no Brasil, número que aumentou para 111 em 1945[551].

Sabemos que Villa-Lobos sempre considerou importante a prática da propaganda. No entanto, nos parece que neste caso de intercâmbio de informações entre o compositor e a diretoria da rádio estatal alemã, Villa-Lobos possivelmente não estivesse atuando por interesse próprio, e sim, em missão oficial do governo brasileiro. Esse é um dado muito importante, principalmente porque revela o alto grau de confiança das relações entre governo e

---

[550] Na entrevista, Villa-Lobos explica: "[...] Ao chegar a Berlim, fui contratado pelos professores Dr. Von Westwrmann, Diretor Geral da 'Reichs-Landfunk', a fim de realizar três audições de minhas obras. Por esse motivo fui entrevistado por vários jornalistas alemães, já conhecedores da formidável vitória da orientação do nosso ensino de música, num sistema popular, com as principais finalidades que o caracterizam: disciplina, civismo e arte pela música. Pelo nosso embaixador em Berlim, Dr. Muniz de Aragão, o professor Sá Pereira e eu, fomos levados à presença das principais autoridades do ensino na Alemanha, tendo-nos sido facilitadas todas as informações da extraordinária organização educacional desse país, cujos dados estão sendo colhidos pelo meu amigo Sá Pereira, que lá ficou desempenhando as incumbências dadas pelo Sr. Ministro da Educação, Dr. Gustavo Capanema, apesar do tempo escasso e da insuficiente subvenção que nos foi conferida. Diante das boas impressões causadas pelos concertos, conferências e entrevistas sobre a nossa orientação do ensino de música, angariei o precioso conhecimento do Diretor Geral do Departamento de Intercâmbio da 'Reichs-Lundfunk Gessllschaft', Dr. Diettrich, o único organizador e responsável pelo incomparável e colossal serviço do Rádio Oficial da Alemanha, que me escreveu uma carta, da qual vou ler alguns trechos traduzidos [...]". Cf. **Entrevista do Maestro H. Villa-Lobos para a Hora Oficial do Brasil**. MVL, pasta 84, doc. 05.03.02.

[551] GARCIA, N. J. **O Estado Novo:** ideologia e propaganda política: A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas. São Paulo: Loyola, 1982. p. 102.

compositor[552]. Para entender essa "relação de confiança" devemos observar alguns aspectos que dizem respeito à atuação de Villa-Lobos como agente oficial do regime. Embora, de maneira esporádica, o compositor continuasse cumprindo missões oficiais no exterior, nos anos em que dirigiu a SEMA, as principais incumbências cumpridas por Villa-Lobos a serviço do Estado aconteceram, sem dúvida, em âmbito nacional.

Além de viabilizar a implementação do ensino de música e canto orfeônico em todas as escolas primárias e secundárias do Distrito Federal, a SEMA cumpria outra importante missão: zelar pela perfeita execução dos hinos oficiais pátrios. Essa função cobrou fundamental importância nos anos do Estado Novo, quando iniciou-se um movimento de revalorização e ressignificação de todos os símbolos nacionais já conhecidos, como por exemplo, o Hino Nacional Brasileiro[553]. Entretanto, a diferenciada relação de confiança que as primeiras autoridades do país estabeleceram com Villa-Lobos, deveu-se, especialmente, a sua atuação como agente formador de opinião. A educação cívica oferecida como complemento da educação artística, dentro do ensino de canto orfeônico levado adiante sob a supervisão da SEMA, era vista pelo governo como uma eficiente ação doutrinadora junto a grupos (os jovens) que, em vez de uma ameaça, poderiam passar a representar uma segurança à manutenção do governo ditatorial.

---

[552] Neste aspecto, também devemos considerar que o nazismo alemão, em 1936 (quando foi expedida a carta em questão), encontrava-se em plena ascensão, e que, no ano seguinte, seria instituído o regime ditatorial do Estado Novo no Brasil. Nas últimas décadas, a historiografia brasileira começou a estudar as relações entre o governo de Getúlio e o nazismo. Alcir Lenharo tratou do tema da utilização da música pelos regimes nazi-fascistas (incluindo o Estado Novo) como instrumento de doutrina, adestramento e propaganda política. Cf. LENHARO, A. **Nazismo:** "O triunfo da vontade". São Paulo: Ática, 1986. Mas ainda se encontra totalmente inexplorado o estudo da ligação direta entre agentes culturais e artísticos do regime brasileiro – como é o caso de Villa-Lobos – e agentes de outros regimes caudilhistas e ditatoriais da época, e o papel por eles exercido enquanto vetores de uma determinada ideologia política e social.

[553] Em meu trabalho anterior, *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*, discuti o papel ocupado por Villa-Lobos no processo de correção e fixação do atual Hino Brasileiro que, até aquele momento da história nacional, nem era oficializado como tal, nem haviam sido estabelecidos os padrões musicais básicos para a sua execução pública, privada ou para a sua gravação em disco. Cf. CHERNAVSKY, A. **Um maestro no gabinete:** música e política no tempo de Villa-Lobos. 2003. Dissertação (Mestre em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2003.

Sob o novo regime, a educação nacional, em todos os níveis, postulou-se definitivamente a serviço do Estado. De acordo com Baia Horta a "[...] preocupação em manter, em nível de discurso, as aparências de autonomia e de neutralidade do sistema de ensino diante do Estado perde toda a sua razão de ser após a implantação do Estado Novo [...]"[554]. O próprio Capanema, que durante os primeiros anos de seu mandato ministerial sustentava que uma reforma no ensino nacional deveria estar alinhada com as bases propostas pela "escola nova" – vertente que, no Brasil, tinha em Anísio Teixeira um de seus principais difusores – após a implementação do novo regime, passou a defender que a educação...

> "[...] longe de ser neutra, deve[ria] tomar partido, ou melhor, deve[ria] adotar uma filosofia e seguir uma tábua de valores, deve[ria] reger-se pelo sistema das diretrizes morais, políticas e econômicas, que formam a base ideológica da Nação, e que, por isso, estão sob a guarda, o controle ou a defesa do Estado"[555].

Villa-Lobos havia sido introduzido na Secretaria de Educação do Distrito Federal por Anísio Teixeira, que, durante o seu mandato, em 1932, criara a Superintendência de Educação Musical e Artística e convidara o compositor para ocupar o seu mais alto cargo. Em 1935, quando Teixeira pediu demissão de seu posto por questões políticas[556], a maioria de seus colaboradores mais próximos pediu o afastamento de suas funções em sua solidariedade, inclusive Villa-Lobos. Entretanto, no mesmo ano, quando assumiu o posto deixado por Teixeira, Francisco Campos convidou os ex-colaboradores desta secretaria a reconsiderar o seu pedido de demissão. Villa-Lobos foi um dos únicos a mudar de opinião e retomar o seu posto à frente da SEMA[557].

---

[554] HORTA, J. S. B. **O hino, o sermão e a ordem do dia:** a educação no Brasil (1930-1945). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994. p.171.

[555] **BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Panorama da Educação Nacional:** (Discursos do Presidente Getúlio Vargas e do Ministro Gustavo Capanema). Rio de Janeiro: Serviços Gráficos do Ministério da Educação e Saúde, 1937. p. 15-47.

[556] Anísio Teixeira, inimigo de integralistas e de católicos conservadores, foi acusado por estes grupos, que aproximavam-se cada vez mais de Getúlio, de praticar e propagar o comunismo através de sua ideologia renovadora no campo da educação.

[557] Cf. HORTA, J. S. B., *op. cit.*, p. 202, nota 125.

Novamente junto ao governo e, a partir deste momento, com o compromisso de promover a educação artística *a serviço* do Estado, como foi definido pelo Presidente e pelo Ministro da Educação e Saúde do novo regime, Villa-Lobos se prepara para um novo desafio em sua investida em pró da educação cívico-artística do brasileiro. A educação no Brasil, inclusive a educação musical e o canto orfeônico, passava a servir deliberadamente como instrumento de inculcação dos princípios do Estado Novo e como instrumento de luta ideológica[558].

Um dos principais pilares ideológicos do Estado Novo era a valorização do trabalho abstrato como dever. Através do corporativismo, os sindicatos assumiram a função de educar os trabalhadores para torná-los produtivos, "cônscios de sua contribuição para o engrandecimento nacional". Alcir Lenharo, estudando os mecanismos de legitimação e de dominação utilizados pelo Estado Novo, aponta que "São muito claros [...] os delineamentos políticos da transformação dos sindicatos em 'escolas de união e disciplina', uma estratégia institucionalizada visando o congelamento das oposições de classe e a instrumentação disciplinar dos trabalhadores. Junto a dispositivos como a 'proteção trabalhista', ou a outros menos nobres como a repressão, a delação, a tortura, pretendia-se agora educar o trabalhador de modo a arrancá-lo da sua condição de classe, diluindo-a no corpo nacional, fazendo dele um trabalhador ordeiro e produtivo [...]"[559].

Gozando de ampla liberdade, privilégio outorgado a um número cada vez mais restrito de elementos, Villa-Lobos, sob o pretexto de "difundir a arte", começou a propor novos projetos que utilizavam mensagens extremamente simpáticas à ideologia política do novo regime[560]. Durante a segunda metade da

---

[558] Em vários de seus discursos Vargas teria deixado clara a sua intenção de utilizar o sistema educacional para inculcar na infância e na juventude o "espírito" do novo regime. Cf. HORTA, J. S. B., *op. cit.*, p. 202, nota 125.

[559] LENHARO, A. **Sacralização da Política**. Campinas, SP: Papirus: Ed. da Unicamp, 1986. p. 37-38.

[560] Segundo Baia Horta, embora o próprio Capanema apresentasse dúvidas a respeito da necessidade e da eficácia das ações educativas comandadas por Villa-Lobos, Getúlio, após a implementação do Estado Novo e

década de 1930, por exemplo, o compositor organizou, com a Orquestra Villa-Lobos e o Orfeão de Professores, uma série de concertos dedicados exclusivamente aos "trabalhadores". Essas apresentações, oferecidas como uma "recompensa" ao duro trabalho dessas pessoas, atuavam de modo a propiciar a organização e a "mansificação" da classe operária através da ação do "poder sagrado" da música. Os próprios panfletos criados por Villa-Lobos para convidar os trabalhadores aos concertos[561], serviam para infundir a ordem e destacar o caráter "sublime" do evento. Seu texto dizia:

OPERÁRIOS !!!
PAREM! PAREM!
DESCANSEM O CORPO!
ALIMENTEM EM POUCOS MINUTOS O SEU ESPÍRITO, A SUA ALMA, NO DOMINGO DE MÚSICA DOS OPERÁRIOS, DIA 3 DE DEZEMBRO PRÓXIMO, ÀS 15 HORAS.
CINQÜENTA MINUTOS DE SENSAÇÕES ARTÍSTICAS!
NO TEATRO JOÃO CAETANO NÃO HAVERÁ BILHETES, NEM PORTEIROS.
AS PORTAS ESTARÃO ABERTAS DE LADO A LADO, COMO NUM VERDADEIRO TEMPLO.
O OPERÁRIO IRÁ TAL COMO É NO SEU TRABALHO E TAL COMO VIVE NA SUA INTIMIDADE, PORQUE O SILÊNCIO SERÁ MANTIDO PELA PRÓPRIA EMOÇÃO.
TRABALHADORES, VENHAM, POIS, ASSITIR, AO MENOS COMO EXPERIÊNCIA, O QUE O "ORFEÃO DE PROFESSORES" LHES VAI OFERECER!
ATÉ DOMINGO!
(A) VILLA-LOBOS

O operariado representava um grupo estratégico para o regime, uma vez que era formado pelos primeiros trabalhadores sindicalizados do país. O panfleto redigido por Villa-Lobos, convidando os "operários" para assistir a um concerto realizado especialmente em sua homenagem, revela a utilização de um discurso pedagógico alinhado com a proposta disciplinadora do Estado, que procurava criar um "clima artificial de certeza de uma fraternidade nacional estável e duradoura", onde as classes sociais progressivamente iriam se diluindo num

através do Departamento de Imprensa e Propaganda, passou a apoiar todas as iniciativas do compositor. Cf. HORTA, J. S. B., *op. cit.*, p. 186-187.

[561] Documento arquivado no Museu Villa-Lobos.

todo seguro e harmonioso[562]. Nesse contexto, o trabalho começa a invadir e tomar conta de todas as dimensões da vida do homem. Desse modo, a música também passa a fazer parte da vida do homem enquanto trabalhador. Por esse motivo, o dia reservado para a música do trabalhador é o domingo, para que, sem roubar horas ao trabalho, esta sirva para mantê-lo manso e identificado com o seu semelhante, ocupando perfeitamente o papel para ele definido dentro da ordenada sociedade[563].

A investida em pró da educação cívico-musical chefiada por Villa-Lobos estava sendo tão bem sucedida, aos olhos do governo, que o ensino de música e canto orfeônico recebeu incentivos para começar a expandir-se por todo o Brasil. Os governos de outras cidades e estados começaram a criar organismos semelhantes à SEMA, e a propagação da educação cívico-artística pelo interior do país transformou-se em uma importante meta para o compositor[564].

3.1.2.4. O auge: as concentrações orfeônicas

Como foi dito anteriormente, Villa-Lobos acreditava que o ensino do canto orfeônico representava o meio mais eficiente para "acostumar" a população mais jovem do Brasil a uma prática cívica e patriótica. Quando lançou as bases do projeto de implementação do ensino desta disciplina em todas as escolas da capital, o compositor afirmava que através dele procurava "despertar as energias

---

[562] LENHARO, A. **Sacralização da Política**, *op. cit.*, p. 50-51.

[563] Nesse sentido, Contier notou a semelhança entre o discurso de Villa-Lobos e o de Cassiano Ricardo, um dos ideólogos mais importantes do regime. Segundo este autor, podemos perceber vários pontos em comum entre esses discursos, principalmente no que se refere à concepção da música como símbolo da "conciliação de classes" e ao folclore como o centro da discussão sobre a brasilidade. Cf. CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 2, p. 276-283.

[564] O quadro comparativo de *Rendimento e Aproveitamento do Serviço de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal (1932 – 1940) – Canto Orfeônico* mostra que, em 1932, o número de alunos que recebia orientação da disciplina de canto orfeônico era de 20.000, dentro dos Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Esse número aumentou para 45.000 em 1940. Também aumentou o número de alunos que recebiam o ensino da disciplina "Folclore", que, no mesmo período, passou de 1.322 a 45.000. MVL, pasta 65, doc. 04.02.08.

raciais e fortalecer o sentimento do civismo" da população. Villa-Lobos acreditava que desse modo realizava uma obra de legítima catequese da juventude brasileira. De acordo com o compositor,

> "[...o canto orfeônico] integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria [...]. Entoando as canções e os hinos comemorativos da Pátria, na celebração dos heróis nacionais, a infância brasileira vai se impregnando aos poucos desse espírito de brasilidade que no futuro deverá marcar os seus atos e adquire, sem dúvida, o que é sobremodo apreciável, uma consciência musical autenticamente brasileira. E as gerações novas, tocadas por esse sopro renovador e dinamogênico, colocarão acima de todos os interesses humanos o símbolo sagrado da Pátria."[565].

A conquista e a disciplinarização dos jovens constituíam importantes metas do governo Vargas. O presidente fazia pública a sua intenção ao afirmar que através da impressão de alguns mecanismos disciplinadores na juventude seria possível solucionar "o problema do fortalecimento da raça, assegurando o preparo cultural e eugênico das novas gerações". Ainda de acordo com o Presidente, era na formação da mocidade que se manifestava o fundamento de uma política construtiva e dinâmica; e a "fuga dos campos, o desamor pela gleba, a caça ao emprego público, as falhas de organização, as influências rotineiras e os vícios da falsa civilização" eram produto de uma educação insuficiente e sem objetivos concisos. Getúlio declarava que era fundamental iniciar a luta pela formação e definição de uma nova mocidade, sadia e habilitada profissionalmente[566]. Para cumprir esse objetivo, o Estado colocou em prática uma série de iniciativas que visavam a educação disciplinadora da juventude, como a

---

[565] VILLA-LOBOS, H. Educação Musical, *op. cit.*, p. 501-502. Ainda no mesmo documento, Villa-Lobos afirma que "O auditório de concertos é quase sempre formado de elites sociais que na verdade e na maioria das vezes não gostam da música e sim do gênero, estilo ou autor que está na moda. É círculo vicioso a vida social da Arte da Música. Compreendi, por isso, que era preciso que algum músico artista, com absoluta abnegação, sinceridade e coragem, não se importando com as adversidades e empecilhos, iniciasse a campanha de catequese da massa popular em favor da formação de uma futura assistência especializada que não precisasse de indumentárias sociais, dos vestidos do decote afetado, de cartola e casaca, jóias e fisionomias circunspectas e que encarasse com seriedade a música da arte ou da sub-arte, para com ela higienizar a alma e o espírito e se deliciarem.". Cf. VILLA-LOBOS, H. Educação Musical, *op. cit.*, p. 588.

[566] [S.a]. O Discurso do Presidente Getúlio Vargas. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 8 set. 1938.

instituição da obrigatoriedade do ensino de canto orfeônico em todo o país, como já foi dito anteriormente, e a popularização do escotismo[567].

Como vimos no capítulo II, as primeiras grandes concentrações de canto orfeônico organizadas por Villa-Lobos haviam sido realizadas em São Paulo, ainda sob os auspícios do interventor federal João Alberto. Naquele momento, as concentrações constituíam apenas eventos isolados. No entanto, de acordo com o compositor, estas primeiras concentrações já tinham por objetivo difundir, através do canto coletivo, o "sentimento de patriotismo e o desenvolvimento da consciência nacional entre a massa popular e entre as novas gerações."[568].

Cinco meses depois da instituição da obrigatoriedade do ensino de música e canto orfeônico nas escolas do Distrito Federal foi realizada a primeira concentração orfeônica sob a administração da SEMA. Participaram 18.000 vozes, provenientes da união dos grupos de alunos das escolas primárias e secundárias, do Instituto de Educação e do Orfeão de Professores. Segundo Villa-Lobos, essas primeiras demonstrações orfeônicas organizadas pela SEMA ainda não poderiam ser consideradas exibições artísticas, pois o seu único objetivo era mostrar o grau de "progresso cívico" alcançado pelas crianças das escolas desde o início do projeto. O progresso era lento, explicava o compositor, porque o brasileiro, "talvez em conseqüência de razões raciais, de clima, de meio, ou dos poucos séculos de existência do Brasil" ainda não conseguia compreender a importância da disciplina coletiva[569].

---

[567] Em junho de 1939, a Federação Carioca de Escoteiros organizou, sob os auspícios do Governo Federal, o Ajuri Escoteiro Inter-Estadual, com o concurso das Federações Escoteiras do Paraná, Santa Catarina, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Espírito Santo e Pernambuco. Getúlio compareceu à solenidade de inauguração do Ajuri em companhia de representantes do gabinete militar, e proferiu um caloroso discurso exaltando as importantes obras devidas à prática do escotismo, no Brasil e em todo o mundo. Ainda em 1939, foi organizada a "Juventude Brasileira" – ao modelo das agrupações juvenis formadas na época em países como Alemanha e Itália – à qual incorporou-se a União dos Escoteiros do Brasil. A "Formatura da Juventude Brasileira" consistia em um significativo evento realizado todos os anos durante os festejos da *Semana da Pátria*.

[568] VILLA-LOBOS, H. Educação Musical, *op. cit.*, p. 506.

[569] VILLA-LOBOS, H. **O ensino popular da música no Brasil**, *op. cit.*, p. 12-13.

Em poucos meses, a realização de concentrações orfeônicas no Distrito Federal passou a ser constante. Esses eventos começaram a ser organizados em datas comemorativas de festas cívicas – como o Dia da Bandeira, o Dia da Independência, etc. – ou em outras datas comemorativas, como o Dia da Árvore, o Dia da Música, ou o Dia do Trabalho. O repertório apresentado nesses concertos era composto pelo Hino Nacional e outros hinos cívicos, canções folclóricas e obras do repertório da música universal e religiosa. Praticamente todas as peças eram arranjadas por Villa-Lobos[570].

As concentrações orfeônicas iam crescendo em proporção e freqüência à medida que o programa desenvolvido pela SEMA adquiria maior abrangência. Esses eventos acabaram se transformando na "menina-dos-olhos" do compositor, que há alguns anos tinha deixado de se preocupar com o pequeno e aristocrático público comumente consumidor de música erudita, para interessar-se mais diretamente pelo grande público, pelas massas urbanas, pela *multidão*[571]. Para Villa-Lobos e para a SEMA, as concentrações cívico-orfeônicas funcionavam como uma verdadeira vitrine das conquistas alcançadas nesses primeiros anos de trabalho. Para o governo, estes eventos atingiam um alto grau de significação, pois em parte, demonstravam a conquista ideológica da população mais jovem, que absorvia os valores de disciplina e civismo que o Estado procurava promover.

---

[570] O programa executado na demonstração orfeônica realizada por ocasião da "Hora da Independência", durante as comemorações da *Semana da Pátria* de 1939, por exemplo, estava composto pelas seguintes canções: 1. Hino Nacional (Francisco Manuel – Duque Estrada), 2. Hino da Independência (Pedro I – Evaristo da Veiga), 3. Coqueiral (efeito orfeônico), 4. Hino à Bandeira (Francisco Braga – Olavo Bilac), 5. Imagem da Bandeira (efeito orfeônico), 6. Letreiro (efeito orfeônico), 7. Hino da República (Leopoldo Miguez – Medeiros e Albuquerque), 8. Ondas (efeito orfeônico), 9. Hino Acadêmico (Carlos Gomes – Bittencourt Sampaio), 10. Terror (efeito orfeônico), 11. Sete de Setembro (Thiers Cardoso – Obertal Chaves), 12. 1ª Saudação: Viva o Brasil! (efeito orfeônico), 13. 2ª Saudação: Salve Terra Brasileira! (efeito orfeônico), 14. Canção em louvor do Rio de Janeiro (Ernesto Nazareth – Leôncio Corrêa), 15. Improvisações (manossolfa), 16. Sertanejo do Brasil (Clóvis Carneiro. Solista: Augusto Calheiros), 17. As cores da Bandeira (efeito orfeônico), 18. Heróis do Brasil (Villa-Lobos – Paula Barros), 19. Saudação ao Presidente (efeito musical), 20. Hino Nacional (Francisco Manuel – Duque Estrada), 21. Canto do Pagé (H. Villa-Lobos). CPDOC, GCg 1935.09.26, rolo 35, fot. 281.

[571] CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 2, p. 248.

Eram dezenas de milhares de pessoas, perfeitamente organizadas e disciplinadas, festejando as glórias da nação e proclamando vivas a seu chefe máximo: Getúlio.

3.1.2.4.1. A *Semana da Pátria*

Os festejos comemorativos do "Dia da Pátria" iniciavam-se nos dias que antecediam o 7 de Setembro. Esses dias de comemorações constituíam a "Semana do Brasil". As autoridades federais estabeleceram que durante toda essa semana as casas comerciais deveriam estar enfeitadas com as cores da bandeira nacional. Além disso, diariamente, durante a *Hora do Brasil*, eram transmitidos pronunciamentos de diversas personalidades civis e militares. Em todas as salas de aula, as professoras deveriam dedicar pelo menos 5 minutos às práticas de civismo, recordando a importância das datas nacionais e das festas de Independência.

Ao longo de toda a semana, eram organizados vários eventos públicos de caráter cívico e militar. O único evento que era sempre programado para o mesmo dia, exatamente o 7 de setembro, e para a mesma hora, as quatro da tarde – chamada a "Hora da Independência" – era a concentração orfeônica sob a regência de Villa-Lobos, que era promovida pelo Ministério de Educação e Saúde[572]. Getúlio comparecia especialmente a dois desses eventos, a "Formatura

[572] Como exemplo dessa distribuição podemos comparar dois programas elaborados em anos diferentes, 1940 e 1942, para serem cumpridos durante as comemorações da *Semana da Pátria*. O primeiro programa foi extraído de uma carta sem assinatura enviada ao Presidente, provavelmente redigida pelo ministro Gustavo Capanema. Distingue-se a seguinte lista de atividades: "I. Dia 4 de Setembro: Formatura Geral da Juventude Brasileira, no Distrito Federal e nas principais cidades do país. A formatura realizar-se-á às 9 horas da manhã. No Distrito Federal a solenidade será realizada na Praça Deodoro. Tomarão parte na formatura 31.466 jovens de 11 a 18 anos de idade. II. Dia 7 de Setembro, no Distrito Federal: 1. Às 9 horas da manhã. – Parada militar, na Praça Deodoro, promovida pelo Ministério da Guerra com a cooperação do Ministério da Marinha; 2. Às 3 horas da tarde. – Lançamento da *pedra fundamental* do monumento do Barão do Rio Branco, na Esplanada do Castelo. Solenidade promovida pelo Ministério das Relações Exteriores; 3. Às 4 horas da tarde. – Grande concentração orfeônica, no estádio do Vasco da Gama, promovida pelo Ministério da Educação. Discurso do Sr. Presidente da República; 4. Às 9 horas da noite. – Sarau de gala no Teatro Municipal, promovido pela Prefeitura do Distrito Federal". Cf. CPDOC, GCg 1935.09.26, rolo 35, fot. 269. O segundo programa extraiu-se do documento intitulado "Festejos Comemorativos do 'Dia da Pátria'" e contém a seguinte lista de atividades: "I. Dia 5 de Setembro (Sábado): 1. Às 11 horas da manhã. – Visita ao túmulo da Imperatriz

da Juventude Brasileira" e a "Hora da Independência", mas somente neste último falava à Nação. No meio da apresentação de canto orfeônico – todos os anos – Getúlio proferia o seu discurso, a sua oração em comemoração às festas da Independência. Logo depois, as crianças retomavam a cantoria. Este momento representava o ponto máximo da festa, no qual o apelo do Chefe da Nação entrava em plena consonância com o canto dos jovens. Estes eventos sintetizavam o auge da comunhão ideológica – organicidade, disciplina coletiva, etc... – entre o projeto nacionalista de Villa-Lobos e o projeto político de Vargas. Embora aplicados em campos distintos, ambos os projetos possuíam metas claramente convergentes.

Para Villa-Lobos, explica Contier, os concertos em estádios de futebol (Vasco, Fluminense, etc.), praças públicas (Esplanada do Castelo, Largo do Russell, etc.), cinemas, escolas primárias, etc., significaram a aproximação com um novo público, formado por representantes de diversas classes sociais[573]. Por essa razão, o compositor se preocupava com o efeito provocado pelas concentrações orfeônicas neste novo público. Ao compará-las com outros mega-eventos – também utilizados pelo donos do poder para aliciar as massas criando um clima de "união coletiva por um ideal" –, como partidas de futebol ou grandes prêmios de corridas de cavalo, Villa-Lobos fez questão de apontar os pontos de divergência. A primeira diferença entre as concentrações cívico-escolares e os mega-eventos esportivos, de acordo com o compositor, é que os segundos se transformaram "[...] de úteis demonstrações recreativas de educação física-social,

---

Leopoldina, no Convento de Santo Antônio, falando D. Maria Eugênio Celso; 2. Às 3 horas da tarde. – Romaria cívica à estátua de D. Pedro I, falando Dr. Medeiros Netto. Da praça Tiradentes a romaria se deslocará para o Largo de São Francisco onde junto à estátua de José Bonifácio falará o Dr. Antônio Carlos; 3. Às 9 horas da noite. – Parada de fogo; II. Dia 6 de Setembro (Domingo): 1. Às 10 horas da manhã. – Parada da Mocidade pelas Avenidas Rio Branco e Beira Mar até o Largo da Glória; 2. Às 9 horas da noite. – Retreta – Praça Paris ou Feira de Amostras; 3. Às 9:30 horas da noite. – Sessão cívica no Teatro Municipal; III. Dia 7 de Setembro (2ª feira): 1. Às 9 horas da manhã. – Parada militar; 2. Às 4 horas da tarde. – HORA DA INDEPENDÊNCIA. Parada aérea, concentração cívica, saudação à Pátria pelo Sr. Presidente da República; 2. Às 6 horas da tarde. – Te-Deum solene na Candelária; 3. Às 9 horas da noite. – Festa veneziana, com queima de fogos de artifício ao largo da Praça Paris". Cf. CPDOC, GCg 1935.09.26, rolo 35, fot. 156.

[573] CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 2, p. 260-261.

em verdadeiras realizações de interesse industrial e expansões viciosas da competição humana". As concentrações orfeônicas, pelo contrário, eram apreciadas gratuitamente pelo povo e mantidas unicamente para fins cívico-sociais e artísticos, sem visar lucros ou exibições pessoais, explica o compositor[574]. Por esse motivo, o alto preço que as concentrações orfeônicas custavam aos cofres públicos, era completamente compensado pelos imensuráveis benefícios que propiciava enquanto simulador de um todo social harmonioso.

Com o apoio do Ministério da Educação e Saúde foram utilizados os mais variados materiais de propaganda para atrair as massas às concentrações cívico-artísticas. Incitava-se a participação de todos os segmentos da população com o objetivo de criar um ambiente de plena harmonia social. Os panfletos distribuídos pela SEMA clamavam:

> "Soldados do Brasil, Homens do Mar, Operários, Mocidade Acadêmica, Intelectuais, Educadores, Artistas, Almas Femininas, Juventude Brasileira, Classes Conservadoras e Progressistas do Comércio, Indústria e Lavoura!
> Avante!
> Confiantes no futuro de nossa terra, sigamos avante, unidos todos, coesos, sem hesitar!
> Nesta Cruzada de ressurgimento da nossa pátria, atravessando a grande crise da evolução econômica, social e moral que abala o mundo inteiro, tenham por pioneira, a mais poderosa e encantadora de todas as artes – a Música, a mais perfeita expressão da vida! ...
> Como indicar este guia seguro à Nação Brasileira do futuro?!!!
> - Pela Voz Humana, pelo Canto Orfeônico!!!
> Propagado pelas Escolas Públicas o Canto Orfeônico irradia entusiasmo e alegria nas crianças, desperta na mocidade a disciplina espontânea, o interesse sadio pela vida, o amor à Pátria e à Humanidade!!! [...]"[575].

---

[574] MVL, pasta 66, doc. 04.02.14.

[575] VILLA-LOBOS, H. Avante, Brasileiros!!!. MVL, pasta 65, doc. 04.02.01. O primeiro trecho deste documento está assinado por Roquette Pinto. De acordo com Lenharo, o Estado utilizou o mito da harmonia social em diversas dimensões de seu projeto político para maquiar uma recorrente estratégia de dominação. Ainda segundo este autor, "A ordem corporativa proposta vinha confirmar, como se declarava então, a substituição do negativo conceito da luta de classes pelo conceito positivo de colaboração de classes [...]. A estratégia jurídica de aliciamento e a proposta corporativista de sindicalização [por exemplo] apontam para uma política especialmente orientada de controle da classe operária e de sua reestruturação a partir da orientação imprimida pelo poder [...]". Cf. LENHARO, A. **Sacralização da Política**, *op. cit.*, p. 22.

As quantias investidas pelo poder público na preparação das mega-concentrações orfeônicas acabaram chamando a atenção de algumas autoridades alheias ao meio[576]. Quanto mais importantes se tornavam as concentrações, mais dinheiro era necessário para organizá-las. As primeiras grandes concentrações, realizadas entre 1935 e 1938, inclusive aquelas que eram programadas para os festejos do Dia da Pátria, não representavam grandes gastos para o Estado. Em 1935, por exemplo, no plano orçamentário elaborado pela SEMA para a realização de uma concentração orfeônica na Esplanada do Castelo, no dia 7 de Setembro, com a participação de vinte mil crianças, os gastos totais somavam 23:040$000 (vinte e três contos e quarenta mil réis)[577]. Já em 1936, durante os festejos comemorativos do centenário de nascimento de Carlos Gomes, foram programados três concertos, dois sob a responsabilidade de Villa-Lobos – uma concentração orfeônica no estádio do Fluminense e a montagem da ópera "Colombo", do compositor homenageado, no Teatro Municipal – e um a cargo de Francisco Mignone, que selecionou diversas obras orquestrais de Carlos Gomes para apresentá-las também no Municipal. Para a realização deste concerto, Mignone solicitou 20:500$000 (vinte contos e quinhentos mil réis), distribuindo as despesas entre o pagamento do pessoal (músicos, regente, ensaiador e preparador), cópias do material de orquestra, direitos autorais e transporte de instrumentos[578]. Villa-Lobos apresentou uma primeira planilha orçamentária para os seus concertos, na qual aparece definida a quantidade total de 127:000$000 (cento e vinte e sete contos de réis), oitenta para o concerto no Teatro Municipal e quarenta e sete para a concentração orfeônica. No documento elaborado por Villa-

[576] Baia Horta, em nota a seu capítulo sobre a institucionalização da educação moral e cívica durante o governo Vargas, aponta que: "Na realidade, nem todos viam com bons olhos a forma como Villa-Lobos assumia a direção e o controle das grandes manifestações nacionalistas, principalmente durante a Semana da Pátria". Cf. HORTA, J. S. B., *op. cit.*, p. 203.

[577] CPDOC, GCg 1935.09.26, rolo 35, fot. 494.

[578] CPDOC, GCg 1935.09.26, rolo 34, fot. 748-749.

Lobos, muito mais detalhado do que o apresentado por Mignone, os gastos estavam discriminados da seguinte forma[579]:

NO THEATRO MUNICIPAL

ORÇAMENTO

ORPHEÃO DE PROFESSORES (150 efetivos)	12:000$000
CONTRATADOS.....100 professores	12:000$000
PASSAGENS E GRATIFICAÇÃO PARA 150 ALUNOS DAS ESCOLAS TÉCNICAS SECUNDÁRIAS, 70 MÚ – SICOS DA POLÍCIA MUNICIPAL E 80 SOLDADOS DO BATALHÃO DA FORTALEZA DE S. JOÃO	4:500$000
5 SOLISTAS	5:000$000
IMPRESSÃO DAS PARTES DE COROS	5:000$000
CÓPIAS DO MATERIAL DE ORQUESTRA E BANDA	3:000$000
SCENOGRAFIA	20:000$000

GRATIFICAÇÃO PARA ORQUESTRA DO TEATRO

MUNICIPAL (8 ENSAIOS E EXECUÇÃO)	10:000$000
PROFESSORES DE ORQUESTRA EXTRAS (10)	1:500$000
MAESTROS AUXILIARES DE COROS (3)	3:000$000
GRATIFICAÇÃO AOS PROFESSORES QUE IRÃO ENSAIAR OS ALUNOS E SOLDADOS	1:000$000
HONORÁRIOS DO REGENTE-CHEFE	3:000$000
TOTAL	80:000$000

NO STADIUM DO FLUMINENSE (ao ar livre)

ORÇAMENTO

ORPHEÃO DE PROFESSORES	6:000$000
CONTRATADOS	4:500$000
GRATIFICAÇÕES AOS ALUNOS, POLÍCIA MUNICIPAL E SOLDADOS DO BATALHÃO DA FORTALEZA	1:500$000
GRATIFICAÇÃO À ORQUESTRA	5:000$000
GRATIFICAÇÃO À BANDA	1:000$000
CACHET DOS SOLISTAS	5:000$000
CANTORES EXTRAORDINÁRIOS (500 a 600)	15:000$000
GRATIFICAÇÃO AOS MAESTROS AUXILIARES (3)	1:000$000
HONORÁRIOS DO REGENTE-CHEFE	2:000$000
INSTALAÇÃO DE AUTOS-FALANTES (TÉCNICO)	6:000$000
TOTAL (NO STADIUM)	47:000$000
TOTAL (NO THEATRO)	80:000$000
DESPEZA TOTAL	127:000$000

Estes concertos já representavam despesas mais significativas para os cofres públicos. Por esse motivo, o orçamento inicial foi submetido ao parecer das autoridades responsáveis, que solicitaram a revisão dos números inicialmente apresentados. Os valores solicitados por Villa-Lobos para a realização dos concertos não se comparavam aos pouco mais de vinte contos destinados ao programa realizado por Mignone. Somente os gastos com o pagamento do Orfeão de Professores e com a contratação de outros músicos para engrossar os corpos

[579] CPDOC, GCc 1935.09.26, rolo 34, fot. 746.

do orfeão e da orquestra somavam mais de 34:500$000 (trinta e quatro contos e quinhentos mil réis). Isso sem contar os honorários do regente-chefe – o próprio Villa-Lobos – que ascendiam a 5:000$000 (cinco contos de réis). Finalmente, depois de uma reunião realizada diretamente entre o compositor e o Ministro Capanema, o valor total dos gastos para esses concertos ficou fixado em 94:000$000 (noventa e quatro contos de réis)[580].

Nos últimos anos da década de 1930 e início da década de 1940, quando as concentrações orfeônicas tornam-se um elemento fundamental do ritual populista que servia à manutenção do Estado Novo, os valores destinados pelo poder público à realização destes eventos se tornam extremamente elevados. Nas festas da *Semana da Pátria* de 1940, por exemplo, na Parada da Juventude Brasileira e na solenidade da Hora da Independência, foram gastos quase oitocentos contos de réis, distribuídos da seguinte forma:

"Importância gasta diretamente pelo Departamento Nacional de Educação (não discriminada)	91:411$800
Importância a ser paga à Companhia de Carris, Luz e Força do Rio de Janeiro (Light)	324:411$000
Importância a ser paga ao Maestro Villa-Lobos	188:500$000
Importância entregue a diversos funcionários do Ministério e da Prefeitura do Distrito Federal	109:458$700
Importância a ser entregue ao Serviço de Obras	85:259$700
Soma	799:041$200" [581]

Somente a "importância a ser paga ao Maestro Villa-Lobos" soma 188:500$000 (cento e oitenta e oito contos e quinhentos mil réis) não discriminados. Este valor representa mais do que o quádruplo dos 47:000$000

[580] CPDOC, GCg 1935.09.26, rolo 34, fot. 757. Embora neste plano orçamentário, datado de 20 de março de 1936, conste um total de gastos de 53:000$000 (cinqüenta e três contos de réis) com o concerto realizado no Teatro Municipal, existe um ofício enviado pela SEMA em 26 de junho do mesmo ano, esclarecendo que os custos acertados para a realização deste concerto seriam de 60:000$000 (sessenta contos de réis). Cf. CPDOC, GCg 1935.09.26, rolo 34, fot. 786-787.

[581] CPDOC, GCg 1935.09.26, rolo 35, fot. 276.

(quarenta e sete contos de réis) utilizados para o concerto orfeônico realizado poucos anos antes, por ocasião das comemorações do centenário de Carlos Gomes. Por esse motivo, como foi dito anteriormente, os valores gastos pelo governo com as concentrações orfeônicas começaram a chamar a atenção de outras autoridades não relacionadas diretamente com a organização destes eventos. O general Pinto, por exemplo, representante do Gabinete Militar, enviou uma missiva endereçada diretamente a Getúlio, onde destacava que...

> "[...] Embora grande tenha sido o vulto das festividades, alguns reparos cabe fazer sobre a excessiva liberalidade com que se fizeram gastos, por exemplo, a importância de 188:500$000 paga ao maestro Villa-Lobos, a títulos diversos; a mesma observação se aplica às despesas de transportes, numa importância de 324:411$000, paga à Light [...]"[582].

[582] CPDOC, GCg 1935.09.26, rolo 35, fot. 279. No acerto de contas do Ministério da Educação e Saúde ocorreram, ainda, alguns contratempos ao efetuar o pagamento da soma de cento e oitenta e oito contos e quinhentos mil réis pela realização desta concentração orfeônica. Ainda em maio de 1941, Capanema escrevia uma carta a Villa-Lobos (MVL, correspondências, doc. 2159), reiterando os melhores agradecimentos pela "alta valia da colaboração por V.S. prestada para o êxito das comemorações cívicas em questão [*Semana da Pátria* de 1940], e adiantando que o Ministério da Educação e Saúde vinha trabalhando junto ao Ministério da Fazenda para que os compromissos financeiros assumidos por conta deste evento fossem saldados o mais brevemente possível, mediante abertura de crédito especial". Este crédito foi aberto efetivamente pelo Decreto-Lei n. 3.696, de 9 de outubro de 1941, e visava cobrir também outros gastos realizados pelo Ministério da Educação e Saúde durante as festas da *Semana da Pátria* do ano anterior (BRASIL. Decreto-Lei n. 3.696, de 9 de outubro de 1941. Abre, pelo Ministério da Educação e Saúde, o crédito especial de 571:030$2, para liquidação de despesa. **Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil**, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF: Imprensa Nacional, v. 7, p. 151, out./dez. 1941.). Para não repetir o erro e evitar novos contratempos financeiros, em 1941, o Ministério da Educação e Saúde solicitou a abertura de um crédito especial no valor de 800:000$000 (oitocentos contos de réis) antes da realização das comemorações do 7 de Setembro (BRASIL. Decreto-Lei n. 3.584, de 4 de setembro de 1941. Abre, pelo Ministério da Educação e Saúde, o crédito especial de 800:000$000 para as comemorações da Semana da Independência. **Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil**, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF: Imprensa Nacional, v. 5, p. 279, jul./set. 1941.). Para compreender como eram elevados os valores direcionados aos encargos das festas da *Semana da Pátria*, podemos compará-los com outros números do Ministério da Educação e Saúde. No mesmo dia em que solicitou o crédito especial para as referidas comemorações, por exemplo, 4 de setembro de 1941, o mesmo Ministério também abriu um crédito especial de apenas 202:000$0 (duzentos e dois contos de réis) para o Serviço Nacional de Lepra (BRASIL. Decreto-lei n. 3585. **Legislação Brasileira. Senado Federal**. Disponível em: http://www.senado.gov.br/web/secsdefa/principa.shtm. Acesso em: mar. 2003) e, no mesmo ano, destinara 50:000$000 (cinqüenta contos de réis) para as despesas com a organização do "Primeiro Congresso de Brasilidade" (Cf. BRASIL. Decreto-Lei n. 3.877, de 4 de dezembro de 1941. Abre, pelo Ministério da Educação e Saúde, o crédito especial de 50:000$000, para despesas do Primeiro Congresso de Brasilidade. **Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil**, Poder Executivo, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 7, p. 575, out./dez. 1941.) e 75:000$000 (setenta e cinco contos de réis) para despesas com a Primeira Conferência Nacional de Educação e com a Primeira Conferência Nacional de Saúde (BRASIL. Decreto-lei n. 3809, de 7 de novembro de 1941. Cf. **Legislação Brasileira. Senado Federal**. Disponível em: http://www.senado.gov.br/web/secsdefa/principa.shtm. Acesso em: mar. 2003).

No mesmo documento, um pouco mais adiante, o militar ainda chama a atenção para outros gastos "irresponsáveis" realizados pelo governo, demonstrando apreensão em relação aos valores pagos por alguns produtos que foram utilizados na realização do evento. De acordo com o general,

> "[...] Releva notar ainda que, enquanto se vende, a domicílio, para o pequeno consumo doméstico, o leite a 1$000 o litro, foi fornecido, em grande quantidade, (1.500 litros) ao preço de 1$050. O mesmo se passa com a laranjada distribuída, pela qual se pagou a importância de 1$400 por litro, para uma compra de 5.000 litros.
> Outras despesas menores, como sejam almoços do pessoal da Polícia a 16$000 etc. merecem ainda reparo [...]"

Se, por um lado, as despesas com as concentrações orfeônicas cresciam exponencialmente, por outro, o alto investimento financeiro continuava rendendo compensadores frutos ao regime[583]. Nos dias que rodeavam o 7 de Setembro, todos os jornais do Rio de Janeiro e vários jornais de outros estados traziam garbosas manchetes e artigos dedicados exclusivamente às comemorações da *Semana da Pátria*. Os destaques ficavam por conta do programa a ser realizado pelo imenso conjunto orfeônico e do discurso do presidente. Durante as apresentações, as crianças que participavam da

---

[583] Garcia chamou a atenção para a função de inculcação ideológica, propagandística do regime, assumida por essas grandes manifestações e solenidades oficiais, capazes de "[...] sugerir uma impressão de unidade e comunhão coletivas e de gerar estados de tensão emocional. A partir daí, os espetáculos realizados em presença de grandes multidões, permitem anestesiar o senso crítico dos receptores, tornando-os mais permeáveis às mensagens emitidas.". Cf. GARCIA, N. J., *op. cit.*, p. 113. Este autor também destaca as principais datas do ano em que o Estado Novo promovia grandes manifestações e eventos públicos, como o dia do aniversário de Getúlio (19 de abril), o dia do trabalho, a *Semana da Pátria*, a revolução de 30 (3 de outubro) e o aniversário da implementação do "Estado Nacional" (10 de novembro). O Estado Novo buscava atingir, ajudado em parte por essas grandes concentrações, a legitimidade necessária à sua manutenção. Ainda, segundo Garcia, "[...] A difusão das mensagens, realizada de forma intensa, informando de maneira uniforme e exigindo, muitas vezes, que os receptores se aglomerassem e se reunissem, acabou por gerar expectativas e produzir união. Além disso, a legitimação do regime em função dos interesses atendidos e pelo apoio recebido, tornava atendimentos e apoios necessários à manutenção da legitimidade. Através da propaganda estabeleceu-se, ainda que mínima, uma forma de participação onde o reconhecimento implícito dos receptores como interlocutores válidos implicava a ampliação de seu espaço [...]". Cf. *ibid.*, p. 128. Alcir Lenharo concorda com Garcia, e acrescenta que "As manifestações públicas visavam atestar a impressão de unanimidade dessa comunhão nacional, desse bem-estar político, dessa aceitação das diretrizes impostas sem possibilidade de contestação. Principalmente nos comícios dos 1os de maio, os trabalhadores eram reunidos em estádios e praças públicas para refazer o ritual de sua participação e para que lhes fossem anunciados os novos ganhos oferecidos, que eles, sozinhos, não teriam condições de alcançar [...]". Cf. LENHARO, A. **Sacralização da Política**, *op. cit.*, p. 50–51.

demonstração, além de cantar hinos e canções folclóricas, realizavam grandiosas ovações a Getúlio. Estes eram momentos de forte apelo emocional. Na sua posição de Chefe, recebendo as inocentes e sinceras homenagens de milhares de crianças, Getúlio se descobria aos olhos do grande público com todo o seu "carisma" e "sensibilidade".

No auge das comemorações da *Semana da Pátria*, a concentração orfeônica dirigida por Villa-Lobos se transformava em um evento de marcada religiosidade. Milhares de pessoas diferentes, de diferente profissão, extração social e idade, exprimiam, através do canto, um sentimento único de louvor à Pátria[584]. Nessas concentrações, Getúlio surgia envolto em uma aura de poder místico, impressionando a mesma massa que lhe conferia este poder. A população, sujeita a uma espécie de hipnose, demonstrava a sua total confiança e admiração pelo presidente[585]. Inserida nesse clima, onde "Ressaltava-se o aspecto *tribal* ou das sociedades primitivas [...] a multidão silenciosa deveria demonstrar o seu profundo respeito ao Chefe ou Caudilho, símbolo e representante máximo desse *Brasil Novo*."[586]. Não restam dúvidas a respeito do motivo que levava Getúlio a não abrir mão desses monstruosos eventos. Villa-Lobos, por sua parte, acreditava que durante as grandes concentrações orfeônicas, o estádio transformava-se em uma espécie de templo. Nesse "templo",

---

[584] Arnaldo Contier destacou que, pelo caráter grandiloqüente dessas celebrações orfeônicas, a música propriamente dita, situava-se numa posição secundária em relação ao discurso verbalizado. A verdadeira função da música seria "inebriar os espectadores para que estes ouvissem os fortes apelos populistas assentados no nacionalismo". Cf. CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v.1, parte 2, p. 291.

[585] Segundo Lenharo, alguns ideólogos do Estado Novo, como Francisco Campos, entendiam que a nova "teologia política" não deveria pautar-se por processos racionais de integração, uma vez que a vida política é determinada pela irracionalidade e pela ininteligibilidade. Nessa situação, o sujeito "[...] despoja-se de sua personalidade e passa a pertencer de corpo e alma à nação, ao estado, ao partido e sentir, como nas palavras de Gentile, 'o interesse geral como o seu próprio' ao mesmo tempo que converte a sua vontade na 'vontade do todo' [...]". Cf. LENHARO, A. **Sacralização da Política**, *op. cit.*, p. 153. Este autor sublinha, ainda, que o discurso do poder, durante o Estado Novo, recorreu a um conjunto de símbolos, imagens e personagens que compõem o imaginário cristão, e que, em certo nível, delineiam uma "[...] projeção da pessoa de Getúlio a um plano de divinização, desdobrável em uma trindade de imagens que se interpenetram e se contêm em uma só: Getúlio [...]". Cf. *ibid.*, p. 194.

[586] CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v.1, parte 2, p. 263.

o público, como um todo coletivo, ouvia o discurso do presidente e os cânticos cívicos entoados pela imensa massa coral como se fossem uma única obra, que contivesse uma única mensagem. De acordo com Wisnik, no momento em que a música de Villa-Lobos se transforma em instrumento de uma *estetização da política*, convertendo o "mitopoético do campo de energias caótico-domadas" em um fator legitimador do Estado, esta passa a assumir características fascistizantes. Nesse contexto, o músico e o político se correspondem, conclui o autor, pois: "[...] para destrinchar a partitura política da nação o chefe teria que ser, a seu modo, um verdadeiro maestro, e o maestro, para conduzir a harmonia social regendo o conflito, teria de constituir-se num verdadeiro chefe (segue-se todo o culto da disciplina e da hierarquia que acompanha o programa do canto orfeônico, tomando como modelo a corporação coral rendida ao domínio do condutor, culto este insistentemente frisado a cada momento)."[587].

Por outro lado, a imagem pública do compositor também se fortalecia bastante com esses mega-eventos. A popularidade de Villa-Lobos – principal responsável pela disseminação do canto orfeônico e pela iniciativa da realização dessas concentrações – e a sua seita de admiradores cresciam de maneira considerável, formando uma legião de súditos que seriam os responsáveis por reiterar a sua mensagem através de gerações. Desse modo, o maestro concretizava a obra catequética que se dispusera a cumprir[588].

---

[587] WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo), *op. cit.*, p. 190.

[588] Edgard Carone aponta que foi no Estado Novo que se tentou pela primeira vez dar um sentido mítico ao estado e a seus expoentes e chefes, e que o fenômeno da mitificação fora manifestado contemporaneamente aos sujeitos mitificados. Este autor destaca ainda que "A personificação do mito é um dos traços que marcaram o fenômeno. Ele pode acentuar as qualidades do Chefe, mas, em escala menor, há repetição das mesmas características em personagens menores. Em cadeia, tenta-se mostrar como todos os líderes que se identificaram com o Estado Novo apresentaram traços e personalidades ímpares, que os distinguem dos outros, apesar de não atingirem o nível e qualidades do chefe da Nação". Cf. CARONE, E. **O Estado Novo (1937–1945)**. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, [1977], p. 166. Villa-Lobos também estaria inserido nesse grupo de líderes mitificados pelo Estado durante o regime.

3.1.2.4.2. O caso "Dança da Terra"

Na concentração orfeônica organizada para as comemorações da "Hora da Independência" de 1943, ano em que foi realizada a última grande concentração de canto orfeônico dedicada às festas da independência, alguma coisa fugiu do controle. Dois meses antes do evento, começaram os contratempos. No fim de junho, o jornal *A Notícia* lançava a seguinte matéria de capa: "A Canção 'Dança da Terra' é a revivescência de uma monstruosidade. O senhor Villa-Lobos vai fazer cantá-la na festa cívica do Sete de Setembro – Protestam os pais das crianças que são obrigadas a decorar o estranho hino ao 'Rei Bastião'"[589]. De acordo com o artigo, a canção, intitulada *Dança da Terra* havia sido inspirada em um episódio "grotesco" da história do Brasil: uma hecatombe ocorrida na localidade de Pedra Bonita, província de Pernambuco, por volta de 1836. Dezenas de pessoas haviam sido sacrificadas às custas de um sebastianismo fanático estimulado por cangaceiros mercenários. Indignado, o articulista afirma que é realmente inacreditável que, nesse episódio "cuja recordação só nos pode trazer vergonha e desgosto", alguém possa haver encontrado tema para escrever uma canção própria para ser cantada por crianças no dia 7 de Setembro. Porém, o mais escandaloso, aponta, seria o fato dessa canção haver sido composta pelos próprios "dirigentes do serviço de canto orfeônico" (entenda-se Villa-Lobos) e por eles mesmos incluída no programa das festividades. Essa situação demonstra a existência de uma "absoluta falta de critério na escolha dos assuntos por parte dos que têm a responsabilidade de tal trabalho", pois "em qualquer país cristão e civilizado quem propuser que se cante em dia de festa nacional semelhante barbaridade deverá ser imediatamente submetido a exame de sanidade mental", conclui o furioso crítico.

O caso tornava-se cada vez mais polêmico. Começavam a manifestar-se diversos setores da sociedade civil. A 16 de agosto, Gumercindo Barreto e

[589] CPDOC, GC g 1935.09.26, rolo 35, fot. 394.

José Maria Homem de Montes, do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette, escreveram uma carta ao Ministro da Educação e Saúde na qual expressavam o seu desgosto com essa situação, afirmando que "pela primeira vez em nossa Pátria as crianças erguerão a sua voz para exaltar uma monstruosidade"[590]. Apaixonado, o texto dos estudantes lamenta a substituição da significação cívica do Sete de Setembro, que deveria ser de exaltação das virtudes, glória da Pátria, etc., por uma atuação ridícula das crianças, que visa expor características e ímpetos alheios à natureza do povo brasileiro, sempre tão patriota.

A *Dança da Terra* era uma obra baseada no folclore nacional, como grande parte do repertório interpretado nas concentrações orfeônicas. Como vimos anteriormente, a intelectualidade nacionalista considerava o material folclórico como o extrato puro da cultura do povo. Através do uso dessas fontes procurava-se legitimar o conceito de "brasilidade" que estava sendo definido dentro da discussão norteada pela construção da "nação brasileira". Além de aprovar o uso de material folclórico na composição musical, esses intelectuais também apontavam os benefícios que ele poderia trazer para a educação. O folclorista Joaquim Ribeiro, por exemplo, apoiado em depoimentos de "professores e educadores que têm aproveitado na escola o folclore", argumentava que...

> "[...] O folclore não é apenas um estimulante da imaginação; através dele disseminam-se inúmeros sentimentos de bondade, de fraternidade e de solidariedade humana. Há no folclore, não raras vezes, muita sabedoria, ensinada com a simplicidade característica das manifestações populares [...]"[591].

Mas o mesmo folclorista explicava que era preciso "selecionar o que o folclore oferece de aproveitável aos objetivos educacionais" antes de apresentar

---

[590] CPDOC, GC g 1935.09.26, rolo 35, fot. 396.

[591] RIBEIRO, J. **Folklore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944. p. 201.

esse material ao aluno[592]. De acordo com Renato Almeida, também folclorista e, além disso, historiador da música,

> "[...] Dentro do saber e da técnica imemoriais do povo se fará a educação do homem do campo, evitando quanto lhe resultar maléfico à saúde, à alimentação, à formação moral, mas mantendo e salvaguardando os elementos úteis e tradicionais de sua cultura."[593].

Alguns exemplos de "folclore inútil", para Almeida, são "textos falados ou cantados que contenham erros, estórias de terror ou fantasias que excitem as crianças" e adivinhanças com caráter obsceno[594]. Ao professor, como pedagogo, cabia a seleção desse material.

Guiando-nos pelas considerações de Ribeiro e Almeida, contemporâneos de Villa-Lobos, poderíamos dizer que o músico, para a composição da *Dança da Terra*, não fizera corretamente a necessária seleção do material folclórico. Seguindo a coerência do pensamento destes estudiosos, a lenda do "Reino encantado da Pedra Bonita" certamente representava uma porção "inútil" do folclore brasileiro, e por isso, o seu conteúdo não deveria ser apresentado às crianças, e muito menos entoado por estas durante os festejos do Sete de Setembro[595].

---

[592] *Ibid.*, p. 202.

[593] ALMEIDA, R. **Vivência e Projeção do Folclore**. Rio de Janeiro: Agir: INL, 1971. p. 51.

[594] *Ibid.*, p. 52.

[595] Sabemos que Villa-Lobos utilizara a versão da lenda reproduzida na revista do IHGB de 1907, incluída por Pereira da Costa em sua investigação sobre o folclore pernambucano. Cf. COSTA, F. A. P. Folk-Lore Pernambucano. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, t. LXX, parte II, 1908. Diz a lenda, reproduzida por Pereira da Costa, que no ano de 1836, um mameluco de nome João Antônio dos Santos, morador de Pedra Bonita, "fanatizado pela crença, ainda vulgaríssima, do reaparecimento do rei D. Sebastião" começou a exortar os sertanejos moradores da região a preparar-se para o retorno deste rei. João Antônio conseguiu casamento e riquezas, difundindo a promessa de que após o desencantamento do Reino com a chegada de D. Sebastião seriam encontrados e distribuídos grandes tesouros entre seus apóstolos. Rapidamente, o pregador "conseguiu reunir imensa turba de adeptos, gente ignorante, fanática e ambiciosa" que o acompanhava em suas peregrinações. Depois de um certo tempo, João Antônio desistiu do apostolado, entregando-o a um outro fanático, João Ferreira, "mameluco como ele, porém, ainda mais astuto, supersticioso e perverso". Em uma espécie de santuário, João Ferreira realizava suas práticas místicas, nas quais sempre afirmava que "ressuscitariam gloriosamente com el-rei D. Sebastião todas as vítimas que lhe fossem oferecidas". Bem próximo ao "santuário" localizava-se a "Casa Santa", que tinha capacidade para abrigar aproximadamente duzentas pessoas. Neste recinto "ministrava o chefe uma certa

As reclamações foram tantas e tão contundentes que, em 20 de agosto, o Ministro Capanema recebia a informação de que os responsáveis pela obra já haviam modificado a letra, e que a solução havia sido aceita por dois professores de grande renome na capital. Entretanto, não deixa de ser curioso o fato de Villa-Lobos, maior autoridade em canto orfeônico no Brasil, ter incluído no programa das comemorações da festa cívica mais importante do país um tema passível de ser considerado ofensivo aos valores morais e cívicos da Pátria, uma canção que representava, para muitos, a "revivescência de uma monstruosidade".

A escolha da fonte e a sua utilização em uma composição artística não parece tão problemática. Afinal, outros compositores modernos, como Stravinsky, por exemplo, haviam utilizado lendas nacionais que incluíam relatos de sacrifícios[596]. O ponto complicado era a inclusão dessa peça no repertório executado pelas crianças nas concentrações do Dia da Pátria. Nesse sentido, no mínimo, a atitude de Villa-Lobos parece incoerente e inadequada. O suposto

---

bebida aos seus adeptos, com o fim de os embriagar e atirá-los assim inconscientes, aos cruentos sacrifícios que celebravam esses fanáticos, com o fim de operar-se o prodigioso desencantamento do reino! Esse néctar chamado *vinho encantado*, era composto de jurema e manacá, tinha ao mesmo tempo as propriedades do álcool e do ópio, e era muito usado pelos índios em seus festins, bem como pelos curandeiros em feitiços e mordedura de cobras". Todos os dias saíam grupos de fanáticos em busca de homens, mulheres, crianças ou cães para levar ao sacrifício, e outros grupos de saqueadores para trazer cereais, gado e demais mantimentos das fazendas vizinhas. "Pregavam estes fanáticos sebastianistas, que, para verificar-se o almejado desencantamento do reino, era necessário regar-se as pedras e os campos circunvizinhos com o sangue de velhos, moços e crianças, e até mesmo de animais; que tudo isto não só era necessário para mais aproximar o termo da prodigiosa aparição do rei D. Sebastião, como também seus tesouros, o que era de suma vantagem àqueles que se submetessem a esse heróico sacrifício, pois os velhos ressuscitariam moços, os pretos alvos como a lua, e todos ricos, imortais e poderosos![...]". Pereira da Costa destaca o caráter "socialista" do fanatismo religioso dessas pessoas, afirmando que o sacrifício dos cães era justificado sob a alegação de que no dia da volta de D. Sebastião, estes animais se levantariam "como valentes e indómitos dragões para devorarem os proprietários". Seguindo a lenda, Pereira da Costa conta que, caindo em sua própria armadilha, João Ferreira foi afrontado por Pedro Antônio, irmão do primeiro rei – João Antônio – e sacrificado sob o argumento de que D. Sebastião reclamava a presença do rei. Pedro Antônio é aclamado rei e, com seus fiéis, desloca-se para uma floresta próxima onde aguardam a chegada de D. Sebastião. Àquela altura, segundo o folclorista, um fugitivo da seita revelara às autoridades policiais da região as atrocidades que vinham sendo cometidas no sitio da Pedra Bonita pelo rei sebastianista e seu séquito. A polícia compareceu ao local para destruir o acampamento dos fanáticos. Ao todo morreram dezessete fanáticos, entre eles, o próprio Pedro Antônio, e cinco policiais. As mulheres foram liberadas e as crianças entregues a famílias que se responsabilizariam por sua educação. Assim termina a lenda na qual se inspirara Villa-Lobos para compôr o seu bailado.

[596] Lembramos também que a mesma lenda já havia sido utilizada como fonte de inspiração por José Lins do Rego para escrever o seu famoso romance *Pedra Bonita*, publicado em 1938. Cf. REGO, J. L. **Pedra Bonita:** romance. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

"comportamento descuidado" do compositor, que podemos qualificar como um exemplo de dissonância das relações estabelecidas entre Villa-Lobos e o Estado, além de problematizar, em parte, a tese da cooptação ideológica dos artistas pelo regime, prova a não inocência destes colaboradores em relação ao plano político do governo. Villa-Lobos, sem dúvida, comandava grande parte da festa em homenagem à nação e, conseqüentemente, a Getúlio, mas isto não o impedia de dar ímpetos a sua criação artística[597]. O certo é que a comoção provocada pela *Dança da Terra* não abalou a sua carreira pública e nem o seu prestígio como compositor. Como dissemos anteriormente, o impasse foi rapidamente resolvido – com a sutil modificação de algumas palavras do texto, que, incrivelmente, continuou baseado em dita lenda – e as partes envolvidas ficaram "suficientemente satisfeitas". De fato, o nome de Villa-Lobos não ficou para a posteridade como o do "maestro que compôs uma monstruosidade para ser cantada por crianças".

Por um lado, analisando os anos de atuação conjunta entre compositor e Estado, pudemos observar como o discurso de Villa-Lobos foi, aos poucos, se aproximando do discurso do regime, compartilhando, especialmente, as idéias a respeito da união harmônica e homogênea do povo brasileiro que deveria ser alcançada através da disciplina coletiva e do trabalho. Por outro, através do estudo do episódio "Dança da Terra", pudemos constatar a presença de pequenas contradições ou "dissonâncias" dentro das harmoniosas relações estabelecidas entre o projeto nacionalista de Getúlio e o projeto nacionalista de Villa-Lobos.

[597] O que não significa que Villa-Lobos tenha buscado provocar intencionalmente essa dissonância, apenas ajuda a explicar a sua existência.

3.1.2.5. A consolidação da obra: o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

A SEMA foi extinta pelo Decreto 6.215 de 21 de maio de 1938. O texto do mesmo Decreto também estabelecia as bases que iriam regular o funcionamento do Departamento de Música da Faculdade de Educação do Distrito Federal. A partir desse momento, esse Departamento herdava as antigas atribuições da SEMA, tornando-se responsável pela orientação e fiscalização do ensino de música e canto orfeônico em todas as escolas ligadas à Secretaria Geral de Educação e Cultura da capital. O diretor do Departamento de Música da Faculdade de Educação tinha a incumbência de designar três funcionários para exercerem as funções de Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação, Chefe do Serviço de Música do Instituto de Educação e Chefe do Serviço de Música e Difusão Cultural. Imediatamente, Villa-Lobos foi nomeado Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação. Nesse cargo continuou exercendo as mesmas funções que vinha realizando, até esse momento, no posto de Superintendente de Educação Musical e Artística do Distrito Federal.

Como vimos anteriormente, durante esses anos, com a organização das imensas concentrações orfeônicas na capital da República, o compositor ampliou de modo considerável a sua influência junto às autoridades nacionais da educação, como o Ministro Gustavo Capanema, e junto ao próprio Getúlio. Entretanto, em 1941, Villa-Lobos pediu afastamento temporário de seu cargo para ocupar-se do redimensionamento do plano de ensino cívico-musical, que seria transformado pelo governo em um grande projeto em nível nacional. Depois da longa temporada dedicada às crianças das escolas do Distrito Federal, o compositor adquirira experiência e renome suficientes para assumir a coordenação de um projeto educativo que englobasse todas as escolas e demais instituições de ensino espalhadas pelo Brasil. Alguns anos antes, em agosto de 1939, Villa-Lobos havia apresentado a Capanema um plano de reforma do

aparelho de educação musical brasileiro, visando adaptá-lo ao projeto de nacionalização do ensino e da cultura ambicionado por Vargas. Segundo o compositor, este plano, no qual era reconsiderado o "problema da música brasileira", havia sido elaborado...

> "[...] com a experiência de mais de 25 anos de observação e atuação diretas, nos meios musicais de todos os gêneros em todo o Brasil, na intenção de sempre procurar uma forma de desenvolver e fixar o característico fisionômico da nossa música, como da Espanha, Alemanha, Rússia, Itália, Estados Unidos da América do Norte e outros, que já se impuseram no mundo, dominando as tendências dos países fracos, de povos indiferentes." [598].

A necessidade da construção de uma "identidade musical nacional" era o tema "por excelência" dos músicos nacionalistas. Villa-Lobos acreditava que o Brasil deveria trabalhar para conquistar uma posição de destaque no cenário musical internacional porque somente desse modo poderia resguardar-se das fortes influências estrangeiras que permanente e inevitavelmente contaminavam a música nacional. Nesse novo plano, elaborado em 1939, Villa-Lobos havia proposto a criação de um Departamento Nacional de Música, Educação e Cultura Musical, ligado diretamente ao Ministério da Educação e Saúde. Dentro do projeto villalobiano, este Departamento deveria estar formado por uma Escola Nacional de Música, uma Escola de Estudos Superiores, uma Escola de Professores e uma Inspetoria Geral com as respectivas Inspetorias Regionais de Canto Orfeônico. Estes órgãos seriam responsáveis pelo controle da aplicação do ensino desta disiciplina em todas as escolas (de todos os graus) do Brasil. Além disso, também deveriam zelar pela execução correta dos hinos oficiais, intensificar o gosto e a apreciação da música "elevada" e direcionar as tendências folclóricas da música popular nacional. As inspetorias também seriam responsáveis pelo exercício da censura artística nas estações de rádio e pela realização de pesquisas, seleção e classificação do material folclórico nacional. O plano de Villa-Lobos também determinava que o Departamento Nacional de Música, Educação e Cultura

[598] CPDOC, GCg 1937.00.00/4, rolo 49, fot. 471.

Musical deveria ser regido por um Conselho formado pelos diretores das quatro Divisões acima discriminadas[599].

Como foi dito anteriormente, o compositor preparou o seu plano nacional para a reforma da educação musical em 1939. Entretanto, foi somente em 1941, quando trabalhava na importante reforma do ensino secundário no país[600] – na qual foi reintroduzida a educação moral e cívica no currículo escolar – que Gustavo Capanema nomeou uma comissão de técnicos para elaborar um plano de reformas específico para o sistema de educação musical e artística nacional. Villa-Lobos, escolhido para encabeçar esta comissão, conseguiu que fosse aprovada uma proposta que regulamentava a criação de um novo órgão público que seria responsável pela administração de uma série de instituições ligadas diretamente à educação e à promoção da música e das artes em todo o país: o Departamento Nacional de Música e Teatro[601]. Este departamento estaria composto por 3 Divisões organizadas da seguinte forma:

---

[599] Existem, pelo menos, outras duas versões do plano para a criação deste Departamento elaboradas pelo próprio Villa-Lobos. O plano que descrevemos se encontra arquivado juntamente com a carta de apresentação (citada na nota anterior) entregue ao Ministro Capanema. As outras versões são para a criação de um "Departamento Nacional de Música, Educação, Cultura, Controle e Propaganda" que seria responsável pela "implantação e cultivo da consciência musical para formação do sentimento nacional". Na primeira destas versões (CPDOC, GCg 1937.02.19, rolo 21, fot. 723), dito Departamento estaria formado pela Escola Nacional de Professores Especializados (música cívica e folclórica), a Escola Nacional de Instrumentistas (música artística e científica), a Escola Nacional de Estudos Superiores (nível universitário) e o Serviço Nacional do Controle da Aplicação do Canto Orfeônico. Na segunda versão (MVL, pasta 69, doc. 04.05.07), este órgão estaria formado pela Divisão Nacional do Controle da Aplicação do Ensino Artístico e Realizações Musicais, pela Inspetoria Geral e Inspetorias Regionais de Canto Orfeônico, pela Escola Nacional de Canto Orfeônico (música cívica e folclórica), pela Escola Nacional de Música (música artística e científica), pela Escola Nacional de Musicologia (nível universitário) e pela Orquestra Nacional.

[600] Concluída na forma do Decreto-Lei 4244. Cf. BRASIL. Decreto-Lei n. 4244, de 9 de abril de 1942. Lei Orgânica do Ensino Secundário, Art. 1º. **Coleção das Leis do Brasil**, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, v. 3, p. 21, 1942. Para maiores informações sobre as implicações desta reforma educacional consultar HORTA, J. S. B., *op. cit.*

[601] CPDOC, GCg 1937.02.13, rolo 46, fot. 330-353. Além de dividir as instituições e organizar as funções que cada uma deveria exercer dentro do Departamento de Música e Teatro, o plano apresentado por Villa-Lobos também apontava que este órgão seria responsável pela censura artística em "todas as realizações de festejos e solenidades populares, particulares e oficiais, em todo o Brasil, como sejam, as festas de Carnaval, joaninas, etc.". Criado por Getúlio em 1939, o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – era responsável por "fazer a censura ao teatro, cinema, radiodifusão, imprensa, além de censurar, organizar e patrocinar festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística". Cf. BRASIL. Decreto-lei n. 1915/39. **Lex**, Rio de Janeiro, DF, p. 666-667, 1939. De certa maneira, o plano apresentado por Villa-Lobos, sugeria a transmissão de algumas das responsabilidades do DIP ao novo Departamento Nacional de Música e Teatro.

1ª DIVISÃO	2ª DIVISÃO	3ª DIVISÃO
ENSINO DE MÚSICA E TEATRO 1. Conservatório Nacional de Música 2. Conservatório Nacional de Canto Orfeônico 3. Conservatório Nacional de Teatro 4. Fiscalização de todos os estabelecimentos estaduais, municipais e particulares de música, canto orfeônico e teatro 5. Controle da prática do canto orfeônico e teatro nos estabelecimentos de ensino secundário, normal e profissional 6. Controle da repartição estadual destinada à direção do Canto Orfeônico e Teatro nas escolas primárias	SERVIÇO NACIONAL DE MÚSICA 1. Orquestra Nacional 2. Banda Nacional 3. Amparo e orientação das Sociedades Artísticas e dos Conjuntos Musicais (bandas, orquestras e coros) 4. Amparo pessoal aos Artistas 5. Controle artístico dos rádios, concertos, gravações, filmagens 6. Serviço de oficina de gravação, impressão	SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO 1. Teatro Nacional 2. Amparo às Companhias Nacionais de Teatro, de iniciativa particular 3. Controle do Teatro de Rádio

Procurando justificar a necessidade da criação de um Conservatório Nacional de Canto Orfeônico dentro do Departamento Nacional de Música e Teatro, o compositor explicava que, nos últimos anos, o ensino desta disciplina havia se transformado em uma "necessidade estreitamente identificada com a vida cultural do país"[602]. No entanto, o governo central somente tinha o controle sobre o trabalho que vinha sendo realizado no Distrito Federal. Por essa razão, para evitar resultados indesejáveis nos demais estados da República, impunha-se, o mais brevemente possível, a criação de um organismo central responsável pelo controle do ensino de canto orfeônico em todo o território nacional. Além disso, Villa-Lobos ainda apresentava um outro motivo para justificar a criação do Conservatório. Segundo o compositor, a "benéfica prática do canto orfeônico", precisava ser monitorada por professores que compreendessem plenamente o conjunto formado pela unidade de movimento no ritmo, pela afinação e pela percepção exata do

[602] MVL, pasta 66, doc. 04.02.27.

som. Isso só seria obtido mediante a formação de professores especializados que seriam responsáveis pela difusão por todo o país do ensino de canto orfeônico dentro dos moldes estabelecidos oficialmente.

Capanema deu total apoio ao projeto apresentado por Villa-Lobos. Em carta enviada ao presidente Vargas, o ministro explicava a necessidade da criação de uma instituição governamental que fosse responsável pela elaboração de um estatuto para o ensino e a difusão do canto orfeônico, e que, ao mesmo tempo, fiscalizasse o perfeito cumprimento dessas normas em todos os estados brasileiros[603]. Com tantas vozes a favor, aproveitando as sugestões da comissão chefiada pelo compositor, o governo sancionou, no mesmo ano, um Decreto-Lei que criava o Departamento Nacional de Música e Teatro. Este órgão apresentava as seguintes divisões: Serviço de Administração, Divisão de Ensino de Música e Teatro, Conservatório Nacional de Música, Conservatório Nacional de Canto

[603] Na carta, Capanema dizia a Getúlio: "A educação cívica da juventude tem, no canto orfeônico, um de seus meios mais adequados. Por isto, deverá esta prática educativa tornar-se obrigatória em todos os estabelecimentos de ensino primário e nos de grau secundário [...]. É de considerar, por outro lado, que a Juventude Brasileira não poderá dar expressão viva e comunicativa às suas festas e solenidades sem o canto patriótico e de músicas populares. Por meio do canto, não só se tornam mais sólidos os vínculos de unidade moral dentro da Juventude Brasileira, mas ainda pode ela conseguir exercer, nas famílias e no meio do povo, uma forte influência cívica, criadora de entusiasmo, de coragem, de esperança, de fidelidade. Como, porém, ensinar o canto orfeônico, dirigir a sua prática de maneira constante, por todo o país, nos estabelecimentos de ensino em que estudem crianças e adolescentes? Somente por meio de um corpo de professores devidamente preparados. O projeto de decreto-lei, que ora tenho a honra de submeter à consideração de V. Excia., lança as bases de uma nova instituição federal de ensino, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que deverá ser não somente o nosso estabelecimento padrão da didática do canto orfeônico, mas também o centro de pesquisas e de orientação destinado a indicar a forma legítima de que se deverão revestir os cantos patrióticos e populares nas escolas brasileiras [...]. Persuadido de que as medidas ora propostas ao juízo seguro de V. Excia. concorrerão, de modo decisivo, para dar maior vida à organização da Juventude Brasileira, e maior fervor à formação cívica das crianças e adolescentes de nosso país, apresento-lhe os meus protestos de constante estima e de cordial respeito. GUSTAVO CAPANEMA". Cf. Carta de Capanema a Vargas. Rio de Janeiro, 3 ago. 1942. CPDOC, GCg 1942.05.12/2, rolo 56, fot. 690. Tanto na defesa da importância do canto orfeônico como instrumento de manutenção da organicidade e da educação cívica da Juventude Brasileira, quanto na argumentação a respeito da necessidade da existência de uma instituição de cunho oficial que estabelecesse as diretrizes básicas nacionais do ensino dessa disciplina, percebemos certa similaridade entre os discursos de Villa-Lobos e Capanema. Ambos poderiam ser autores desta carta. Mesmo que não mantivessem as mesmas ambições em relação à arte, ou em relação à música, podemos identificar, com base neste documento, certa afinidade ideológica traduzida em uma comunhão de ideais em torno daquilo que a música, especificamente no que se refere ao canto orfeônico, representava e poderia representar nesse contexto de formação e fixação da nacionalidade brasileira.

Orfeônico, Conservatório Nacional de Teatro, Serviço Nacional de Música e Serviço Nacional de Teatro[604].

3.1.2.5.1. O conservatório

Através do Decreto-Lei N. 4.993, de novembro de 1942, o governo criou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, cujas principais funções eram a formação de professores de canto orfeônico nos quadros do ensino primário e secundário, a elaboração das diretrizes técnicas que iriam presidir o ensino desta disciplina em nível nacional, a elaboração de pesquisas que visassem a restauração de canções cívicas que representassem a "expressão artística legitimamente brasileira", o recolhimento de canções folclóricas e a gravação de discos de canto orfeônico com os hinos cívicos e músicas patrióticas populares que fizessem parte do repertório cantado pelas crianças das escolas de todo o país[605]. Como a obrigatoriedade do ensino de canto orfeônico se extendia às escolas públicas de todo o território nacional, este decreto ainda previa que o Conservatório poderia ministrar cursos de emergência para a formação de um maior número de professores especializados[606]. Villa-Lobos foi nomeado diretor do Conservatório. Desse modo, o compositor assumia – com status de autoridade oficial, moral e artística – o cargo mais alto em termos do ensino de canto orfeônico no país.

---

[604] CPDOC, GCg 1937.02.13, rolo 46, fot. 333. O mesmo decreto ainda estabelecia que o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e o Conservatório Nacional de Teatro somente passariam a funcionar depois que decretos-lei especiais definissem sua organização e regime de funcionamento.

[605] BRASIL. Decreto-Lei n. 4.993, de 26 de novembro de 1942. Institui o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e dá outras providências. **Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil**, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF: Imprensa Nacional, v. 7, p. 186, 1943.

[606] Através da Portaria Ministerial n. 260, o diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico foi apontado como o responsável pelo estabelecimento da organização e do regime escolar dos cursos de formação de professores de canto orfeônico. CPDOC, GCg 1942.05.12/2, rolo 56, fot. 730.

Até o início de 1945, o ministério ainda não havia baixado as instruções definitivas relativas à organização dos cursos e aos demais assuntos relacionados com o funcionamento do Conservatório. Mas a atividade da instituição já era permanente. Além do curso de "Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico"[607], o Conservatório também oferecia um "Curso Livre de Educação Musical Popular", destinado a "orientar e proteger" os compositores de música popular brasileira[608].

A publicação de materiais necessários à divulgação de música cívico-orfeônica e folclórica era outra das várias funções do Conservatório. Por isso, em abril desse mesmo ano, através de uma portaria publicada pela própria diretoria do Conservatório, foi instituído o curso de "Formação de Músico-Artífice"[609]. O novo curso, criado para diminuir o custo de serviços indispensáveis à publicação dessas músicas, visava preparar técnicos capazes de realizar os trabalhos de cópia, gravura e impressão de música na própria instituição.

---

[607] O programa do curso de "Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico", instituído pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, estava composto por doze disciplinas: 1. Solfejo, Ditado e Ritmo; 2. Teoria da música intuitiva; 3. Prática de Conjunto; 4. História da Música; 5. Estudo analítico elementar; 6. Elementos de Contraponto, Morfologia e Composição; 7. Fisiologia da Voz e Técnica Vocal; 8. Folclore; 9. Regência e Orientação prática especializada; 10. Pedagogia escolar; 11. Biologia e Psicologia educacional; 12. Terapêutica musical educacional. O curso completo tinha uma duração de três anos e o aluno saía diplomado como "Professor de Canto Orfeônico". CPDOC, GCg 1935.01.30, rolo 29, fot. 345.

[608] Neste curso o aluno deveria assistir a cinco disciplinas: 1. Solfejo, Ditado e Ritmo; 2. Rudimentos de música; 3. Folclore musical brasileiro; 4. Rudimentos de instrumentação; 5. Morfologia da Música Popular. Depois de dois anos de estudos, o aluno saía com o certificado de "Compositor Popular". CPDOC, GCg 1935.01.30, rolo 29, fot. 345. A criação de um curso institucionalizado para a formação do "Compositor Popular" revela um outro ponto de aproximação importante entre o projeto educacional de Villa-Lobos e o projeto político de Vargas. Ambos os projetos tendiam à cooptação ideológica e à disciplinarização do brasileiro através do trabalho (ou da música), ao mesmo tempo que perseguiam o "vagabundo", aquele que não se inseria na ordem social desejada. De acordo com Ângela Maria de Castro Gomes, "Ser cidadão [naquela época] – integrar o mundo definido como da política – era pertencer a uma totalidade econômica (trabalhar = produzir riquezas), jurídica (possuir a carteira de trabalho) e moral (compreender o trabalho como um dever/direito) [...]". Cf. GOMES, Â. M. C. **A invenção do trabalhismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 213. Regulamentada a sua profissão, o compositor popular finalmente poderia obter um diploma, transformar-se em cidadão, e ser inserido na ordem do trabalho. Esta teria sido a solução encontrada por Villa-Lobos para incorporar à "nova sociedade" uma legião de indivíduos talentosos sem alterar-lhes o seu peculiar modo de ganhar a vida.

[609] BRASIL. Portaria n. 9, de 9 de abril de 1945. Curso de Formação de Músico-Artífice. CPDOC, GCg 1935.01.30, rolo 29, fot. 263.

Como diretor do conservatório, Villa-Lobos realizava todas as atividades relacionadas com a coordenação e chefia do organismo, desde a elaboração dos currículos de todos os cursos, até a organização e regência das concentrações orfeônicas[610].

3.1.2.6. Últimos tempos: carreira internacional

Depois de vários anos de atuação junto aos poderes públicos, Villa-Lobos, além de estabilidade financeira, havia adquirido importante notoriedade. Sua popularidade como músico e educador ultrapassava as fronteiras nacionais[611]. Quando em outubro de 1945, Getúlio renunciou à presidencia, Villa-Lobos já começava a afastar-se de suas responsabilidades públicas. Assim, dois anos depois, o músico pediu um afastamento temporário – que se tornaria definitivo – da direção do Conservatório, "a fim de participar de realizações artísticas e educacionais em diversas Nações"[612].

---

[610] Além disso, como a máxima autoridade brasileira no assunto, o compositor tornou-se também responsável pela divulgação, no exterior, do plano de educação musical que vinha sendo aplicado pelo Conservatório. Villa-Lobos enviava extensa documentação aos países que se mostravam interessados no programa brasileiro de educação cívico-orfeônica. J. F. Rios, de Nova Iorque, por exemplo, solicitou diretamente ao Ministro brasileiro da Educação e Saúde o envio do material usado no programa de educação musical implementado no Brasil. Capanema repassou a responsabilidade do envio ao Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Cf. MVL, correspondências, doc. 4139. Entre os numerosos documentos enviados a Nova Iorque por Villa-Lobos, incluíam-se a Lei Orgânica do Ensino do Canto Orfeônico, a Justificação do Ensino do Canto Orfeônico, o Programa e Regulamento do Ensino de Música nas Escolas, os programas e fotografias de realizações orfeônicas, obras impressas relativas ao canto orfeônico (música para as escolas) e a Relação de obras adotadas para o ensino nas escolas.

[611] Desde 1940 até o final de sua vida, Villa-Lobos não parou de receber condecorações e homenagens. Dentre estas, destacam-se o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Nova Iorque (1943), o título de doutor em Leis Musicais pelo Occidental College de Los Angeles (1944), o Prêmio de Música pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (1946), o convite para tornar-se membro correspondente do Instituto da França (1952) – diga-se de passagem, na vaga anteriormente ocupada por Manuel de Falla (Cf. ANDRADE, H. B. **Villa-Lobos**. Texto lido no Salão de Poesia, 24 set. 1977, Rio de Janeiro. p. 12) – e o título de Cidadão Paulistano (1957). Cf. RIBEIRO, J. C. (Org.). **O pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Tecnoprint S. A., 1987.

[612] Carta de A. Leal Costa, chefe do gabinete do Ministro da Educação a Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 27 dez. 1947. MVL, correspondências, doc. 1262. No lugar de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez assumiu a responsabilidade sobre a instituição até a sua morte prematura em 1948. Nos anos posteriores, esta instituição

Em 1947, portanto, Villa-Lobos abandona completamente as atividades de caráter educativo para dedicar-se exclusivamente a seu trabalho de composição. Isso não quer dizer que nos anos que devotara ao serviço público ele tivesse deixado de compor. Muito pelo contrário. Entre 1930 e 1945, Villa-Lobos compôs praticamente todo o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, cinco quartetos de cordas, além de uma infinidade de peças e arranjos para coro. Em depoimentos a seus biógrafos, o compositor afirmara que resolvera encerrar as suas atividades como educador porque acreditava que já havia finalizado a sua missão nesse campo. Afinal, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico havia significado a consagração dos resultados alcançados pela SEMA, o que representava a vitória do modelo de educação musical idealizado e implementado pelo compositor. Mais do que isso, a criação desta instituição significou a aprovação a um projeto político que buscava, através da música, "disciplinar, catequizar e civilizar" a população brasileira.

Na década de 50, Villa-Lobos retomou definitivamente a sua carreira internacional. Passava longas temporadas no exterior dirigindo orquestras e corais de diferentes países[613]. De 1944 a 1959, ano de sua morte, o compositor realizou todos os anos pelo menos uma viagem aos Estados Unidos. De acordo com a sua biógrafa Lisa Peppercorn, "O resultado de sua primeira visita aos Estados Unidos [realizada em 1944] foi que Villa-Lobos se viu de repente na posição de um compositor famoso de estatura internacional. Dezoito anos antes, em Paris, ele teve que organizar seus próprios concertos com ajuda de patronos brasileiros; e,

---

começou a perder força, uma vez que a sua principal função (a promoção e manutenção das mega-concentrações de canto-orfeônico) não tinha mais lugar no novo governo.

[613] De acordo com Arnaldo Contier, Villa-Lobos, durante toda a sua carreira, sempre esteve correndo atrás da tranquilidade financeira. Este autor aponta: "Para penetrar a complexa teia de representações político-culturais da sociedade urbana brasileira nas primeiras décadas do século XX, Villa-Lobos transfigurava-se ora num menestrel peregrino na busca da alma brasileira em suas andanças pelo interior do Brasil; ora num artesão da modernidade, aceitando convites e apoios de mecenas burgueses, a fim de divulgar suas músicas para as elites; ora num funcionário público, para desenvolver projetos pedagógicos em pró da *alfabetização* musical de um novo público: o *povo brasileiro*; ora num profissional voltado para as exigências da indústria cultural, escrevendo a opereta *Magdalena, uma aventura musical* para a Broadway ou a trilha sonora para o filme *Green Mansions* (*A Flor que não morreu*), produzido pela Metro Goldwyn Mayer.". Cf. CONTIER, A. D. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade, *op. cit.*, p. 104.

no Brasil, sempre teve que mover mundos e fundos para conseguir reger suas próprias obras. Agora, ele estava sendo convidado pelas orquestras e universidades mais famosas dos Estados Unidos; agora, jornais importantes interessavam-se por sua música; agora, estava provado que ele era um grande compositor cujas obras deveriam ser ouvidas, publicadas e gravadas"[614].

Mesmo com a doença (Villa-Lobos submetera-se em 1948 a uma operação para retirar um câncer na bexiga)[615], correspondendo às inúmeras encomendas realizadas por orquestras, músicos e até por diretores de cinema, Villa-Lobos continuava mantendo uma atividade compositiva bastante profícua. Entretanto, com todas essas atividades, o compositor ainda encontrou tempo para, em 1951, ser um dos fundadores da Academia Brasileira de Música, da qual também se tornou o seu primeiro presidente.

Villa-Lobos faleceu no dia 17 de novembro de 1959 aos 72 anos de idade. Poucos meses depois, em meados de 1961, o governo decretou a criação do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, e nomeou a sua última mulher, Arminda Villa-Lobos, como a sua diretora. Até hoje, esta instituição continua zelando pela manutenção do mito do maior compositor brasileiro.

O projeto nacionalista de Vargas, ao qual Villa-Lobos se manteve unido praticamente em toda a sua duração, estava compreendido dentro do que Hobsbawm classificou como a terceira fase dos nacionalismos. Nesta fase, os movimentos ultra-nacionalistas de direita, como o fascismo e o nazismo, assumem o poder em alguns Estados e, entre outros fatores, devido à radicalização dos sentimentos de distinção racial, que acabaram se transformando em sentimentos xenófobos, conduzem esses Estados à situação beligerante.

A necessidade de formação de um público capaz de apreciar a "música elevada" foi o principal motivo que levou Villa-Lobos a propor às autoridades brasileiras a implementação de um ambicioso programa de educação artístico-

---

[614] PEPPERCORN, L. **Villa-Lobos:** biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. p. 135.

[615] *Ibid.*, p. 142.

musical, e a, posteriormente, comandar com fervor uma importante investida educacional, cujo alcance estrapolou os limites da capital da República, chegando a atingir todo o ensino artístico nacional. Para obter resultados efetivos com esse esforço educativo, foram adotados métodos que imprimiam severa disciplina coletiva. Essa disciplinarização também visava sensibilizar e docilizar o público para que este se mostrasse aberto à recepção de mensagens; mensagens que, no momento auge das imensas concentrações orfeônicas eram transmitidas, ao mesmo tempo, pela música e pelos discursos verbalizados de Ministros de Estado, do presidente ou do próprio Villa-Lobos. Esses discursos, com o estreitamento das relações entre as personagens, ganharam unicidade, transformando-se em uma poderosa arma doutrinadora.

Quando voltou ao Brasil vindo de Paris, capital mundial da arte moderna, Villa-Lobos dificilmente poderia imaginar que a sua carreira artística acabaria tomando semelhantes rumos. Nos anos em que atuou junto ao governo, aliando-se ao projeto disciplinador e catequizador das massas, o compositor redirecionou os seus objetivos pessoais para servir a um regime político permanentemente preocupado em sustentar os meios coercitivos que o mantinham vigente. Mesmo sem negar as qualidades e merecimentos artísticos de Villa-Lobos, resulta evidente que a proximidade que este músico manteve, durante as décadas de 30 e 40, com as máximas autoridades políticas do país, e a sua atuação dentro dos órgãos públicos responsáveis pela educação cívico-musical da juventude brasileira, acabaram ajudando a impulsionar a sua carreira artística no Brasil e a projetar o seu nome no exterior.

3.2. Conclusões Parciais 1

Duas questões foram ficando claras ao longo deste terceiro capítulo. Em primeiro lugar, observamos como as trajetórias públicas de Manuel de Falla e Villa-Lobos se distanciam radicalmente alguns anos após o retorno destes dois

músicos de Paris. Percebemos que as práticas escolhidas e adotadas por cada um destes compositores para perseguir a concretização de seus ideais nacionalistas seguem caminhos praticamente opostos.

Villa-Lobos procura ingressar no aparato público praticamente desde que chega ao Brasil. Convencido da necessidade da intervenção do Estado para lograr a implementação de seu projeto nacionalista, este compositor se incorpora nos quadros da educação do governo Vargas. Agindo diretamente dentro do governo, Villa-Lobos, além de aceitar os cargos públicos que lhe são oferecidos, estimula a criação de novos cargos, para os quais se apresenta como o mais indicado. Sabemos que a SEMA foi criada em 1932 pelo governo do Distrito Federal, mas também sabemos que tanto o Serviço de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação, quanto o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, foram criados pelo governo por sugestão de Villa-Lobos. Nesses dois órgãos o compositor ocupou o posto de chefia. Além disso, observamos a aproximação de seu projeto nacionalista ao projeto político do regime. Os mecanismos coercitivos e disciplinadores das massas utilizados pelo Estado Novo, entre eles a vigilância e o controle dos espaços públicos, a implementação da censura e a implementação do ensino da ordem e da disciplina, por exemplo, são reproduzidos pelas estruturas administrativas idealizadas por Villa-Lobos dentro do âmbito da educação cívico-musical. O repertório executado nas aulas e nas grandes concentrações de canto orfeônico, postas a serviço do Estado, compreendia canções folclóricas, hinos cívicos e patrióticos e músicas do "repertório universal" (de compositores como Beethoven, Mozart, Bach, etc.) arranjadas para coro pelo próprio Villa-Lobos. Assim, o compositor, de certo modo, unia o ideal estético nacionalista – que primava pela recuperação das fontes folclóricas e pela valorização dos clássicos da "música universal" – com a disciplina coletiva das massas. Por último, ainda devemos destacar que este compositor, ao longo das décadas de 30 e 40, foi se distanciando do restrito e aristocrático público da música moderna para aproximar-se do grande público. Contier aponta que com as concentrações orfeônicas "[...] Villa-Lobos foi se

achegando de um novo *público* consumidor de suas músicas: as massas urbanas. E, paulatinamente, foi se distanciando de outros compositores nacionalistas que começavam a escrever peças de alto teor estético, como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone [...]"[616].

Falla, ao contrário de Villa-Lobos, poucos anos depois de retornar a Madri vindo de Paris, deixa de participar ativamente do *mainstream* das instituições e dos principais círculos de debates ligados à música, refugiando-se na pequena cidade de Granada. Durante as décadas de 20 e 30, este compositor se nega sistematicamente a assumir os cargos – em instituições públicas e privadas – que lhe são oferecidos, entre eles, o destacado posto de acadêmico numerário na *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* em 1929, e a diretoria do *Instituto de España*, dez anos depois. É difícil estabelecer uma coerência, desde o ponto de vista político-ideológico, para as sistemáticas negativas de Falla. O que fica claro é que o compositor não queria assumir responsabilidades em cargos que demandassem uma dedicação constante, e, muito menos, em cargos que lhe exigissem a presença na capital. Isso não significa que Falla não tenha se envolvido em diferentes projetos que poderiam ter alguma implicação na realização de seus ideais nacionalistas. Assim, o compositor continuou atuando desde os bastidores, agindo, principalmente, através de correpondências enviadas a Adolfo Salazar, Miguel Salvador, Higinio Anglés, e outras figuras sempre ativas na imprensa e nas instituições musicais madrilenhas e catalãs.

Ao mesmo tempo, observamos que este músico, apesar de manifestar a sua simpatia pelos ideais republicanos e manter estreitas ligações – principalmente após o início da primeira grande guerra – com músicos e intelectuais alinhados com esses mesmos ideais, muitos dos quais posteriormente participariam dos quadros da Segunda República, se manteve reservado a qualquer declaração de apoio efetivo a este governo. A tendência anti-clerical da

---

[616] CONTIER, A. D. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30, *op. cit.*, v. 1, parte 2, p. 248.

esquerda republicana parece haver sido o motivo principal de seu afastamento desse grupo. Falla, como católico praticante, sentiu profundamente a onda de incêndios e saques que assolaram as igrejas e monastérios espanhóis pouco antes e durante a Guerra Civil. Suas convicções religiosas, que o levaram a fazer críticas ao ímpeto anti-religioso dos republicanos, foram utilizadas pela crítica franquista como argumento da sua adesão ao novo regime. Entretanto, o compositor também não demonstrou nenhum entusiasmo específico e nem rejeição direta ao governo de Franco, instaurado a partir de 1938.

O que pudemos verificar ao longo desta pesquisa é que, desde o começo da década de 20, como reação às fraturas cada vez mais profundas que se processavam na sociedade espanhola, gestadas desde meados do século XIX[617] – fraturas que culminariam na sangrenta Guerra Civil – a busca de Falla pela essência da hispanidade (entendida em certos setores como a invocação do casticismo espanhol), vai coincidindo com um resgate de um *ethos* católico, que se torna mais profundo à medida que nos aproximamos do momento de eclosão da guerra. Dentro dos ideais fallianos, o catolicismo, enquanto característica formadora da hispanidade, adquiria um valor distintivo e unificador de todos os espanhóis[618].

Por último, e também seguindo o caminho inverso ao tomado por Villa-Lobos, a partir da década de 20, Falla vai se afastando do grande público, do qual esteve bastante próximo na sua fase *andalucista* (principalmente com *Noches en los jardines de España* e *El sombrero de tres picos*), enveredando por um caminho cada vez mais elitizado[619].

---

[617] Especialmente como conseqüência da "desamortización de Mendizábal" e a crise na Igreja (que passou a ser vista como um símbolo do atraso dessa sociedade), a perda das últimas colônias (Filipinas, Cuba e Porto Rico), a urbanização acelerada, a crise da monarquia e a penetração de ideais socialistas-anarquistas.

[618] E, nesse sentido, o nacionalismo musical falliano se revela como um caso atípico, pois mantem o componente religioso na concepção da *espanholidade*, e não se assume como um apostolado laico (o qual, como explica Anderson, nas sociedades modernas, passa a ocupar o lugar do antigo apostolado religioso).

[619] Messing observou que o elitismo cultural e político assumiu um papel muito importante na ideologia do neoclassicismo, manifestado especialmente pelas opiniões antipopulistas de Stravinsky. Cf. MESSING, S. **Neoclassicism in music from the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic**.

Apesar da divergência dos caminhos assumidos para levar adiante os seus projetos nacionalistas, existe um elemento, indispensável à construção de uma identidade nacional, que aproxima o conjunto de ações empreendidas por esses dois compositores. Tanto Villa-Lobos, principalmente a partir da década de 30, quanto Falla, a partir da década de 20, compromissados com a época em que estavam vivendo e empenhados em buscar respostas para os problemas colocados em relação à necessidade de criação de uma identidade nacional, procuraram inventar tradições de nacionalidade para legitimar a sua produção musical; Falla, submergindo-se na história espanhola para encontrar a "essência hispânica" pré-existente à própria Espanha, e que dotaria a sua obra do "selo de autenticidade nacional" tão almejado desde os tempos de Pedrell; e Villa-Lobos, através da fusão dos elementos musicais provenientes das três culturas formadoras da "raça brasileira" e reforçando o distintivo da "mestiçagem" para a sua música *nacional*. Assim, o compositor brasileiro contribuía na invenção do mito fundador da brasilidade – problema que afligia a intelectualidade nacionalista praticamente desde o início do século XX, e que, aliás, foi fortemente trabalhado dentro do plano ideológico do Estado Novo – enquanto o compositor espanhol contribuía na invenção do mito fundador da hispanidade, preocupação de várias gerações de espanhóis, principalmente a partir do "desastre" de 1898.

Em sua comparação entre os projetos nacionalistas de Mário de Andrade e Béla Bartók, Elizabeth Travassos explica os diferentes modelos de "concepção" da tradição defendidos por estes artistas-pensadores[620]. Ambos procuraram construir uma tradição nacional para seus países, mas o princípio que regia essa construção era diferente para cada caso. Bartók, aferrando-se à idéia

---

Nova Iorque: University of Rochester Press, 1996. p. 117-129, *apud* HESS, C. A. **Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936**, *op. cit.*, p. 78, nota 114. Na Espanha, o elitismo neoclassicista pode ser vislumbrado de forma clara nas idéias de Adolfo Salazar, um dos principais ideólogos do nacionalismo musical espanhol. Cf. MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. Elitismo e popularismo en la música de la Edad de Plata. Conferência. Primeras Jornadas del Grupo de Investigación Música e Ideología. El modernismo musical en España: discursos, representaciones, ideología. Universidad de la Rioja, 20-21 nov. 2008.

620 TRAVASSOS, E. **Os mandarins milagrosos:** arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok, *op. cit*.

da existência de uma tradição magiar milenar, inclusive anterior ao estabelecimento desse povo em território europeu, trabalha com uma concepção "arqueológica" da tradição. Por isso, para demonstrar a solidez dessa tradição no início do século XX, momento de grande efervescência dos movimentos nacionais, era necessário recuperar as fontes antigas, "escavando" nas profundezas da cultura magiar. De acordo com Travassos, "Bartók e Kodály elaboraram um modelo estratigráfico da música popular, à maneira das camadas geológicas ou arqueológicas. Os estilos sucedem-se no tempo mas não desaparecem, podem apenas ficar menos visíveis. O mais profundo é o mais antigo e 'nacional'; sobre ele depositam-se camadas formadas em contatos exteriores, algumas nacionalizadas, homogeneizadas pelo instinto coletivo."[621].

Mário de Andrade, por outro lado, no Brasil, enfrentava-se a uma preocupante verdade: a total "falta de tradição". Não havia recursos capazes de produzir um discurso de cunho etno-histórico, como o húngaro, para sustentar a imagem de uma "comunidade homogênea primitiva"[622]. Assim, para inventar a cultura e a música brasileiras, Mário aderiu a uma das mais importantes correntes do pensamento brasileiro. Herdeiro das idéias evolucionistas e racialistas que guiavam a intelectualidade desse país no final do século XIX, Mário também identificou a mestiçagem como fator de distinção e progresso da identidade brasileira: era preciso definir a população brasileira, diferente do original da terra, do conquistador e do negro trazido como escravo[623]. Assim, este pensador vai empregar todas as suas forças na construção de uma tradição de música brasileira fundamentada na mistura de elementos musicais provenientes das três raças formadoras do povo brasileiro. Portanto, o projeto de construção da tradição musical brasileira promovido por Mário de Andrade, diferentemente do projeto

[621] *Ibid*., p. 143.

[622] *Ibid*, p. 198

[623] Segundo Travassos, "Graças à esperança depositada na mestiçagem, que produz um povo novo e elimina os formadores, Mário concebia o Brasil como entidade dotada de 'fisiopsicologia' própria. *Macunaíma* conta o desaparecimento dos primitivos que entram na composição dos brasileiros e dá vazão às dúvidas do autor sobre as civilizações novatas [...]". Cf. *ibid*., p. 151.

bartokiano, explica Travassos, está apoiado em uma concepção "biológica" da tradição, embora "as medidas imaginadas por Mário concentravam-se na língua e cultura, com base talvez na premissa implícita de que os cruzamentos inter-raciais prescindiam de qualquer estímulo"[624].

De uma maneira geral, essa distinção entre uma concepção "arqueológica" e uma concepção "biológica" da tradição também poderia ser aplicada para o caso das obras dos nossos protagonistas. No discurso falliano é muito clara a invocação da existência de uma tradição hispânica mais antiga do que a própria constituição do povo espanhol, e que havia sido preservada em alguns cantos populares e na obra dos compositores clássicos (que tiveram acesso a cantos populares mais puros). No caso de Villa-Lobos, o discurso a respeito da concepção mestiça do povo e da música brasileiros é mais do que presente. Nesse sentido, é importante lembrar que as próprias idéias marioandradinas a respeito da formação da música brasileira foram forjadas paralelamente à produção villalobiana, e que as obras deste compositor foram, para Mário de Andrade, o modelo ideal da mais perfeita realização da verdadeira "música nacional".

Assim, a militância de ambos os compositores na construção do mito fundador de suas nações pode ser vislumbrada tanto em seus discursos e práticas políticas, quanto nas obras compostas nesse período. Nas *Bachianas Brasileiras*, por exemplo, Villa-Lobos trabalha com uma idéia de fusão de elementos musicais provenientes das culturas indígena, africana e portuguesa. Na *Bachiana N° 2* podemos observar também a diminuição dos recursos expressivos "exóticos", provenientes da música de negros e índios, anteriormente tão explorados por este compositor, e a exacerbação de elementos melódicos que remetem à nostalgia da música portuguesa, identificados por Villa-Lobos, já nessa busca pelo *nacional*, como caipiras. Por outro lado, em *El retablo de maese Pedro*, Manuel de Falla procura criar uma música autenticamente espanhola tomando como base uma "essência hispânica" que estaria presente na cultura desse país desde tempos

[624] *Ibid*., p. 144.

imemoriais, e que se encontrava preservada nas obras dos autores clássicos do "Século de Ouro". Nesta obra, Falla utiliza canções folclóricas de toda a Espanha, não mais somente andaluzas, como acontecia em sua etapa compositiva anterior. Fazem parte de seu arsenal inspirativo canções catalãs, castelhanas, bascas, etc. Mas o compositor somente se aproxima deste material instigado pelo objetivo de encontrar essa essência hispânica. O que lhe interessa é o valor desse folclore enquanto manifestação concreta dessa essência. Diferentemente de Villa-Lobos, que reivindica a participação dos diferentes grupos étnico-sociais enquanto elementos formadores da noção de *brasilidade*, Manuel de Falla não invoca a música dos diferentes grupos com a intenção de que estes formem a *espanholidade*, pois em seu conceito de *nação*, a *espanholidade* é anterior a eles. Por isso, em *Atlántida*, Falla vai procurar a essência hispânica na pré-história do país, no mito da criação de Hispânia, a província romana que estava no princípio de tudo.

Podemos ainda destacar um último elemento que aproxima esses dois compositores desde o ponto de vista dos meios escolhidos para a criação de uma música nacional: a opção pelo "arcabouço técnico" do neoclassicismo para construir as grandes obras que receberão da historiografia o rótulo de *universais*. No plano estético, a necessidade da criação de uma tradição nacional encontrou correspondência imediata na tendência de retomada dos modelos do passado clássico. Ambos os compositores, Manuel de Falla a partir da década de 20 e Villa-Lobos a partir de 30, aderiram à tendência neoclássica instaurada por Stravinsky e começaram a compor conscientemente sob o signo do retorno aos clássicos. Entretanto, observamos uma diferença fundamental entre a tendência neoclássica destes dois compositores. Enquanto Falla procura inspiração nos compositores clássicos espanhóis, como Victoria, Morales, Cabezón e Guerrero, produzindo uma obra que utiliza uma harmonia sem dissonâncias e onde se vislumbra o constante desenvolvimento temático (ao contrário das obras de Falla que foram compostas sob o signo do *impressionismo*, como *Noches en los jardines de España*), Villa-Lobos adere ao movimento neoclássico buscando

inspiração nas obras de Bach, assim como também o faz Stravinsky, tendo como resultado uma obra fixada nas formas bachianas, mas negando caminhos harmônicos fáceis, através do emprego de dissonâncias, substituições de acordes e cadências modais.

3.3. Apreciação Musical

Para Manuel de Falla, a historiografia estabeleceu a composição d' *El retablo de maese Pedro*, levada a cabo entre 1919 e 1923, como o marco inicial da etapa *universal* de sua obra. *El retablo* representa a primeira composição falliana vista, sob todos os ângulos, como uma composição completamente hispânica. A partir desta obra, explica essa bibliografia, a produção deste compositor toma o fundamental impulso que a fará atingir o tão sonhado universalismo musical. Na década de 20, o objetivo de Falla passa a ser a concepção de uma "música pura" – entendida pela vanguarda dos anos 20 como uma música estritamente musical, livre dos apelativos e da dramaticidade "importada" da literatura, como o era a música oitocentista – e o compositor começa a insistir na necessidade da busca do que ele acreditava ser a "essência musical hispânica".

Em uma entrevista que concede em 1929 à *Musique*, importante revista francesa de divulgação musical, o compositor apresenta uma síntese bastante compacta de quais seriam os pólos de atração e de repulsão de sua obra. Segundo Falla, os pólos de atração são: "a) Uma pura substância musical; b) Uma música na qual as leis eternas do ritmo e da tonalidade – estreitamente unidas – sejam observadas conscientemente [...]; c) Tudo o que representa uma renovação nos meios técnicos de expressão, ainda que a realização, lamentavelmente, seja imperfeita."[625]. Os pólos de repulsão são definidos pelos "[...] dogmas injustificados que se tornam os piores inimigos dos dogmas verdadeiros e intangíveis. Um nacionalismo de visão estreita. O emprego de fórmulas 'reconhecidas como de

[625] FALLA, M. Notre Enquête. **Musique:** Revue Mensuelle de Critique d'Histoire, d'Esthétique et d'information musicale, Paris, n. 8, ano 2, 15 maio 1929. p. 890 [4]. No texto original: "a) Une pure substance musicale; b) La musique où les lois éternelles du rythme et de la tonalité – étroitement unies – soient consciemment observées [...]; c) Tout ce qui représent un renouvellement dans les moyens techniques d'expression, même si par malheur, la réalisation était imparfaite."

utilidade pública'."[626]. Este depoimento revela, sem dúvida, uma mudança de postura do compositor em relação ao nacionalismo. A obra que se corresponde com este tipo de pensamento recebeu da bibliografia o rótulo de *universal*. Procuraremos entender como essa mudança de postura se manifestou na sua linguagem compositiva e como acabou refletida na sua obra.

3.3.1. *El retablo de maese Pedro*: o ponto de virada

> *"É nesta música, tão cheia de sabor, de tradição hispana, moderna, anelante e atual; e bem, muito bem, lhe encaixa aquele castiço aforismo do 'vinho novo em odres velhas', nessas odres patenadas com toda a ferrugem de nossa história, e cujos poros se saturaram do mais substancial de nossa medula; verte Falla o líquido vermelho, transparente como o rubi, das uvas recém maduras, vinho que reclama o beijo de nossos lábios, que infundirá alegria e entusiasmo nas veias. Para encher os cálices de todos os corações entusiastas é este o sangue da oferenda hispana que consagrara o mais espanhol dos músicos, o mais universal dos músicos espanhóis* [...]"[627].

El retablo de maese Pedro, versão musical e cênica de um episódio do famoso texto cervantino *El ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha*, é considerada uma das mais importantes obras de Manuel de Falla. Diferentemente do modo como procedera em todos os trabalhos anteriores que incluíram texto ou cena, nesta obra, o compositor ocupou-se de tudo sozinho, da música, da montagem cênica e da adaptação do texto. A peça tem duração aproximada de 27 minutos e está dividida em oito seções: introdução, seis quadros e final. Os títulos das seções, que acompanham a narração da história, são os seguintes:

---

[626] *Ibid*. No texto original: "Les dogmes capricieux qui deviennent souvent por l'art les pires ennemis des dogmes véritables et intangibles. Un nationalisme étroit. L'emploi de formules 'reconnues d'utilité publique".

[627] DEL BREZO, J. "El Retablo de maese Pedro", de Manuel de Falla. **Madrid**, Madri, mar. 1924. No texto original: "Y es en esta música, tan llena de sabor, de tradición hispana, moderna, anhelante y actual; y bien, muy bien, le cuadra aquel castizo aforismo del 'vino nuevo en odres viejas', en esas odres patenadas con toda la herrumbre de nuestra historia, y cuyos poros se han saturado de lo más substancial de nuestra medula; vierte Falla el líquido rojo, transparente como el rubí, de las uvas recién maduras, vino que reclama el beso de nuestros labios, que ha de infundir alegría y entusiasmo en las venas. Para escanciar en los cálices de todos los corazones entusiastas es esta sangre de la ofrenda hispana que ha consagrado el más español de los músicos, el más universal de los músicos españoles [...]".

Introdução. *El pregón – La sinfonía de maese Pedro*
Quadro I. *La corte de Carlomagno*
Quadro II. *Melisendra*
Quadro III. *El suplicio del moro*
Quadro IV. *Los Pirineos*
Quadro V. *La fuga*
Quadro VI. *La persecución*
Final

Idealizada para ser executada por três cantores (baixo ou barítono, tenor e voz infantil soprano ou soprano), teatro de bonecos (com cinco bonecos) e pequena orquestra – formada por flauta píccolo, 2 oboés, corne inglês, clarinete, fagote, 2 trompas, trompete, tímpanos, percussão, cravo, harpa-alaúde (ou harpa) e cordas – *El retablo de maese Pedro* ganhou duas estréias. A primeira, na qual somente se interpretou a parte musical, aconteceu no dia 23 de março de 1923 no Teatro *San Fernando* de Sevilha, sob a responsabilidade da pequena orquestra, formada por músicos locais, que pouco depois se transformaria na *Orquesta Bética de Cámara*. A segunda estréia, esta sim oficial, aconteceu no teatro do palácio da Princesa de Polignac, mecenas responsável pela encomenda da obra, a 25 de junho do mesmo ano de 1923, sob a batuta de Wladimir Golschmann[628].

3.3.1.1. A crítica: o "moderno" e o "histórico" se encontram em *El retablo*

Manuel de Falla iniciou a composição d'*El retablo de maese Pedro* em 1919, por encomenda da Princesa de Polignac[629]. Segundo Pahissa, esta rica

[628] ARCHIVO MANUEL DE FALLA. Disponível em: http://www.manueldefalla.com. Acesso em: out. 2008.

[629] De acordo com Yvan Nommick, a Princesa de Polignac, "Nacida Winnaretta Singer, era hija del industrial norteamericano que perfeccionó la máquina de coser, Isaac Merritt Singer, y viuda desde 1901 del príncipe Edmond de Polignac con quien había contraído segundas nupcias en 1893". Cf. NOMMICK, Y. El retablo de

senhora tinha programado uma série de funções de óperas de câmara para serem apresentadas em seu palácio de Paris[630]. Para isso, encomendou obras a três dos maiores nomes musicais do momento: Manuel de Falla, Stravinsky e Erik Satie. Destas encomendas surgiram, respectivamente, *El retablo de maese Pedro*, *Renard* e *Sócrates*[631]. Ao parecer, a princesa em questão costumava oferecer funções privadas em seu palácio das *premmières* das obras compostas sob sua encomenda. A mecenas, apesar de procurar indicar as suas preferências musicais, dava ampla liberdade ao compositor na escolha do tema e da linguagem a ele aplicada[632].

Como foi dito anteriormente, Falla, em *El retablo*, além de ocupar-se da composição da música, também escreveu o roteiro e adaptou o texto de Cervantes à representação cênica. Nesta adaptação, o compositor procurou se manter o mais fiel possível ao original, realizando apenas alguns cortes a fim de condensar o texto para que este não ultrapassasse os padrões adequados a um libreto. Quando terminou de compor a parte musical, Falla quis que esta fosse ensaiada por uma pequena orquestra formada por músicos da região de sua

---

maese Pedro. In: FALLA, M. **El retablo de Maese Pedro**. Editada por Yvan Nommick. Londres: Chester Music, [200-]. 1 partitura (116 p.). Orquestra. p. vii.

630 PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 125.

631 Segundo Pahissa, *Renard* foi montada por Diaghilev em forma de ballet e foi representada somente durante uma temporada, e *Sócrates* deu-se apenas em forma de concerto. Cf. PAHISSA, J., *op. cit.*, p. 125.

632 Falla não teve muitas dificuldades para escolher o tema para a obra encomendada pela mecenas. Em uma carta endereçada à princesa em 9 de dezembro de 1918, o compositor já comunicava o tema escolhido e descrevia o mapa da cena. Cf. AMF, correspondências, doc. 7432. Embora o contrato estipulasse o mês de julho de 1919 como o prazo final para a entrega da obra, Falla atrasou quase quatro anos a encomenda, pois somente considerou a sua obra definitivamente terminada e apta para a estréia em janeiro de 1923. Segundo Elena Torres, esse atraso responde a duas circunstâncias especiais. Em primeiro lugar, durante os anos de composição d'*El retablo*, Falla, além de perder pai e mãe, falecidos durante o ano de 1919, se manteve ocupado com uma série de outras tarefas, como a preparação para a edição d'*El sombrero de tres picos* e d'*El amor brujo* para a publicação pela Casa Chester e a organização do Concurso de Cante Jondo. Em segundo lugar, aponta esta autora, o atraso também pode ser explicado pela necessidade de "largos períodos de reflexión requeridos por el músico hasta madurar un estilo totalmente ajeno a su producción anterior". Cf. TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*, p. 307.

residência. Procurou-os na cidade de Sevilha, capital andaluza[633]. Após solicitar uma permissão especial à Princesa de Polignac para estrear *El retablo* em forma de concerto antes da estréia oficial da obra – cuja exclusividade pertencia à princesa e, portanto, deveria ser realizada em seu palácio[634] – Falla concedeu à orquestra de músicos sevilhanos as primícias da execução d'*El retablo* em público. Como foi dito anteriormente, a estréia em versão de concerto aconteceu no dia 23 de março de 1923, no Teatro *San Fernando*, de Sevilha.

Após a estréia as opiniões da crítica se dividiram. Eduardo Torres, por exemplo, mestre de capela da Catedral de Sevilha e músico participante da execução, demonstrou simpatia e admiração pelo compositor e pela obra ao afirmar que se tratava de uma obra "transcendental para a arte pátria"[635]. Em um artigo publicado imediatamente após a estréia, Torres elogia o perfeito equilíbrio do "edifício sonoro" criado por Falla através da restrita orquestra de especial composição, formada por apenas vinte executantes. Destaca a economia de recursos e a suave dinâmica de alguns trechos da peça que considera mais originais. Entre estes, chama a atenção para o 4º quadro da obra, onde é representada a viagem de *Don Gaiferos* através das montanhas. Esta é uma página musical, segundo Torres,

> "[...] de imponderável valor, e prodígio de instrumentação, pois onde outros teriam desperdiçado as sonoridades todas do metal, e os ritmos mais desencaixados, Falla, com somente a corda e a madeira em pianíssimo e algum ligeiro desenho de trompa, conseguiu um efeito daqueles que não se esquecem jamais."[636].

---

[633] Como foi dito anteriormente, dos ensaios para a execução e posterior estréia d'*El retablo de maese Pedro* realizados por essa pequena orquestra de músicos sevilhanos, foi formada a *Orquesta Bética de Cámara*, que foi protegida por Manuel de Falla durante longos anos.

[634] Para a estréia no palácio da Princesa, e a instâncias de Falla, foram encomendados bonecos e cenário a Hermenegildo Lanz e Manuel Ángeles Ortiz, companheiros do compositor nas pequenas sessões de teatro de bonecos organizadas na casa de García Lorca, o qual, para aquele então, já havia se transformado em um dos companheiros prediletos de Falla em Granada, sua nova cidade de residência.

[635] TORRES, E. Sociedad Sevillana de Conciertos: "El retablo de maese Pedro". **El Noticiero Sevillano**, Sevilha, 24 mar. 1923.

[636] *Ibid*. No texto original: "[...] de un imponderable valor, y prodigio de instrumentación, pues donde otros hubieran derrochado las sonoridades todas del metal, y los ritmos más desencajados, Falla, con sólo la cuerda

Esse triunfo, segundo o autor do artigo, se deve à moderníssima técnica empregada por Falla. Mas o modernismo de Falla é um modernismo especial, único, propriamente seu, e não aquele modernismo polifônico e agressivo de Bartók ou Schoenberg que fora adotado por outros músicos da nova geração como Milhaud e Casella, afirma Torres. O modernismo falliano é mais equilibrado, perfeitamente lógico e fundado sobre as leis da estética mais pura. Um modernismo consciente, baseado no emprego das ressonâncias naturais do acorde perfeito, que aliás reina soberano e solitário em todas as partes d'*El retablo*, conclui este autor.

Além de Eduardo Torres que, como dissemos anteriormente, participou como intérprete da estréia da versão de concerto d'*El retablo*, muitos críticos destacaram o modernismo do compositor e da obra. Mas nem todos fizeram um julgamento tão positivo dessa "modernização". Mariani, professor de piano do conservatório de Sevilha e organista da catedral da mesma cidade, publicou um sarcástico texto sobre *El retablo* no mesmo dia da publicação do texto de Torres, apresentando críticas ácidas ao modernismo[637]. O "modernismo de Falla" que não se diferencia dos "demais modernismos", aponta este autor, merece todas as críticas feitas ao movimento em geral. Segundo Mariani, "*El retablo de maese Pedro*, que ouvimos ontem à noite, é um dos muitos engodos que nos está servindo o modernismo". De acordo com este autor,

> "Nesta obra falta, em primeiro lugar, um fio condutor de toda ela.
> Injustificadamente, arbitrariamente, se misturam ali, produzindo confusão sonora insuportável, multidão de trechos habilmente grudados que dão ao conjunto um aspecto detestável.
> Além disso, a inspiração não se vê por nenhuma parte e os lugares comuns – os lugares comuns – abundam feito um primor.
> A obra poderá ser tudo de bom que queiram fazê-la 'os modernistas', mas tem tantas frases remexidas [...]"[638].

---

y madera en pianísimo y algún ligero diseño de trompa, ha conseguido un efecto de los que no se olvidan jamás.".

[637] MARIANI, L. C. En el Teatro San Fernando: "El Retablo de Maese Pedro". **La Unión**, Sevilha, 24 mar. 1923.

[638] *Ibid*. No texto original: "*El retablo de maese Pedro*, que anoche oímos, es uno de los muchos camelos que nos está sirviendo el modernismo"; e "En esta obra falta, en primer lugar, como un hilo conductor de toda

Já neste texto, publicado imediatamente após a estréia da obra, Mariani capta uma discordância (que também será destacada por Federico Sopeña) entre a opinião dos modernistas e a opinião do público que assistira à estréia d'*El Retablo*[639]. De acordo com o autor do artigo, embora o grupo dos modernistas pudesse encontrar mil e uma genialidades nesta peça, o público, especialmente o público sevilhano que presenciou a sua estréia, não se deixou, nem se deixará enganar facilmente pelas luzes da fama. O julgamento de uma peça pelo público, insiste Mariani, não depende da simples popularidade de seu autor, mas da qualidade musical da obra[640].

Em março de 1924 a nova obra de Falla foi tocada por primeira vez em Madri, cidade que, segundo Adolfo Salazar, era um antro de conservadores renegados. Em razão deste evento, Juan José Mantecón, compositor e crítico musical, publicou no jornal *Madrid* um breve artigo no qual expôs a sua opinião a respeito desta obra e, principalmente, a respeito de seu compositor. Segundo Mantecón,

> "Este homem enxuto e morenamente castiço, de cabeça polida e tersa, de mãos finas e místicas, de tipo frágil, está dotando a nossa música das mais belas páginas, das mais potentes e polidas. Este grande Manuel de Falla trabalha devagar, como repuxador cuidadoso que lavrara em precioso metal os mais retorcidos e complicados arabescos [...]"[641].

---

ella. Caprichosamente, arbitrariamente, se mezclan allí, produciendo algarabía inaguantable, multitud de trozos hábilmente pegados que dan al conjunto un aspecto detestable. Además, la inspiración no se ve por ninguna parte y los lugares comunes – los lugares comunes – abundan que es un primor. La obra será todo lo exquisita que quieran hacerla 'los modernistas', pero tiene una de frases manoseadas [...]".

[639] É provável que a crítica de Mariani refletisse o ponto de vista de uma grande parcela do público que assistia aos teatros espanhóis naqueles primeiros anos da década de 1920. O público da moderna música européia ainda era raro e a zarzuela e o repertório romântico ainda dominavam a programação dos teatros e salas de concerto.

[640] Apesar de apresentar uma opinião diametralmente oposta à de Mariani, Torres também se mostrou preocupado com a reação do público a *El retablo*. Segundo este autor, o público que comparecera à estréia desta obra não teria chegado a compreender e saborear completamente todas as suas belezas, mas mesmo assim, se deixara levar pela potência da música, aplaudindo como imenso entusiasmo compositor e obra. Cf. TORRES, E. Sociedad Sevillana de Conciertos: "El retablo de maese Pedro", *op. cit.* Ambos os críticos também apontaram a habilidade e boa vontade dos intérpretes, tanto dos professores da pequena orquestra quanto dos cantores solistas, que executaram as partes relativas ao Dom Quixote, Maese Pedro e Trujamán.

[641] DEL BREZO, J. "El retablo de maese Pedro", de Manuel de Falla*, op. cit.* No texto original: "Este hombre enjuto y morenamente castizo, de cabeza pulida y tersa, de manos finas y místicas, de tipo frágil, está dotando a nuestra música de las más bellas páginas, de las más potentes y pulidas. Este gran Manuel de Falla trabaja

Os rebuscados arabescos de Falla trouxeram primeiro os perfumes e as cores púrpuras das flores da Andaluzia, presentes em *La vida breve*, *El amor brujo*, e *Noches en los jardines de España*, lembra Mantecón, apontando a superação do *andalucismo* de Albéniz pelo de Falla. Entretanto, com *El retablo*,

> "[...Falla] fez a obra mais rotunda e netamente espanhola. Espanhola por tradição, por obra e graça do seu ingênio, e na qual vem o afinado polifonismo dos nossos músicos do XVII, o sabor dos giros gratos a nossos vihuelistas, nossos romances e pregões populares [...]"[642].

Para Mantecón, Falla supera o *andalucismo* no exato momento em que busca a sua inspiração no passado musical e artístico do "Siglo de Oro" espanhol e nos "romances e pregões populares". Desse modo, afirma o crítico, Falla passa a produzir arte definitivamente espanhola, transformando-se de músico espanhol no "mais espanhol dos músicos" e no "mais universal dos músicos espanhóis".

Victor Espinós, outro crítico madrilenho que resenhou a estréia d'*El retablo* em Madri, destacou que o principal desafio ao qual Falla teve que se enfrentar quando da composição desta obra foi conseguir aproximar-se de Cervantes, personagem considerado "espanholíssimo e universal, emocional e jovialíssimo". E foi através dos recursos composicionais e das fontes utilizadas, aponta Espinós, que Falla atingiu o seu principal e mais difícil objetivo. Entre os vários acertos do compositor, o crítico destaca a utilização de modos e cadências eclesiásticos que dão à salmodia executada pela personagem do *Trujamán* um suave "matiz gregoriano" que nunca ultrapassa o limite preciso. Além disso, aponta Espinós, não há nada nessa partitura que não seja, ao mesmo tempo, muito antigo e muito moderno, pois inclusive o emprego das sonoridades arcaicas do cravo e da harpa-alaúde está valorizado com elementos melódicos e harmônicos moderníssimos, onde a "tradição" e a "raça" hispânica estão

---

despacio, como repujador cuidadoso que labrara en precioso metal los más retorcidos y complicados arabescos [...]". Como crítico, Mantecón, que seria um dos integrantes do grupo que mais tarde seria chamado de "Generación del 27", ou "Grupo de los 8, de Madrid", assinava como "Juan del Brezo".

[642] *Ibid*. No texto original: "[...Falla] hace la obra más rotunda y netamente española. Española por tradición, por obra y gracia de su ingenio, y en la que viene el templado polifonismo de nuestros músicos del XVII, el sabor de los giros gratos a nuestros vihuelistas, nuestros romancillos y pregones populares [...]".

fortemente presentes. A exemplo dos críticos sevilhanos, Espinós também faz referência à reação do público nesta primeira audição madrilenha d'*El retablo*, mas afirma que a audiência da capital espanhola ovacionou longa e repetidas vezes a obra, o que demonstra, de acordo com o crítico, que não é o novo o que "assusta ou provoca desgosto" no público, e sim "o outro..."[643].

Podemos perceber que a estréia d'*El retablo* acendeu a discussão, pelo menos na Espanha, a respeito da relação do público com a música composta pelos modernistas. Ao pertencer a este grupo, Manuel de Falla também foi alvo da discussão. E, querendo ou não (querendo sim, como demonstraremos mais adiante), a partir d'*El retablo de maese Pedro*, o compositor, ao mesmo tempo em que se libertou da "tirania" das seguras fontes *andalucistas*, apontando um novo caminho para o nacionalismo musical espanhol, foi se afastando cada vez mais do grande público.

A estréia d'*El retablo* no teatro parisiense da Princesa de Polignac também foi tratada com frieza pela crítica. E, se por um lado, as sucessivas apresentações desta obra – que depois de Paris começou a percorrer as principais capitais européias e americanas, passando primeiro por Madri (28/03/1924), logo depois por Clifton (13 a 19/10/1924), Nova Iorque (29/12/1925), Amsterdã (26 e 27/04/1926), Zurique (22/06/1926), Berlim (13/04/1927) e Londres (22/06/1927) – continuavam sendo recebidas com apatia pelo público, por outro, seguiam sendo acolhidas com admiração por todos os músicos vanguardistas[644]. A partir de então, Falla somente voltará a se aproximar do grande público nos concertos dedicados às obras de sua fase *andalucista*, como as danças d'*El Amor Brujo* e d'*El sombrero de tres picos*[645].

---

[643] Deixamos, como deixou Espinós, o significado de "o outro..." em aberto, para dar asas à imaginação dos leitores.

[644] TORRES CLEMENTE, E., *op. cit.*, p. 321.

[645] Cf. SOPEÑA, F. **Historia de la música española contemporánea**, *op. cit.*, p. 150-152.

3.3.1.2. Um novo caminho para a música espanhola: a "arte pura"

A bibliografia falliana, unanimemente, considerou *El retablo de maese Pedro* como a obra que marcou o ponto de transição, o momento em que Falla se libertou por completo das amarras que ainda o prendiam ao *andalucismo* – que até aquele momento havia sido marca registrada de sua obra – e iniciou a sua produção definitivamente "espanhola", tomando o casticismo castelhano como o modelo hispano por excelência. Nada é mais sugestivo dessa mudança que a escolha do texto de Cervantes como guia de sua composição. As obras cênicas de Falla anteriores à composição d'*El retablo* haviam sido baseadas exclusivamente em temas andaluzes. Contudo, na Espanha, provavelmente nada representasse melhor o castelhanismo do que o Dom Quixote, "ingenioso cavaleiro da Mancha".

Porém, se a bibliografia considerou *El retablo* como um "divisor de águas" da obra falliana foi porque o próprio compositor assim a considerava. Diversas vezes Falla chamou a atenção para os novos interesses que lhe proporcionara a adaptação do texto cervantino. Seguindo as pistas apontadas por Falla, Adolfo Salazar foi um dos primeiros autores que se preocupou em destacar esse caráter demarcatório da criação d'*El retablo*. Durante os anos de composição desta obra se consolidou a amizade entre crítico e compositor que havia começado alguns anos antes, quando ambos participaram ativamente do grupo que fundara em Madri a *Sociedad Nacional de Música*, instituição preocupada com o patrocínio e a divulgação das obras da moderna música erudita européia na capital espanhola[646]. Salazar, ao longo de todos os anos em que atuou como crítico musical do jornal madrilenho *El Sol*, se manteve fiel ao amigo e pendente de qualquer novidade que pudesse trazer a sua obra. Em um longo artigo que publicara em novembro de 1927 por ocasião da estréia madrilenha do *Concerto* de Falla, Salazar explicava que...

---

[646] Sendo amigo, confessor e braço direito de Falla na imprensa madrilenha, Salazar possui até hoje uma grande reputação no meio da intelectualidade musical espanhola.

> "Depois de 'El Retablo de Maese Pedro' (cuja estréia aconteceu em 1923) foi possível ver que a arte de Manuel de Falla entrava em uma nova fase. Desta nova fase, o 'Concerto para Clavicembalo' é o fruto mais maduro. Parecia, após o 'Retablo', que Falla queria se despedir do idioma andalucista no qual tinha expressado até então a maior parte de suas obras, e que, através da velha música castelhana, buscava um elemento de expressão baseado nos primitivos e nos primeiros clássicos espanhóis, dos de antes do século XV aos do XVIII [...]"[647].

No mesmo artigo, um pouco mais adiante, o crítico retoma esse assunto, chamando a atenção para o fato de *La vida breve*, primeira obra de Manuel de Falla que aparece em seus catálogos, e que naturalmente foi concebida após entrar em contato com os ensinamentos de seu mestre Pedrell, já manifestava o "desejo de fundamentar-se nos 'valores naturais' (não simplesmente nos documentos folclóricos) da música hispânica" que vai persistir em toda a produção falliana. O autor continua, explicando que na maior parte das obras deste compositor, destacam-se valores de tipo *andalucista* (naturalmente devido a sua origem andaluza, aponta), mas, em *El Retablo* e no *Concerto*, as duas mais importantes obras de sua maturidade, fase em que o compositor "se nutre de modo mais amplo com a substância *geral* hispânica", os valores predominantes são, sem dúvida, castelhanos, conclui[648]. Dois anos mais tarde, na monografia apresentada ao concurso do Instituto de Estudos Hispânicos de Paris, Salazar volta a repetir essa idéia, mas resumindo em uma mesma sentença o processo de "renascimento" da música espanhola, tendo como ponto nodal *El retablo.* De acordo com este autor,

> "[...] A *Sinfonietta* de Halffter, é, por sua vez, como um broto cheio de pletora e de juventude no grande galho de nossa música que, nascido

---

[647] SALAZAR, A. El "Concerto", de Manuel de Falla. Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad. **El Sol**, Madri, 3 nov. 1927. Folletones de "El Sol". No texto original: "Después de 'El Retablo de Maese Pedro' (estrenado en 1923) pudo verse que el arte de Manuel de Falla entraba en una nueva fase. De esta nueva manera, el 'Concerto para Clavicembalo' es el fruto más sazonado. Parecía, tras el 'Retablo', que Falla quería despedirse del idioma andalucista en que había expresado hasta entonces la mayor parte de sus obras, y que, a través de la vieja música castellana, buscaba un elemento de expresión basado en los primitivos y en los primeros clásicos españoles, desde antes del siglo XV a los del XVIII [...]".

[648] *Ibid*. No texto original: "[...] deseo de fundamentarse en los 'valores naturales' (no simplemente en los documentos folklóricos) de la música hispánica [...]"; e "[...] se nutre de un modo más amplio con la sustancia de la música *general* hispánica [...]". O grifo é original.

> nessa árvore do prócer pedrelliano, parte do *Retablo de Maese Pedro* para chegar, nos dias de hoje, ao *Concerto.*"[649].

Federico Sopeña lembra que o compositor concluiu *El Retablo* em 1923, quando já possuía residência fixa em Granada. Por isso, aponta, o mais natural seria pensar que esta obra fosse ainda mais influenciada pelo *andalucismo* exuberante das formas da Alhambra, ainda mais se pensarmos que parte de seu período de composição coincidiu com o envolvimento do músico na organização do *Concurso de Cante Jondo*. Mas isso não ocorre. *El Retablo*, na opinião de Sopeña, representa, pelo contrário, uma feliz tentativa de renovação lírica, uma fuga do andalucismo que parecia não ter saída e um contato com a velha música espanhola do romance, da vihuela e do órgão, recriados com a "mesma genialidade" com a qual Falla já tinha tratado a canção e a dança andaluzas. Este autor destaca ainda que *El Retablo* se tornou muito menos popular e menos freqüente em concertos que as obras da fase *andalucista* de Falla – apesar do sucesso obtido nos grandes festivais de música moderna – porque não correspondia às expectativas do público a respeito do que *deveria ser* a música espanhola.

O "desejo de fundamentar-se nos 'valores naturais' da música", nutrindo a sua obra "de modo mais amplo com a substância *geral* hispânica", representa um desses "novos interesses" que passam a guiar a produção de Falla nos anos de composição d'*El retablo*. Esses interesses estão relacionados com as reflexões em torno à questão da "música objetiva", que começaram a ganhar corpo nesses primeiros anos do século e que atingiram um grande número de artistas, entre eles, importantes personalidades como Stravinsky e Manuel de Falla. Mesmo mantendo o interesse pela música andaluza – como demonstra o seu envolvimento com a organização do *Concurso de Cante Jondo* – a produção de

---

[649] SALAZAR, A. **La música contemporánea en España**, *op. cit.*, p. 257. No texto original: "[...] La *Sinfonietta* de Halffter, es, a su vez, como un brote lleno de plétora y de juventud en la gran rama de nuestra música que, nacida en ese árbol prócer pedrelliano, parte del *Retablo de Maese Pedro* para llegar, hoy por hoy, al *Concerto.*" Destacamos também que, logo na introdução desta obra, Salazar anuncia que seu texto parte do princípio de que a música espanhola se encontra em um momento de prosperidade dentro de seu "atual período de ressurgimento".

Falla no começo dos anos 20 começa a se distanciar definitivamente do "estilo andaluz", como resultado, em parte, do auge do "objetivismo" em música e das primeiras manifestações neoclássicas da vanguarda musical parisiense. De acordo com Michael Christoforidis, esse panorama muda o rumo dos nacionalismos musicais. O próprio Stravinsky, aponta este autor, foge da classificação nacionalista reorientando a sua obra, que, aproximadamente a partir de 1922, deixa de inspirar-se em fontes folclóricas russas. De maneira semelhante, Falla se afasta dos documentos diretamente provenientes do folclore andaluz, e passa a utilizar novas fontes que apresentam um alto grau de abstração[650]. Declarações feitas pelo compositor à *Revista Excelsior* no ano de 1925, quando já havia concluído *El Retablo* e iniciava a composição do *Concerto*, confirmam o seu ponto de vista. Segundo Falla,

> "Os elementos essenciais da música, as fontes de inspiração, são as nações, os povos. Eu sou oposto à música que toma como base os documentos folclóricos autênticos; penso, ao contrário, que é necessário partir das fontes naturais vivas e utilizar as sonoridades e o ritmo em sua substância, mas não pelo que aparentam exteriormente [...]"[651].

Dois anos depois da publicação das declarações de Falla, o articulista do *Heraldo de Madrid* escrevia sobre a impopularidade da "arte pura"[652]. O autor discorre sobre as diferenças entre "arte pura" e "arte aplicada", afirmando que todos os grandes povos têm preferência pela primeira. E dá duas razões para esse fato. Em primeiro lugar, a "arte pura" é mais valorizada porque para produzi-la são necessárias maior cultura e sensibilidade por parte do artista. Em segundo,

---

[650] CHRISTOFORIDIS, M. **Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el '*cante jondo*': *(canto primitivo andaluz)***. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1997. p. 15.

[651] [S.a]. **Excelsior**, Madri, 31 maio 1925. Estas declarações foram reproduzidas pela *Revue Musicale* em julho de 1925, sob o título "Manuel de Falla par lui-même". Cf. SOPEÑA, F. (Org.). **Manuel de Falla: escritos sobre música y músicos**. Madri: Espasa Calpe, 2003. p. 118-119. No texto original: "Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior [...]".

[652] [S.a]. El maestro Falla, en Madrid: la impopularidad del arte puro. **El Heraldo de Madrid**, Madri, 5 nov. 1927.

porque os cultivadores da "arte pura" vivem afastados da civilização e devem ser procurados em suas "ermitas", enquanto os produtores da arte aplicada vivem em contato com o seu público. Essa é a situação de Manuel de Falla, conclui o crítico. Vive isolado e sua popularidade (no momento presente, 1927, esclarece), é bastante inferior à de qualquer músico que cultiva a música de teatro corrente. Falla, conclui, "tem se limitado a fazer uma coisa única: música, música pura e espanhola, buscando os ritmos essenciais da raça por baixo da música espanhola convencional de pandeireta."[653].

3.3.1.3. "Casticismo" e "castelhanismo": os hispanismos d'*El retablo*

Sabemos que a crítica definiu a primeira etapa compositiva de Falla como *andalucista*. Segundo a maior parte dessa bibliografia, era esse "caráter" o que, de certo modo, o mantinha preso a uma determinada tradição de composição que lhe oferecia o sucesso seguro junto ao público – acostumado às fórmulas "espanholas de exportação", que exploravam chavões da música andaluza – mas que, por outro lado, o impedia de "transcender" definitivamente ao *universalismo*. Desse modo, Manuel de Falla poderia ser classificado como um músico espanhol, mas ainda não *universal*.

Em suas crônicas, Adolfo Salazar diversas vezes se lamentava da exploração do exotismo espanhol, e em especial, do exotismo andaluz, por parte dos compositores. Principalmente dos compositores franceses. Entretanto – e nesse sentido, aproximando-se do pensamento marioandradino – este crítico aceita que o exotismo fôra necessário aos compositores em uma primeira fase de nacionalização. Em uma crônica datada de 1922, Salazar afirmava:

---

[653] *Ibid.* No texto original: "se ha limitado a hacer una cosa única: música, música pura y española, buscando los ritmos esenciales de la raza por debajo de la música española convencional de pandereta."

> "Esse afã de exotismo que tanto se reprova na música moderna, tem sido todo o tempo, e em maior ou menor dose, um dos recursos vitais da ópera. [...] Arábia algumas vezes, outras a Índia ou o Arauco, ou então, simplesmente, a China. Em outras ocasiões o libretista não necessitava ir tão longe; se o que procurava era um país montanhoso, a Suiza ou o Tirol lhe serviam. Se eram paixões ardentes, sentimentos cavalheirescos, enredos galantes e um cenário – trajes e decorações de cor intensa – , então, que país melhor do que a Espanha? E da Espanha, que melhor que a Andaluzia? Granada, Sevilha... Durante todo o século XVIII, a Espanha foi um país de exotismo; depois, durante a época romântica, a Espanha constituiu, como se sabe, um dos mais ricos filões para o pitoresco."[654].

Mas o tempo de apelar para o exotismo havia terminado. Os compositores espanhóis, afirmava Salazar, não tinham que se dobrar à ignorância da crítica francesa, cujo conceito de espanholismo "não havia avançado um passo desde os tempos de Lalo". Indignado, Salazar explicava, jocosamente, que era "[...] difícil poder convencer a um público que tem uma vaga noção da geografia espanhola, de que as quarenta e nove províncias de nossa nação não são só a Andaluzia [...]"[655]. Inclusive, aponta, até o momento em que escreve essa crônica, os nomes mais importantes da composição na Espanha, entre eles e em primeiro lugar Manuel de Falla, sobressaíam, segundo o "critério forasteiro", pelas obras em que empregavam temas de "sabor popular". É o caso, aponta, d'*El amor brujo* e de *Noches en los Jardines de España*, ambas obras de autoria de nosso protagonista.

Buscando uma nova solução para a música nacionalista que não confundisse a Espanha com a Andaluzia e seu "arsenal de exotismo", Falla, na

---

[654] SALAZAR, A. Información general: crónicas de viaje: españolismo pintoresco. **El Sol**, Madri, 2 set. 1922. No texto original: "Ese afán de exotismo que tanto se reprocha a la música moderna, ha sido en todo tiempo, y en mayor o menor dosis, uno de los recursos vitales de la ópera. [...] Arabia unas veces, otras la India o el Arauco, o bien, simplemente, la China. En otras ocasiones el libretista no necesitaba irse tan lejos; si lo que buscaba era un país montañoso, Suiza o el Tirol le servían. Si eran pasiones ardientes, sentimientos caballerescos, enredos galantes y un escenario – trajes y decoraciones de intenso color – , entonces, ¿qué país mejor que España? Y de España, ¿qué mejor que Andalucía? Granada, Sevilla... Durante todo el siglo XVIII, España fue un país de exotismo; después, durante la época romántica, España constituyó, como se sabe, uno de los más ricos filones para lo pintoresco.".

[655] SALAZAR, A. El maestro Arbós y nuestro nacionalismo musical en el extranjero. – Orquesta Filarmónica. – V. Pissarro. **El Sol**, Madri, 6 fev. 1923. La vida musical. No texto original: "Es difícil poder convencer a un público que tiene una vaga noción de la geografía española, que las cuarenta y nueve provincias de nuestra nación no son sólo Andalucía [...]".

composição d'*El retablo de maese Pedro*, abandonou quase completamente as fontes andaluzas, preferindo as castelhanas, bascas ou catalãs. Assim, aproximou-se de Miguel de Cervantes e de seu *Don Quijote de la Mancha* – símbolo máximo do castelhanismo[656] –, da música eclesiástica produzida na Espanha nos séculos XVI, XVII e XVIII e dos instrumentos musicais utilizados nessa época, como o cravo e a harpa-alaúde. Procurou o contato com a música produzida pelos antigos "vihuelistas" espanhóis e buscou reproduzir a sua sonoridade.

A introdução do "castelhano" na música de Falla foi, em grande parte, responsável pelo que a crítica especializada considerou como um verdadeiro "salto qualitativo" na sua produção. Começando por Salazar, que afirmou categoricamente que com *El retablo* foi possível observar que a arte de Falla entrava em uma nova fase, toda a bibligrafia falliana passou a considerar esta obra literalmente como o ponto de virada, o divisor de águas da obra deste compositor.

Salazar, como dissemos anteriormente, possuía estreita relação com Falla. Correspondiam-se com freqüência e visitavam-se sempre que era possível, dado que a partir de 1920 Falla fixara definitivamente a sua residência em Granada, enquanto Salazar mantinha o seu permanente domicílio em Madri[657]. Por causa da amizade que compartilhavam há alguns anos, desde que Falla afastou-se da capital do país e do constante burburinho do seu ambiente musical, Salazar se tornara o principal divulgador das prévias a respeito das obras do compositor em sua coluna semanal no periódico madrilenho *El Sol*. Por isso, ainda em 1921, dois anos antes da estréia d'*El retablo*, o crítico já fazia os seus comentários a respeito desta obra em uma de suas crônicas, intitulada "Manuel de

[656] Entende-se por castelhano tudo aquilo que se refere ao Reino de Castela, localizado na região central do que hoje forma a Espanha. La Mancha é o nome da região que ocupa a maior porção do que fora, em outros tempos, este reino, e, portanto, um cavaleiro de "La Mancha" é, antes de tudo, um cavaleiro castelhano.

[657] De onde somente sairia para se auto-exilar no México em 1936.

Falla, en Granada. 'El Retablo de Maese Pedro'. Otras obras nuevas de Falla"[658]. Escrevendo sobre a urgência e a necessidade de renovação constante que assolavam Falla em seu carmen granadino, Salazar explica que *El retablo de maese Pedro* vem justamente depois d'*El sombrero de tres picos* para representar a mudança de rumo assumida pelo compositor. Do moinho andaluz, resume Salazar, passamos à cidade castelhana de Sansueña. Partindo das longas entrevistas realizadas com o compositor, da rápida folheada no difícil rascunho orquestral da obra e da breve audição de alguns dos trechos prontos, Salazar apresenta as primeiras apreciações desta nova obra do repertório falliano. Segundo o crítico,

> "[...] além do caráter puramente castelhano da música, baseada de quando em vez no canto popular de Castela e na música concertada de seus grandes clássicos – seguindo assim estritamente a doutrina pedrelliana – , foi possível observar o critério seguido por Falla na instrumentação, que é o da orquestra reduzida, utilizando os instrumentos como solistas e aproveitando seus timbres puros... Sua duração creio que não excederá os quarenta minutos, e a filigrana de sua técnica é tal, que em um novo estilo, com uma cor nova, em uma época e ambiente diferentes do costume de Falla, sua nova obra será – pouco falta para este futuro! – uma nova obra prima."[659].

Salazar nota a inspiração tomada do canto popular de Castela e de alguns clássicos desta região e a novidade de época e de ambiente, ambos "diferentes do costume de Falla". Assim, antes mesmo de terminado, *El retablo* já representava, na opinião deste crítico, uma mudança brusca na obra deste compositor, pois naquele momento, Falla realmente almejava essa virada de rumo, e por isso escolhera uma época e um ambiente diversos dos que utilizara em todas as suas obras anteriores. É também por essa razão que, desde a sua

---

[658] SALAZAR, A. Manuel de Falla, en Granada: "El Retablo de Maese Pedro": otras obras nuevas de Falla. **El Sol**. Madri, 25 out. 1921. Crónicas Musicales.

[659] *Ibid.* No texto original: "[...] a más del carácter puramente castellano de la música, basada a trozos en el canto popular de Castilla y en la música concertada de sus grandes clásicos – siguiendo así estrechamente la doctrina pedrelliana – , he podido observar el criterio seguido por Falla en la instrumentación, que es el de la orquesta reducida, utilizando los instrumentos como solistas y aprovechando sus timbres puros... Su duración creo que no excederá de cuarenta minutos, y la filigrana de su técnica es tal, que en un nuevo estilo, con un color nuevo, en época y ambiente distintos de lo acostumbrado en Falla, su nueva obra será – ¡poco cuesta este futuro! – una nueva obra maestra.".

concepção, *El retablo* deixa para trás o *andalucismo* que acompanhara o autor por longos anos e aposta em um novo motor para o seu hispanismo: o *castelhanismo*.

Muitos outros autores trataram do tema do castelhanismo em *El retablo*. Tristán, colunista d'*El Noticiero Sevillano*, afirmou que esta obra, junto com *El amor brujo*, representava a mais alta expressão da moderna música espanhola. Em *El retablo*, segundo Tristán,

> "[...] nos encontramos rodeados por um ambiente castelhano, austero, cavalheiresco, que junto com a alma popular nos oferece momentos de verdadeira epopéia pátria"[660].

Susana Zapke demonstrou que o debate em torno à busca pelo "essencial" da expressão artística, nos círculos intelectuais em que se inseria Falla, apontava para a necessidade de uma "retrospectiva espacial-temporal" que, inevitavelmente se encontrava com a reflexão a respeito do conceito de identidade nacional[661]. A autora se refere, por exemplo, aos debates instaurados por ocasião da organização do *Concurso de Cante Jondo*, nos quais se propunha uma reflexão histórica "que tenta[va] reconstruir racionalmente a evolução do fenômeno musical partindo de suas primeiras origens, na medida em que isso nos aproxima a dois movimentos finisseculares determinativos que transcendem no pensamento musical da época: Historicismo e Tradicionalismo, que em uma de suas ramificações assumirá como perfil o 'casticismo'."[662]. Nesse sentido, segundo a autora, Manuel de Falla, escapando dos esquemas rígidos destes movimentos,

---

[660] TRISTÁN. Teatro San Fernando: El Retablo de Maese Pedro. **El Noticiero Sevillano**, Sevilha, 31 jan. 1925. No texto original: "[...] nos encontramos rodeados de un ambiente castellano, austero, caballeresco, que junto al alma popular nos ofrece momentos de verdadera epopeya patria [...]".

[661] ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 40-42.

[662] No texto original: "que trata[ba] de reconstruir racionalmente la evolución del fenómeno musical partiendo de sus orígenes primeros, en tanto que ello nos aproxima a dos movimientos finiseculares determinativos que transcienden en el pensamiento musical de la época: Historicismo y Tradicionalismo, que en una de sus ramificaciones se perfilará como 'casticismo'.". O historicismo representou a principal corrente da historiografia no século XIX. Para os historicistas, a história se desenvolve como uma sucessão de fatos empiricamente verificáveis. Adeptos às idéias positivistas, estes pensadores mergulharam na recuperação de documentos, segundo estes, os únicos capazes de revelar a "verdade" a respeito da história. As reflexões teóricas, desvalorizadas pelo positivismo, só foram retomadas pela historiografia no início do século XX, com os novos estudos e as novas questões propostas pelos historiadores da Escola dos Annales.

compartilha as opiniões dos pensadores da "Generación del 98", ávidos por "reconquistar o sentir original das coisas"[663]. Por isso, conclui Zapke, devemos entender as reflexões de Falla a respeito do legado cultural hispano e sua utilização na sua criação artística a partir desse pensamento filosófico finissecular.

A musicologia espanhola do final do século XIX, da qual os principais representantes foram Barbieri e Pedrell, estava dominada pelas idéias românticas que insistiam na necessidade de se recorrer ao legado cultural de um povo à procura de suas origens musicais. A eleição das fontes históricas como instrumento por excelência da inspiração da arte nacional representa a aplicação direta dessas teorias. Pedrell, nos últimos anos do oitocentos já havia definido as fontes básicas imprescindíveis a todo compositor. Por um lado, apontava, o músico devia se voltar para as fontes da tradição polifônica espanhola (legado cultural hispânico) e, por outro, para as fontes provenientes da tradição oral, como os cancioneiros, romanceiros e outras formas de recopilação do folclore[664]. Sabemos quanta incidência possuíam as idéias do mestre sobre o seu aplicado discípulo. Por isso, é desde essa perspectiva que tentaremos entender os recursos técnicos e as fontes escolhidas por Falla na composição d'*El retablo*.

Os pensadores da "Generación del 98" tinham escolhido as obras do Século de Ouro como o "reservatório" por excelência da cultura hispânica

---

[663] Como vimos no primeiro capítulo desta tese, os pensadores da "Generación del 98" podem ser divididos em duas correntes principais: os casticistas e os europeístas. Zapke identifica, *grosso modo*, os casticistas com a tradição e os europeistas com o moderno. Segundo esta autora, "La polarización entre Modernistas y Tradicionalistas (Putrefactos) roza el viejo dualismo histórico de las 'dos Españas' reflejado en dos grupos diferenciados de intelectuales: los aperturistas, orientados hacia Europa, y los autárquicos, centrados en España. El Concurso de Cante Jondo reavivará una vez más esta escisión entre las dos posturas. En el ámbito musical la postura autárquica, conservadora, se centra en la búsqueda de la esencia, del ser español que únicamente se encuentra en su estado más puro en la tradición popular, en la voz del pueblo [...]". Cf. ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 43, nota 7.

[664] Como vimos anteriormente, a preferência pelas fontes clássicas e folclóricas era uma constante nos discursos dos pensadores do movimento em geral. De acordo com Travassos, para Bartók, por exemplo, o interesse dos compositores modernos pela música popular estava diretamente relacionado com o desgaste da linguagem romântica e, por esse motivo, "Para afastar-se do romantismo, mais exatamente da prestigiada herança de Lizst, Wagner e Strauss, era preciso reaproximar-se da música de períodos passados. Alguns encontraram saída no retorno aos clássicos. Outros, como os russos e os magiares, só podiam voltar-se para a música popular, onde jaziam estilos antigos ignorados pelas elites europeizadas". Cf. TRAVASSOS, E. **Os mandarins milagrosos:** arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok, *op. cit.*, p. 56-57.

ancestral. Falla, herdeiro dessas idéias, viu na utilização dessas fontes o caminho ideal para encontrar a tão sonhada "essencia musical hispânica"[665]. Aproximadamente desde 1918 todos os projetos que o músico desenvolveu, mesmo aqueles que não saíram do papel, utilizaram, de algum modo, fontes históricas espanholas. Desde o projeto que idealizou em conjunto com García Lorca, dos teatrinhos de "títeres de cachiporra"[666], suas músicas incidentais para a apresentação da peça *El Misterio de los reyes magos* e do auto sacramental *El gran teatro del mundo*, com texto de Calderón de la Barca, até *El retablo*, o *Concerto* e *Atlántida*, todas as obras estão fundamentadas em documentos considerados importantíssimos exemplos do legado cultural hispânico.

Se a inspiração nas fontes históricas foi fundamental para a transformação do *nacionalismo* falliano em *universalismo*, o mais interessante, dentro da nossa perspectiva de análise, seria aproximar-nos d'*El retablo de maese Pedro* com o objetivo de entender de que maneira o compositor se serviu dessas fontes e quais as fontes escolhidas na elaboração de sua obra. Por esse motivo, os comentários analíticos d'*El retablo* que apresentaremos a seguir, se diferenciam bastante dos comentários das demais obras musicais apresentados nesta tese. Para este trabalho nos apoiaremos nos comentários dos musicólogos Michael Christoforidis e Susana Zapke e, principalmente, na detalhada análise realizada por Elena Torres Clemente.

---

[665] De acordo com Zapke, em Falla, o interesse pelas fontes hispânicas antigas carece do matiz dogmático próprio de seu mestre [Pedrell] e de outros pensadores do final do século XIX. Nesse sentido, o caráter "individualista" do compositor condiciona o seu interesse pelas fontes históricas exclusivamente à procura da "essência musical hispânica". Cf. ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 48.

[666] Bonecos feitos com bolas ou grandes cabeças pregadas a bastões. Cf. CACHIPORRA. In: EL PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO diccionario enciclopédico. México, D.F.: Ediciones Larousse, S. A. de C. V., 2007. p. 179.

3.3.1.4. Comentários analíticos d' *El retablo de maese Pedro*

3.3.1.4.1. Um novo projeto de ópera nacional

A inspiração buscada por Falla nos clássicos do "Século de Ouro", representados na literatura por Cervantes, Quevedo, Calderón de la Barca, e na música por Gaspar Sanz e pelos cancioneiros cortesãos, como foi dito anteriormente, reflete um pensamento comum na primeira década do século XX que se circunscreve ao problema da busca pela "pura essência hispânica" e por uma fisionomia "tipicamente nacional"[667]. De acordo com Elena Torres, o "*Dom Quixote* constitui, sem dúvida, a obra ápice e a contribuição de maior alcance internacional da literatura espanhola. Não surpreende, portanto, que quando Falla iniciara a sua procura por um tema para a ópera com a qual pretendia inaugurar uma nova forma de nacionalismo em música – denominada por Adolfo Salazar de 'nacionalismo das essências' e caracterizada por sua vocação universal – , pensara no romance de Cervantes como melhor opção [...]. [No texto cervantino, Falla viu], está claro, um retrato da sociedade espanhola do século XVI, mas também um paradigma simbólico do espanhol encarnado na figura do Dom Quixote, com valor atemporal e projeção universal. Com esta exegese do romance, Falla somava-se às linhas interpretativas iniciadas na época por Ortega y Gasset e por Unamuno, graças às quais foi superada a visão imperante até o momento do *Dom Quixote* como mera crítica aos livros de cavalaria realizada sob o ponto de vista humorístico."[668].

---

[667] Cf. ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 53.

[668] TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*, p. 291. No texto original: "*El Quijote* constituye, sin lugar a dudas la obra cumbre y la aportación de mayor alcance internacional de la literatura española. No sorprende, pues, que cuando el compositor iniciara la búsqueda de un tema para la ópera con la que pretendia inaugurar una nueva forma de nacionalismo en música – denominada por Adolfo Salazar 'nacionalismo de las esencias' y caracterizada por su vocación universal – , pensara en la novela de Cervantes como mejor opción [...]. [En ella, Falla vió], claro está, un retrato de la sociedad española del siglo XVI, pero también un paradigma simbólico de lo español encarnado en la figura de Don Quijote, con valor intemporal y proyección universal. Con esta exégesis de la novela, Falla se sumaba a las líneas interpretativas iniciadas en la época por Ortega y Gasset y por Unamuno,

Através de suas fontes, Falla procurou evocar o ambiente musical das épocas quixotesca e romanesca. Vários elementos utilizados em *El retablo*, como o estilo recitativo da personagem "Trujamán" a modo de pregação, que já fora interpretado como uma espécie de salmodia de canto chão e como próprio dos pregoeiros e recitadores de poemas épicos, também fazem referência a um passado "propriamente hispano".

Partindo da análise comparativa entre *La vida breve* e *El retablo de maese Pedro*, Elena Torres procurou estudar a evolução da linguagem operística em Manuel de Falla. Este compositor, que pertenceu à primeira geração dos herdeiros do *problema* da ópera nacional espanhola, não poderia se mostrar apático em relação a ele. Esse tema acompanhou-o ao longo de toda a sua carreira. De acordo com esta autora, Falla criou a sua primeira ópera "aunando a tradição zarzuelística que lhe era própria com as principais contribuições realizadas pelas diferentes escolas nacionais, entre as quais cabe destacar as propostas italianas [o verismo], russas e alemãs [drama lírico]"[669]. Na opinião de Torres, com *La vida breve*, Falla acabou não contribuindo com nenhuma solução pessoal para o espetáculo dramático-musical nacional. Quando da composição d'*El retablo*, entretanto, continua a autora, Falla demonstrava um comprometimento muito maior perante o problema da ópera nacional. Essa preocupação se traduziu numa incessante "[...] busca [por] novas soluções compositivas que derivassem exclusivamente das fontes espanholas de natureza

---

gracias a las cuales se superó la visión hasta entonces imperante de *El Quijote* como mera crítica a los libros de caballería realizada en clave de humor.". Zapke também havia chamado a atenção para a importância da mitologia da "Generación del 98" na leitura realizada por Falla da obra de Cervantes e da figura do Dom Quixote. Cf. ZAPKE, S., *op. cit.*, p. 52. Além disso, vários autores associaram as fontes empregadas por Falla em *El retablo* com as fontes utilizadas em duas conferências apresentadas pelo crítico Cecilio de Roda em 1905, realizadas no Ateneu de Madri por ocasião das comemorações dos trezentos anos da publicação do *Dom Quixote*. O autor das conferências, que versavam sobre "Las canciones del 'Quijote'" e "Los instrumentos músicos y las danzas en el 'Quijote'", tratou justamente do mesmo trecho do *Dom Quixote* escolhido por Falla como base de sua obra: os capítulos XXV e XXVI, referentes ao episódio d'*El retablo de maese Pedro*.

669 TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*, p. 472. No texto original: "[...] aunando la tradición zarzuelística que le era propia con las principales aportaciones realizadas desde las diferentes escuelas nacionales, entre las que cabe destacar las propuestas italianas [el verismo], rusas y alemanas [drama lírico]".

literária, musical ou inclusive histórica, o que [... acabou se revertendo] na criação de uma obra mais original e profundamente espanhola [...]"[670]. Enfim, com *El retablo de maese Pedro*, os espanhóis tiveram a sua tão ansiada ópera nacional, acredita Torres. Mas a crítica contemporânea a Falla não teve essa mesma interpretação. A partir de um raciocínio semelhante ao de Torres, a crítica aponta a adoção de fontes provenientes do "legado cultural hispânico" como o fator determinante na mudança de rumo da produção de Falla. Daí também deriva a idéia do "salto qualitativo" que autores como Adolfo Salazar detectaram na produção falliana quando da composição d'*El retablo*, e que anuncia a sua definitiva transcendência à *universalidade*.

Essa "mudança de rumo", de acordo com a bibliografia, não teria sido ocasional e sim plenamente consciente e provocada pelo compositor. A melhor confirmação desse fato é o conhecimento, trazido à luz por Torres, da correspondência prévia ao início da composição, travada entre a mecenas que encomendou a obra, Jean-Pierre Altermann, que serviu de intermediário e que em um primeiro momento estava contemplado como parceiro de Falla para este projeto, e o compositor. Através dessas cartas podemos observar que a Princesa de Polignac e Altermann imaginavam que a obra encomendada deveria manter as características andaluzas (estar situada na Granada moura, de perfumados jardins, musicais riachos, belas sultanas, etc.) das anteriores composições de Falla. Mas esse não foi o caminho seguido pelo compositor. Segundo Torres, "Com toda a certeza, o mais fácil para o músico teria sido deixar-se persuadir pelo critério da clientela e perpetuar a fórmula alhambrista de *Noches en los jardines de España*; tinha a chave do sucesso e um contrato para levá-la a cabo. Mas Falla não buscava o sucesso, mas a realização de um novo ideal artístico, de modo que

[670] *Ibid.*, p. 475. No texto original: "[...] busca nuevas soluciones compositivas que deriven exclusivamente de las fuentes españolas de naturaleza literaria, musical o incluso histórica, lo que revierte en la creación de una obra más original y profundamente española [...]". Lembremos que a música popular e a música histórica haviam sido apontadas pelos pensadores nacionalistas como as fontes por excelência para a moderna música nacional.

não cedeu perante as repetidas demandas de Altermann [...]"[671]. Qual seria esse novo ideal artístico? É o que tentaremos explicar.

3.3.1.4.2. A "grande" fonte: o *Dom Quixote*

Em primeiro lugar, Torres aponta duas diferenças de caráter geral entre as *Noches* e *El retablo*. Nesta última obra, Falla não abandonara completamente a Espanha moura revelada em toda a sua plenitude nas *Noches*, mas mudou completamente o enfoque a seu respeito. Desta vez, os árabes são vistos desde o ponto de vista do romance cristão-medieval, relatado dentro da história cavalheiresca pela personagem *Trujamán*. A segunda diferença fundamental entre estas obras é a substituição do "estatismo dramático-musical" e da tendência "descritivo-contemplativa" própria do *impressionismo* presente nas *Noches*, por uma sucessão de eventos que se processam em duas ações simultâneas. Ambas mudanças de procedimento, aponta esta autora, denotam a aproximação do compositor a um novo conceito de hispanidade[672]. A fonte primordial d*'El retablo*, o *Dom Quixote*, já define essa mudança, pois não cabem dúvidas de que esta personagem, como cavaleiro cristão que era, tinha por seus principais inimigos os mouros. E se é sob essa ótica que os mouros são descritos por Cervantes, será sob essa ótica que Manuel de Falla vai abordá-los. De elemento exótico e sedutor, os mouros passam a elemento invasor e inimigo da cristandade. Por outro lado, a concomitância de duas ações em paralelo, também já pertence ao texto cervantino, que descreve o comportamento de algumas personagens assistindo a uma peça de teatro na qual atuam outras personagens. Portanto, o trecho do romance escolhido já contêm o germe da proposta do "teatro dentro do teatro" que

[671] *Ibid.*, p. 284. No texto original: "Con toda certeza, lo más fácil para el músico hubiera sido dejarse persuadir por el criterio de la clientela y perpetuar la fórmula alhambrista de *Noches en los jardines de España*; tenía la clave del éxito y un contrato para llevarla a cabo. Pero Falla no buscaba el triunfo, sino la realización de un nuevo ideal artístico, de modo que no cedió ante las repetidas demandas de Altermann [...]".

[672] *Ibid.*, p. 288.

vai ser utilizada por Falla. Desse modo, a escolha do *Dom Quixote* acabou sendo extremamente frutífera para a composição da parte musical da obra, uma vez que a própria concomitância de ações, tempos e temáticas, deu maior liberdade ao compositor na escolha de suas fontes, que no final do processo, incluíam músicas "cultas" da época quixotesca ou imediatamente anteriores e músicas populares que poderiam se relacionar com o romance medieval relatado pelo *Trujamán* ou com a própria tradição de recitar romances.

Torres centra a sua análise no estudo do estilo do recitativo desenvolvido por Falla. A importância desse estilo em *El retablo* é evidente. Praticamente todas as intervenções vocais nos 25 minutos de duração da peça consistem em recitativos. Através da linha melódica recitada pelo narrador (*Trujamán*) Falla procurou reconstruir a melodia da fala dos pregoeiros, remetendo a uma tradição hispana de origem medieval – mas que, aparentemente, perdurou até o início do século XX, na Espanha – na qual os romances, ou romanças, eram declamados perante um público espectador. Muitas vezes, essa apresentação também era acompanhada por um relato cênico, como ocorre neste episódio descrito por Cervantes. Ao tratar-se de uma obra dramático-musical derivada de um texto cervantino, a dimensão textual ou literária d'*El retablo* assume invulgar nível de importância e, por essa razão, Torres propõe entender as relações músico-textuais presentes no estilo recitativo da obra, primeiramente, desde uma perspectiva prosódica.

3.3.1.4.3. A prosódia d'*El retablo*

No início do século XX, a música vocal passava por importantes transformações. Vários compositores da vanguarda européia da época fizeram novas propostas para o caráter das linhas do canto, criando estilos próprios para seus recitados. As inovações introduzidas por Debussy (em *Pelléas et Mélisande*), Ravel (em *L'Heure espagnole*), Stravinsky (*Renard* e *Les noces*) e Schoenberg

(*Pierrot Lunaire*) não passaram desapercebidas para o compositor d'*El retablo*, que sempre se mostrou atento a tudo o que era produzido nos meios mais modernos da música européia. Embora possamos notar influências da obra de todos estes autores no recitado falliano, percebemos que o modelo que incidira com maior força em *El retablo* fora, sem dúvida, o stravinskyano. As semelhanças que são observadas entre o recitado elaborado por Falla e o recitado próprio das obras do compositor russo decorre, em grande parte, do fato destes dois compositores partirem da imitação da fala em um ambiente festivo-popular próprio de seu país natal, o que os levou a exagerar as características dessa fala, chegando, em alguns casos, até à distorção[673].

A importância musical do pregão popular foi resgatada no âmbito do esforço pela coleta de materiais folclóricos realizado pelos musicólogos do final do século XIX, entre eles, Felipe Pedrell. O seu *Cancionero musical popular español* inclui pregões com total naturalidade. Manuel de Falla, em geral – assim como o seu colega Villa-Lobos, diga-se de passagem – preferiu inspirar-se em temas populares recolhidos em cancioneiros e romanceiros publicados, a coletar, ele próprio, esses materiais. Assim, o cancioneiro de Pedrell se transformou em uma das principais fontes manipuladas por Falla na recriação do canto do pregoeiro d'*El retablo.* Do mesmo modo, a aproximação do compositor ao antigo romanceiro, também aconteceu pelas mãos de seu mestre. Mas o cancioneiro de Pedrell não foi a única obra consultada por Falla em sua busca por exemplos de romances. Elena Torres aponta outras fontes que teriam servido de inspiração ao compositor. Além da já citada conferência de Cecilio de Roda sobre a música no *Dom Quixote*, a autora destaca também os cancioneiros de Barbieri e de Ledesma[674].

Falla procurou adaptar à prosódia espanhola algumas das novas formas de recitativo que haviam sido propostas pela vanguarda musical européia.

---

[673] *Ibid.*, p. 341.

[674] Torres se refere às seguintes obras: ANSENJO BARBIERI, F. **Cancionero Musical de los siglos XV y XVI**. Madri: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890; e LEDESMA, D. **Folk-lore o Cancionero Salamantino**. Madri: Imprenta alemana, 1907. Na biblioteca particular do compositor, que hoje se encontra no Archivo Manuel de Falla, os cancioneiros de Barbieri e Ledesma possuem diversas anotações.

Para isso estudou a estrutura e a prosódia dos romances históricos, como o de *Dom Gayferos e Melisendra*, e as ajustou ao uso declamatório do pregão popular, instrumento através do qual tinham se mantido vivos esses romances. Partindo desses elementos, Falla criou o seu próprio estilo de recitativo. Algumas das principais características desse estilo, concebido com a composição de *El retablo de maese Pedro*, são:

1. O padrão do timbre e o caráter vocal das personagens afastado o máximo possível do canto lírico;
2. Cuidado com o valor expressivo de cada frase;
3. Total respeito às leis de acentuação das palavras, evitando contra-sentidos entre o ritmo musical e o ritmo prosódico;
4. Divisão da frase literária em breves unidades musicais que, em geral, coincidem com os grupos fônicos. Isso resulta em uma perfeita alternância de valores breves e longos e na proibição da divisão dos sons longos em duas sílabas textuais;
5. Predomínio do recitado "reto tom";
6. Inserção de breves pausas entre as sílabas iniciais de cada seção.

Segundo o compositor, essas características eram próprias das formas declamatórias do pregão espanhol e, portanto, também deveriam ser mantidas nas versões estrangeiras da obra para não descaracterizá-la[675]. De acordo com Torres, o rigor com o qual Falla aplicou essas regras e a preocupação para que seus tradutores também as aplicassem, evitando ao máximo as alterações rítmicas na linha do canto, demonstra "[...] a utilização das manifestações populares da fala espanhola como um valor musical imutável, similar ao emprego de citações melódicas tomadas da tradição própria ou à evocação de antigos

[675] Georges Jean-Aubry foi responsável pela versão francesa e John B. Trend pela versão inglesa d'*El retablo*.

instrumentos hispanos"[676]. Para reproduzir com maior exatidão a fala natural do pregoeiro, Falla manteve a linha do recitativo, que permeia toda a obra, em um âmbito melódico bastante reduzido, não ultrapassando o intervalo de quinta. Por esse mesmo motivo, o compositor evitou a utilização de ornamentos, que soariam artificiais nesse contexto, imprimiu uma marcada fragmentação e sistematizou a acentuação nos começos e finais de frase, através da indicação *sforzandi* sobre as notas específicas e, eventualmente, do uso do intervalo ascendente de terça maior produzido a partir da corda de recitação.

3.3.1.4.4. Melodia e harmonia em *El retablo*

Nos trechos da obra em que a narração é substituída pelo diálogo, embora tenha mantido o respeito ao ritmo declamatório e à entonação geral das frases, Falla deu maior flexibilidade aos intervalos, distanciando-se do estilo recitativo e aproximando-se voluntariamente do canto lírico conhecido no século XIX. Em geral, nesses trechos mais "cantados", Falla procurou a caracterização psicológica das personagens a partir do perfil melódico de sua fala. Um bom exemplo é a linha melódica cantada pelo Dom Quixote. Segundo o compositor, a parte desta personagem...

> "[...] deve ser cantada com nobre estilo, que participe ao mesmo tempo do bufo e do sublime, exagerando a interpretação das indicações musicais até em seus menores detalhes. Uma voz tão nervosa e enérgica quanto ágil e rica em matizes expressivos, será indispensável para a exata execução desta parte."[677].

---

[676] TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro, op. cit.*, p. 371. No texto original: "[...] la utilización de las manifestaciones populares del habla española como un valor musical inamovible, similar al empleo de citas melódicas tomadas de la tradición propia o a la evocación de antiguos instrumentos hispanos".

[677] FALLA, M. Notas sobre la ejecución vocal. In: FALLA, M. **El retablo de maese Pedro**. Editada por Yvan Nommick. Londres: Chester Music, [200-]. 1 partitura (116 p.). Orquestra. p. xvii. No texto original: "[...] deberá cantar-se con noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime, exagerando la interpretación de las indicaciones musicales hasta en sus menores detalles. Una voz tan nerviosa y enérgica como ágil y rica en matices expresivos, será indispensable para la exacta ejecución de esta parte.".

Tanto a interpretação solicitada quanto a melodia composta por Falla para a fala do Dom Quixote procuram expressar a personalidade instável buscada para esta personagem. O compositor utilizou uma ampla tessitura e desenhou por vezes acentuados saltos intervalares, que revelam um estilo de fala afetado e exagerado, totalmente diferente da mesura do recitado das outras duas personagens.

Torres também chamou a atenção para o padrão harmônico utilizado por Falla, que explora as dissonâncias como mecanismo enfatizador de determinadas palavras do texto. É o caso, explica esta autora, "[...] do advérbio de negação 'não' situado na última parte do compasso 832, transformado em sétima maior do IV de L*áb*, e, como tal, ressaltado no discurso."[678]. Segundo Torres, Falla também utiliza as mudanças de cor harmônica para destacar alguns termos e dotar a língua oral de uma certa carga afetiva.

No quinto quadro d'*El retablo* se relata a fuga de Dom Gayferos e sua esposa Melisendra do território dos mouros. O *Trujamán*, responsável pela narração, abandona a terceira pessoa habitual a seu discurso e dirige-se à platéia em segunda pessoa. Exclama: "Vais em paz, oh par sem par de verdadeiros amantes; chegueis a salvamento a vossa pátria; os olhos de vossos amigos e parentes os vejam gozar em paz tranqüila os dias [...]"[679]. Nesse ponto do relato, Falla aumenta a tensão da linha vocal, da corda de recitação de dó para a de mi. A personagem substitui a declamação característica por uma fala mais natural, que é alcançada através do uso de amplos intervalos descendentes, de um ritmo declamatório mais lento e da supressão dos acentos iniciais e finais das frases. Se no começo da frase, a harmonia baseada em um acorde estático de 7ª e 9ª de dominante com fundamental em lá*b* tinha apenas a função de servir de suporte ao

---

[678] TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*, p. 393. No texto original: "[...] del adverbio de negación 'no' situado en la última parte del compás 832, convertido en séptima mayor del IV de L*a*b, y, como tal, resaltado en el discurso.".

[679] *Ibid.*, p. 67-71. No texto original: "Vais en paz, oh par sin par de verdaderos amantes; lleguéis a salvamento a vuestra patria; los ojos de vuestros amigos y parientes los vean gozar en paz tranquila los días [...]".

texto, mais adiante, quando a personagem recita o trecho “os olhos de vossos amigos e parentes os vejam gozar em paz tranqüila os dias”, o compositor introduz um acorde de Dó com 7ª maior em segunda inversão, e mais adiante um acorde de Mi maior com 6ª também em segunda inversão[680], concorrendo para intensificar a tensão crescente. Assim, podemos perceber que, nesta obra, as mudanças no caráter harmônico influenciam, em ampla medida, o matiz emocional da declamação.

Figura 21

[680] *Ibid.*, p. 405.

648
650
Fl.
Ob.
C. A.
Bsn.
Pno.
Hp.
S.
vues - tros a - mi - gos y pa - rien - - tes os
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz

Figura 22

652
654
Fl.
Ob.
C. A.
Bsn.
Pno.
Hp.
S.
ve - an go - zar en paz tran - qui - - la los
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
arco

Figura 23

Figura 24

No quadro seguinte, quando o *Trujamán* narra o momento da perseguição dos "católicos amantes" pela guarda do rei mouro, ao evocar uma série de instrumentos musicais marciais, Falla procura criar uma sensação de multiplicidade de planos onde convivem cinco estratos musicais diferentes, os quais representam as diversas ações que estão em sincronia na cena. Esses cinco estratos se configuram pela execução concomitante de uma citação de um trecho d'*El amor brujo* executado pelas trompas e pelo xilofone, motivos circulares ornamentais (orientais) tocados pelos oboés, uma melodia romanesca executada pelo corne inglês, uma melodia de caráter vivo – que prepara o desfecho da obra – executada pelo clarinete, e diversos *ostinato*s realizados pela caixa, tímpano, cordas e cravo, que tentam retratar o galope dos cavalos em perseguição e fuga. De acordo com Torres, "O emprego de um efeito próximo à politonalidade reforça a independência destes cinco planos sonoros, ao se sobreporem à tônica ré da parte vocal vários centros tonais claramente diferenciados. Os *ostinati* de cordas e cravo (salvo as notas fá e sol, cujo caráter dissonante persegue mais um efeito timbrístico do que um enriquecimento harmônico) oscilam entre ré e sua dominante (lá). A isso devemos somar o Mi maior das trompas e do xilofone e, como superposição mais dissonante, o mi*b* dos oboés, à distância de segunda menor do ré."[681].

[681] *Ibid.*, p. 403. No texto original: "El empleo de un efecto próximo a la politonalidad refuerza la independencia de estos cinco planos sonoros, al superponerse a la tónica re de la parte vocal varios centros tonales claramente diferenciados. Los *ostinati* de cuerdas y clave (obviando las notas fa y sol, cuyo carácter disonante persigue más bien un efecto tímbrico que un enriquecimiento armónico) oscilan entre re y su dominante (la). A ello hemos de sumar el Mi mayor de las trompas y del xilófono y, como superposición más disonante, el mi*b* de los oboes, a distancia de segunda menor del re.".

3.3.1.4.5. O libreto

De modo geral, as principais características do libreto d'*El retablo de maese Pedro* são[682]:

1. Está escrito a partir do *Dom Quixote* de Cervantes, uma das fontes literárias mais representativas da tradição espanhola;
2. Utiliza o conceito do "teatro dentro do teatro", o que possibilita a simultaneidade de planos temporais e dramáticos;
3. Explora os relatos populares representados através do gênero do romance;
4. Introduz a personagem do narrador;
5. Utiliza os bonecos como elemento fundamental no episódio romanesco e opcional na representação do "mundo real" de Dom Quixote.

Para uma compreensão mais clara de algumas das principais características desse libreto, transcreveremos a seguir as notas ao programa de mão do concerto realizado em janeiro de 1925, escritas pelo próprio compositor[683].

"Uma tocata de caráter rústico (*allegreto vivace*) anuncia a apresentação. Pouco depois se levantam as cortinas e, ocupando grande parte da cena, aparece o retábulo, *repleto por todas partes de velinhas de cera acesas, que o fazem vistoso e resplandescente*. Junto ao retábulo se encontra Maese Pedro, que depois de agitar fortemente uma campainha para fazer calar a música, canta o seu pregão convidando a todos os que se encontram na estalagem a presenciar o espetáculo. Aproximam-se então as personagens reais, sendo que os últimos a chegar são Dom Quixote e Sancho. Todos vão parando diante da embocadura do retábulo, examinando-o com grande curiosidade; em seguida se acomodam para presenciar o espetáculo, ficando ocultos da vista do público, com exceção de Dom Quixote, que se senta a um lado do retábulo, mas de maneira que somente possam ser vistas as suas longas pernas. Durante esta cena se ouve a Sinfonia de Maese Pedro (*allegro, ma molto moderato e pesante*), que serve de introdução ao espetáculo. Terminada esta, grita Maese Pedro: 'Sentem-se todos. Atenção, senhores, que começo!'

---

[682] *Ibid.*, p. 419. A autora ainda insiste na semelhança entre as características do libreto falliano e stravinskyano, comparando com detalhe o libreto d'*El retablo* com o libreto de *Renard* e de *L'Histoire du soldat*.

[683] Segundo Torres, a autoria é confirmada pela presença de um manuscrito autógrafo destas notas no Archivo Manuel de Falla. AMF, R. 9006-3. Cf. *ibid.*, p. 406.

São ouvidos atabaques e trombetas, o disparar de muita artilharia, cujo rumor passa em tempo breve, e logo depois surge a voz do garoto, dizendo: 'Esta verdadeira história que aqui a vossas mercedes se apresenta, etc.'.

Quadro Primeiro

Sala no palácio de Carlos Magno. Dom Gayferos está jogando às tábuas com Dom Roldán. Logo depois (*moderato e pomposo*) precedido por heraldos y muito presunçoso, entra o Imperador Carlos Magno, e se desenvolve a cena já explicada pelo Trujamán.

Quadro Segundo

(*Molto lento e sostenuto*)

Torre da Homenagem do alcaçar de Sansueña (Zaragoza). Ao fundo, terras longínquas. Melisendra aparece debruçada em uma varanda da Torre, em atitude estática. Um mouro de aspecto grave e ricamente vestido (o Rei Marsílio) faz diferentes aparições por uma galeria exterior do Palácio e que se supõe que conduz à Torre da Homenagem.

Sem ser visto pelo Rei e por Melisendra, aproxima-se a esta o Mouro apaixonado e dá-lhe um beijo na metade dos lábios. Ela se apressa a limpá-los, se lamentando aos gritos do atrevimento do Mouro. Acode o Rei Marsílio e faz os seus soldados prenderem o culpado. Antes de começar a apresentação do quadro seguinte (o suplício do Mouro), o Trujamán, ao explicar a ação, se atreve a fazer certas reflexões sobre os procedimentos expeditivos da justiça moura. Dom Quixote, espectador passivo até o momento, e cujas pernas demonstram por movimentos nervosos o seu protesto contra as palavras do Trujamán, aparece no proscênio, e encarando o garoto amonesta-o severamente.

Maese Pedro, mostrando a cabeça através das cortinas do retábulo, aconselha ao Trujamán, voltando a entrar em seu esconderijo para retomar a apresentação.

Quadro Terceiro

(*Allegro, ma non troppo*)

Praça da cidade, que é invadida pela mourisma. Chega o Mouro culpado conduzido pela guarda do Rei e precedido por vozeadores que lêem para o povo a sentença condenatória. Dois carrascos de feroz aspecto, providos com longas varas, açoitam o Mouro com golpes alternados, que coincidem com os acentos rítmicos da música. Cai o Mouro, e os soldados o levam arrastando-o, seguidos pelos carrascos e a mourisma.

Quadro Quarto

Dom Gayferos, trotando com seu cavalo, aparece distintas vezes desde a base até o topo de uma montanha, como se estivesse seguindo um caminho em espiral. Está coberto com uma capa gascona e leva na mão um corne de caça, que toca nos momentos indicados pela música.

Quadro Quinto

A fuga.

Se apresenta a cena previamente narrada pelo garoto. No começo do quadro, Melisendra aparece novamente na torre do alcáçar de Sansueña. Sobre um *andante molto sostenuto*, que inicia a harpa-alaúde, se desenvolve a ação, terminando com a fuga de Melisendra, montada na garupa do cavalo de Dom Gayferos. Ambos desaparecem trotando.

Continua o Trujamán a sua narração sobre o ritmo já aplicado ao trote do cavalo (*allegretto ritmico*).

Quadro Sexto

O Rei Marsílio corre apressado em busca de seus guardas. Estes, que acodem ao chamado, mandam tocar o alarme, *e a cidade se submerge no som dos sinos que em todas as torres das mesquitas ressoam*. Esta afirmação do Trujamán faz pular a Dom Quixote, que assegura com visível indignação que não são usados sinos entre os mouros, mas atabaques e dolçainas.

Seguem as palavras com as quais Maese Pedro – reaparecendo por entre as cortinas do retábulo – procura acalmar a Dom Quixote (*allegretto quasi andante*), desculpando a impropriedade cênica. Convencido o cavaleiro pelas razões de Maese Pedro, a apresentação continua.

Grande multidão desfila rapidamente pela cena, e o Trujamán, que vai apontando-a com sua varinha, diz: 'Olhem quanta e lúcida cavalaria sai da cidade em persecução aos dois católicos amantes; quantas dolçainas tocam, quantas trombetas ressoam, quantos atabaques e atambores retumbam. Temo que os alcançarão e voltarão amarrados ao rabo de seu mesmo cavalo!'.

Vendo e ouvindo tanta mourisma e tanto estrondo, Dom Quixote se coloca de um salto junto ao retábulo, e desembainhando a espada, grita. 'Detenham-se, mal nascida canalha, não os sigais nem persigais; senão, comigo os veréis na batalha!'.

Final

(*Allegro con brio*)

Com acelerada e nunca vista fúria começa o cavaleiro a chover facadas, estocadas e reveses sobre a titiriteira mourisma, derrubando e descabeçando a uns, estragando e despedaçando a outros, e dando, entre muitos, altos e baixos tamanhos, que põe em perigo a cabeça de Maese Pedro, quem, já fora de seu esconderijo, se encolhe e se protege para evitar os golpes. Aparecem em cena todos os que presenciaram a apresentação, entre eles Sancho Pança, fazendo gestos de grandíssimo pavor. Dom Quixote, sem reparar neles, dirigindo-se aos fugitivos, proclama a sua personalidade, e ao invocar Dulcinéia entra em éxtase, o olhar no alto, entoando um canto à senhora dos seus pensamentos. Mas logo volta a sua anterior exaltação, e, dirigindo-se agora aos presentes, evoca as glórias da cavalaria andante, enquanto Maese Pedro, desolado e abatido, contempla a figura de Carlo Magno, que segura em suas mãos, partidas em duas, a cabeça e a coroa.

Assim termina a obra."[684].

---

[684] AMF, doc. FN 1925-004, p. 3-7. No texto original: "Una tocata de carácter rústico (*allegreto vivace*) anuncia la representación. A poco se alza el telón y, ocupando gran parte de la escena, aparece el retablo, *lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que lo hacen vistoso y resplandeciente*. Junto al retablo se halla Maese Pedro, quien después de agitar fuertemente una campanilla para hacer callar la música, canta su pregón invitando a cuantos se hallan en la venta a presenciar el espectáculo. Acuden entonces los personajes reales, siendo los últimos en llegar Don Quijote y Sancho. Todos se van deteniendo ante la embocadura del retablo, examinándolo con gran curiosidad; luego se acomodan para presenciar el espectáculo, quedando ocultos de la vista del público, a excepción de Don Quijote, que se sienta a un lado del retablo, pero de manera que sólo se vean sus largas piernas. Durante esta escena se oye la Sinfonía de Maese Pedro (*allegro, ma molto moderato e pesante*), que sirve de introducción al espectáculo. Terminada ésta, grita Maese Pedro: 'Siéntense todos. ¡Atención, señores, que comienzo!'. *Se oyen sonar atabales y trompetas, dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasa en el tiempo breve, y luego alza la voz el muchacho, diciendo*: 'Esta verdadera historia que aquí a vuesas mercedes se representa, etc.'. **Cuadro Primero.** Sala en el palacio de Carlo Magno. Don Gayferos está jugando a las tablas con Don Roldán. Luego (*moderato e pomposo*) precedido por heraldos y pavoneándose mucho, entra el Emperador Carlo Magno, desarrollándose la escena ya explicada por el Trujamán. **Cuadro Segundo** (*Molto lento e sostenuto*). Torre del Homenaje del alcázar de Sansueña (Zaragoza). Como fondo, grandes lejanías. Melisendra aparece asomada a un balcón de la Torre, en actitud extática. Un moro de aspecto grave y ricamente vestido (el Rey Marsilio) hace diferentes apariciones por una galería exterior del Palacio y que supónese conduce a la Torre del Homenaje. Sin ser visto del Rey ni de Melisendra, llégase a esta el Moro enamorado y le da un beso en mitad de los labios. Ella se da gran prisa en limpiárselos, lamentándose a gritos del atrevimiento del Moro. Acude el Rey Marsilio y hace prender por sus soldados al culpable. Antes de empezar la representación del cuadro siguiente (el suplicio del Moro), el Trujamán, al explicar la acción, se atreve a hacer ciertas reflexiones sobre los procedimientos expeditivos de la justicia mora. Don Quijote, espectador pasivo hasta el momento, y cuyas piernas han traducido por movimientos nerviosos su protesta contra las palabras del Trujamán, se asoma al proscenio, y encarándose con el muchacho le amonesta severamente. Maese Pedro, sacando la cabeza por las cortinas del retablo,

Como dissemos anteriormente, a organização d'*El retablo de maese Pedro* está baseada na alternância de ações. Essa alternância se estrutura da seguinte maneira: um narrador (*Trujamán*), em sucessivas aparições, relata o romance; ao mesmo tempo em que ilustra a história narrada, a orquestra também é responsável por acompanhar os sucessos externos ao retábulo[685] e a fisionomia das personagens "reais". Isso leva a uma dissociação dos parâmetros musical e

---

aconseja al Trujamán, volviendo a entrar en su escondite para reanudar la representación. **Cuadro Tercero** (*Allegro, ma non troppo*). Plaza de la ciudad, que invade la morisma. Llega el Moro culpable conducido por la guardia del Rey y precedido por voceadores que leen al pueblo la sentencia condenatoria. Dos verdugos de feroz aspecto, provistos de largas varas, azotan al Moro con golpes alternados, que coinciden con los acentos rítmicos de la música. Cae el Moro, y los soldados se lo llevan a rastra, seguidos por los verdugos y la morisma. **Cuadro Cuarto.** Don Gayferos, al trote de su caballo, aparece distintas veces desde la falda hasta la cumbre de una montaña, como siguiendo un camino en espiral. Va cubierto con una capa gascona y lleva en la mano un cuerno de caza, que tañe en los momentos indicados por la música. **Cuadro Quinto.** *La fuga.* Se representa la escena previamente narrada por el muchacho. Al comienzo del cuadro, Melisendra aparece de nuevo en la torre del alcázar de Sansueña. Sobre un *andante molto sostenuto*, que inicia el arpa-laúd, se desarrolla la acción, terminando con la fuga de Melisendra, montada a la grupa del caballo de Don Gayferos. Ambos desaparecen al trote. Continúa el Trujamán su narración sobre el ritmo ya aplicado al trote del caballo (*allegretto ritmico*). **Cuadro Sexto.** El Rey Marsilio corre presuroso en busca de sus guardias. Éstos, que acuden al llamamiento, mandan tocar alarma, *y la ciudad se hunde con el son de las campanas que en todas las torres de las mezquitas suenan*. Esta afirmación del Trujamán hace saltar a Don Quijote, asegurando con visible indignación que no se usan campanas entre moros, sino atabales y dulzainas. Siguen las palabras con que Maese Pedro – reapareciendo por las cortinas del retablo – procura calmar a Don Quijote (*allegretto quasi andante*), excusando la impropiedad escénica. Convencido el caballero por las razones de Maese Pedro, la representación continúa. Una gran muchedumbre desfila rápidamente por la escena, y el Trujamán, que vá señalándolos con su varilla, dice: 'Miren cuánta y cuán lúcida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes; cuántas dulzainas que tocan, cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y atambores que retumban. ¡Témome que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo!'. *Viendo y oyendo tanta morisma y tanto estruendo*, Don Quijote pónese de un brinco junto al retablo, y desenvainando la espada, grita. '¡Deteneos, mal nacida canalla, no les sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!'. **Final** (*Allegro con brio*). Con acelerada y nunca vista furia comienza el caballero a llover cuchilladas, estocadas, reveses y mandobles sobre la titiritera morisma, derribando y descabezando a unos, estropeando y destrozando a otros, y dando, entre muchos, un altibajo tal, que pone en peligro la cabeza de Maese Pedro, quien, fuera ya de su escondite, se encoge y agazapa para evitar los golpes. Aparecen en escena cuantos han presenciado la representación, entre ellos Sancho Panza, haciendo gestos de grandísimo pavor. Don Quijote, sin reparar en ellos, dirigiéndose a los fugitivos, proclama su personalidad, y al invocar a Dulcinea queda como en éxtasis, la mirada en alto, entonando un canto a la señora de sus pensamientos. Pero pronto vuelve a su anterior exaltación, y, dirigiéndose ahora a los presentes, evoca las glorias de la andante caballería, mientras Maese Pedro, desolado y abatido, contempla la figura de Carlo Magno, que tiene en sus manos, partidas en dos, la cabeza y la corona. Así termina la obra.".

[685] "Retábulo" significa "estrutura ornamental em pedra ou talha de madeira que se eleva na parte posterior de um altar [Dependendo da fase a que pertence a igreja e, portanto, do estilo, o retábulo pode apresentar colunas ou pilastras, coroamento em arco, revestimento em talha dourada e policromia, ornatos fitomórficos]". Esta palavra provém do espanhol *retablo* (a1440). Por tratar-se de uma pintura que adorna a parte posterior de um altar, passou em espanhol a designar a coleção de figuras do titereiro. Cf. RETÁBULO. In: **HOUAISS**. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. [S.l]: Editora Objetiva, dez. 2001. versão 1.0. CD-ROM. Por não encontrarmos uma palavra em português que tenha esse mesmo significado, optamos por utilizar a palavra "retábulo", mais próxima do original em espanhol.

literário no seio da obra. “A ação literária – concentrada na voz do Trujamán – e a ação musical – apresentada pela orquestra sem participação vocal –, sucedem-se de forma sistemática, e somente no final da composição confluem em um discurso único [...]”[686]. Essa disposição também pressupõe uma “equivalência” do discurso literário e musical, uma vez que tudo o que é narrado primeiramente pelo *Trujamán*, é descrito posteriormente pela orquestra, acompanhando a cena representada pelos bonecos. Desse modo, a obra de Falla se afasta do conceito de ópera, pois os seus diversos registros semióticos não se complementam formando um único discurso como acontece nesse gênero, mas se duplicam e se repetem em seqüência. Para concretizar esta equivalência de discursos, Falla utiliza dois artifícios diferentes: a evocação de estados anímicos ou circunstâncias memoráveis, lograda principalmente através da citação, e a imitação de processos sonoros reais.

3.3.1.4.6. A citação como recurso compositivo e evocativo

Falla usou muitas citações musicais na composição d’*El retablo*[687]. Se algumas vezes deixou claras as referências dessas citações, em outros momentos, o compositor transfigurou tanto o perfil melódico de sua fonte que esta se tornou praticamente irreconhecível dentro da nova composição. Mas Falla não tinha um interesse especial pelo uso velado dessas fontes. Muitas delas, inclusive as mais transfiguradas, foram reveladas pelo próprio autor.

O emprego dessas fontes está diretamente relacionado com as diferentes temporalidades representadas na obra, que receberam tratamentos

---

[686] TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*, p. 425. No texto original: “La acción literaria – concentrada en la voz del Trujamán – y la acción musical – presentada por la orquesta sin participación vocal –, se suceden de forma sistemática, y únicamente al final de la composición confluyen en un discurso único [...]”.

[687] García Matos realizou um importante estudo no qual procurou decifrar as constâncias de elementos derivados do folclore, inclusive apontando as citações musicais, na obra de Falla. Cf. GARCÍA MATOS, M. Folklore en Falla. **Música**, Madri, n. 3-4, p. 41-68, jan./jun. 1953.

musicais diferenciados por parte do compositor. Podemos identificar três dimensões temporais distintas em *El retablo*: a contemporânea à criação da obra, a época de Cervantes, e a época das conquistas dos mouros representada pelo episódio de Dom Gayferos e Melisendra[688].

A dimensão contemporânea à própria ópera foi recriada pelo compositor através do uso da música popular, que não fora abandonado pelo fato de haver incluído em seu repertório inspirativo a música histórica. Das fontes populares manejadas por Falla, a maioria é de origem castelhana[689]. No entanto, o compositor também manipulou fontes populares de outras procedências. Uma das exceções importantes é o vilancico catalão *El desembre congelat*, utilizado pelo compositor em todo o quadro final de sua obra. Este é um bom exemplo para entender o tratamento dado por Falla aos cantos populares em *El retablo*. O compositor utilizou apenas um trecho de quatro compassos do meio do vilancico, os quais representam um fragmento de grande força rítmica que se baseia na repetição cada vez mais estreita de um desenho ascendente em graus conjuntos no âmbito de 3ª menor. Esse tema é exposto, em primeiro lugar, pela flauta piccolo, o corne inglês e o clarinete, que realizam um desenho descendente em semicolcheias criando um efeito de cachoeira, enquanto o fagote e o violoncelo anunciam o começo do tema com os seus valores originais.

---

[688] TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*, p. 429.

[689] Como dissemos anteriormente, Falla preferiu utilizar temas recolhidos por musicólogos e folcloristas como Pedrell, Barbieri e Ledesma, do que coletá-los diretamente.

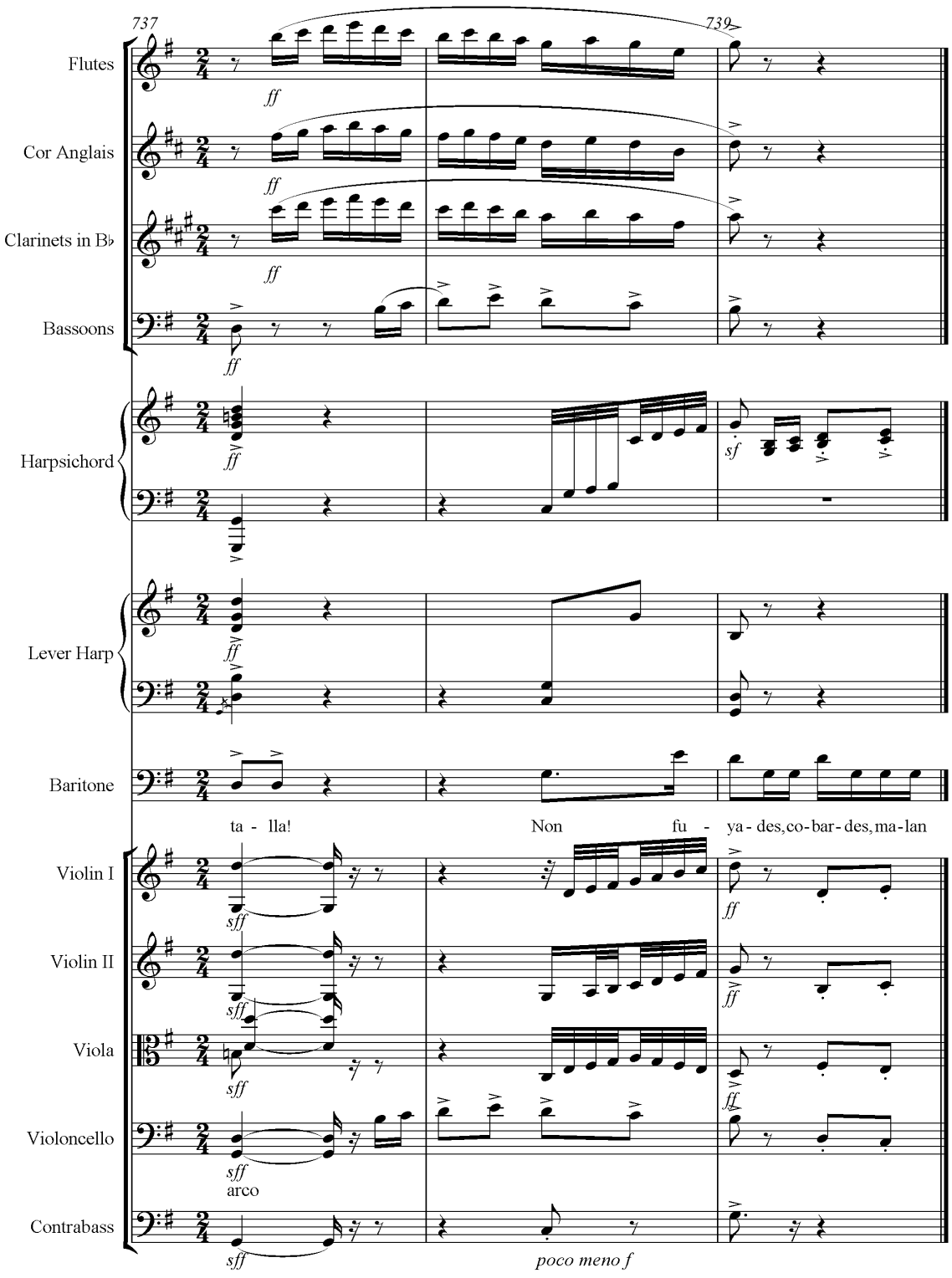
737
739
Flutes
Cor Anglais
Clarinets in B♭
Bassoons
Harpsichord
Lever Harp
Baritone
ta - lla!
Non fu - ya - des, co - bar - des, ma - lan
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
arco
Contrabass
poco meno f

Figura 25

O pequeno tema vai reaparecer em numerosos contextos, de maneira intermitente, e em diversos planos tonais, seja no modo original, seja submetido a uma variação. Assim, *El desembre congelat* se transforma no fio condutor de todo o quadro final d'*El retablo*, banhando esta obra com a seiva popular tão cara aos nacionalistas[690].

A segunda dimensão temporal da obra falliana, a época cervantina, foi recriada a partir de músicas dos séculos XVI e XVII. A referência principal do compositor em relação a esta época foi o texto, anteriormente citado, de Cecilio de Roda, escrito especialmente para as conferências realizadas por ocasião das comemorações do tricentenário da publicação do *Dom Quixote*. O compositor utiliza, por exemplo, uma *gallarda* para violão de Gaspar Sanz, datada do ano de 1674, citada em dita conferência[691]. A citação é clara e explícita, o que sugere que, neste caso, o compositor preferia que ela fosse identificada, provavelmente em razão do caráter díctico que representava. Mas, como vimos anteriormente, Falla não procede desta maneira com todas as fontes citadas ou utilizadas em sua obra. Exemplo contrário ao anterior é a melodia de uma villanesca de Francisco Guerrero, um dos clássicos do "Siglo de Oro" espanhol, utilizada por Falla no trecho no qual o Dom Quixote evoca a sua musa Dulcinéia. Nesta ocasião, o compositor transfigurou tanto a melodia, que ela soa praticamente irreconhecível dentro de sua obra. Além da mudança de registro, de tom, de compasso e a duplicação do ritmo, Torres aponta outras sete modificações que teriam sido realizadas pelo compositor d'*El retablo*. Estas consistem na omissão dos primeiros compassos da frase, em algumas modificações interválicas e rítmicas, mudanças de acentuação, adição de novas células rítmico-melódicas no começo e ao longo do tema e na repetição de breves desenhos rítmicos. O conjunto destas alterações dificulta enormemente a identificação da fonte original[692].

---

[690] TORRES CLEMENTE, E. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*, *op. cit.*, p. 446-450.

[691] *Ibid.*, p. 440.

[692] *Ibid.*, p. 449.

A última referência importante à música da época quixotesca que gostaríamos de comentar é a escolha do cravo na composição da instrumentação da obra. Falla estudou com detalhe o repertório composto para o instrumento em seu período auge, compreendido entre os séculos XVII e XVIII, e incorporou alguns de seus elementos na escrita da linha do cravo d'*El retablo.*

A terceira dimensão temporal recriada por Falla é própria ao universo do romance. A personagem responsável pela recuperação desse passado é o *Trujamán*. Através de seu recitado, esta personagem encarna todas as características literárias, musicais e cênicas relacionadas com esse gênero. De acordo com Torres, "[...] é o recitado do Trujamán o que serve de verdadeiro elemento estruturador e unificador da obra, introduzindo verbalmente a aparição de novos materiais musicais e fazendo as vezes de fio condutor e de elemento recorrente da parte musical [...]"[693]. Através da relação entre o trecho do texto literário declamado e a corda de recitação utilizada, aliada ao âmbito melódico abrangido, podemos inferir o tom emocional do discurso do *Trujamán*. Quanto mais agudo o som representado pela corda de recitação e maior o âmbito utilizado pela melodia da declamação, maior também será a tensão dramática do evento relatado. Além disso, outra característica importante da linha melódica realizada por esta personagem é a presença de fragmentos de canções, método muito utilizado nos romances primitivos, e que Falla reaproveitou a partir de dois procedimentos: a oscilação entre o estilo recitado e o estilo cantado, e a utilização de citações musicais de sonoridade arcaica que nos remetem diretamente a uma realidade alheia e longínqua[694]. Essas citações são realizadas tanto pela orquestra quanto pela própria fala do *Trujamán* e, em geral, foram retiradas da fonte mais

---

[693] *Ibid.*, p. 452. No texto original: "[...] es el recitado del Trujamán lo que sirve de verdadero elemento estructurador y unificador de la obra, introduciendo verbalmente la aparición de nuevos materiales musicales y haciendo las veces de hilo conductor y de elemento recurrente de la parte musical [...]". Partindo desta idéia, Torres conclui que toda a obra consiste em um "romance glosado em música", através do qual somos guiados pelo Trujamán. Por esse motivo, explica, *El retablo de maese Pedro* deve ser entendido a partir da recriação do modelo romanesco e não com base no texto cervantino, como fora proposto pela maioria dos estudiosos desta obra.

[694] *Ibid.*, p. 458.

manipulada por Falla durante a composição desta obra: o *Cancionero* de Pedrell. Desse modo, observamos que tanto para recriar o tempo quixotesco, quanto para recriar o tempo do romance, Falla se utilizou principalmente do artifício da citação, de forma literal ou reelaborada, e que estas citações foram buscadas em fontes secundárias, como o *Cancionero* de Pedrell.

* * *

Em síntese, encontramos pelo menos três modelos diferentes que condicionaram a composição dramático-musical d'*El retablo de maese Pedro*: os padrões populares (pregão), as fontes históricas (romance) e as propostas da vanguarda européia (Debussy, Ravel e Stravinsky). Através deste estudo pudemos observar que a maior preocupação de Falla na composição desta obra, foi lograr a perfeita adaptação dos modernos meios expressivos a seus ideais nacionalistas. Para atingir o seu objetivo, o compositor procurou recriar o *romance*, tomado como modelo do texto cervantino. Este gênero do século XVI, considerado como emblemático da literatura espanhola, consistia em uma manifestação literária com intervenções musicais y cênicas e, desse modo, oferecia ao compositor um novo caminho para a nacionalização da ópera espanhola a partir de elementos identificados como próprios a uma cultura hispânica[695]. Em seu trabalho de criação, Falla buscou inspiração nas práticas declamatórias características do idioma espanhol, o que também demonstra que a cristalização do ideal nacionalista falliano pressupunha a utilização de um estilo declamatório supostamente associado à fala do "povo" espanhol. Por último, também observamos que o processo de assimilação desse conteúdo foi sustentado através do uso dos romanceiros histórico e popular, consultados principalmente a partir do *Cancionero* de Pedrell.

[695] *Ibid.*, p. 476.

3.3.2. *Bachianas Brasileiras N°2*: o "nacional-universal"

> "Esse irremediável livre-atirador convidou Bach para uma jornada luminosa. Bach, místico, de inato instinto de monumentalidade [...], é de profunda humanidade. Deu-se perfeitamente com ela a humanidade impetuosa de Villa-Lobos. Daí resultaram as *Bachianas Brasileiras*. As grandes volutas de basílica, as ogivas altíssimas de catedral guardam, naquelas páginas, a sua vastidão elançada. O timbre de que se revestem, porém, é de flagrante novidade. Um Bach moreno, requeimado de Trópico, elanquescido de luares seresteiros, assentado em bordões sonoros e despedaçadores de violão [...]"[696].

3.3.2.1. O quando e onde das *Bachianas*

Em 1929, Villa-Lobos, ainda em Paris, termina os *Choros*. Todas as peças deste ciclo foram compostas durante a década de 20, enquanto Villa-Lobos viveu com, digamos, um pé e meio na França e meio pé no Brasil. Contra a sua vontade, no ano seguinte, o compositor retornou definitivamente a seu país natal, trazendo debaixo do braço um considerável número de obras publicadas.

Em todas as periodizações da vida e da obra de Villa-Lobos, o seu retorno ao Brasil marca o início de uma nova etapa. Em relação à "vida" do compositor, define o seu igresso no aparato estatal como líder do processo de orfeonização de todos os escolares do país. Desde meados do ano de 1930 até o início de 1945, Villa-Lobos esteve completamente envolvido com um abrangente projeto de educação cívico-musical. Aliado aos poderes públicos, depois de realizar algumas experiências reunindo grandes grupos orfeônicos em São Paulo em festejos cujo fim principal era louvar o novo Estado e seus governantes, em 1932, já de volta ao Rio, Villa-Lobos assume o posto de Superintendente de Educação Musical e Artística da Secretaria de Educação do Distrito Federal. Depois de alguns anos de experiência nesse cargo, e após a realização de inúmeras concentrações orfeônicas em festas magníficas promovidas por Getúlio através de seu Ministério de Educação e Saúde, Villa-Lobos se torna diretor do

[696] MURICY, A. **Villa-Lobos:** Uma interpretação. Rio de Janeiro: MEC, [196-?]. p. 35.

Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1942), instituição criada especialmente para dar continuidade ao projeto, formando professores e ditando as diretrizes básicas do ensino da disciplina de canto orfeônico em todo o país.

Paralelamente, a bibliografia especializada também considerou o regresso do compositor ao Brasil, no início da década de 30, como o marco inicial de uma nova etapa da composição villalobiana, pois os anos de atuação junto ao poder público coincidem com o período de "gestação" e composição do outro grande ciclo villalobiano: as *Bachianas Brasileiras*.

Se os *Choros* foram considerados por praticamente a totalidade dos críticos como a obra esteticamente mais arrojada, mais "moderna", de Villa-Lobos, as *Bachianas Brasileiras* foram, também unanimemente, proclamadas como a sua "obra da maturidade", definitiva, na qual Villa-Lobos se mostra completamente consciente em relação aos procedimentos compositivos utilizados; na qual finalmente revela o "total domínio de seu *métier*"[697]. Segundo Souza Lima, por exemplo, esta fase de Villa-Lobos pode ser resumida como o período da "[...] volta de Paris e permanência no Brasil como orientador, chefe de escola, tornando-se, pelo consenso público, a autoridade máxima da música brasileira. Sua personalidade, então é de uma idoneidade que não mais permite censuras. Seu trabalho é definitivo, livre de qualquer material estranho. Sua pessoa surge na produção, integral, plena e límpida. Seus trabalhos de piano são claros. Desapareceram os rebuscamentos técnicos, dando lugar, unicamente, à essência

[697] Muitos autores, inclusive, relacionaram a "maturidade musical" de Villa-Lobos, atingida com a composição das *Bachianas*, com a "maturidade biológica" do compositor, pois a fase de composição dessa obra coincide com a faixa etária que vai dos 43 aos 58 anos. Enos da Costa Palma e Edgard de Brito Chaves Júnior, por exemplo, afirmaram que quando começou a compor as *Bachianas*, Villa-Lobos "Estava com 42 para 43 anos, o início da maturidade cronológica, quase sempre coincidindo, nos artistas, com o apogeu e a maturidade criadora. Dedicara-se durante anos a implantar e organizar o ensino de canto orfeônico nas escolas brasileiras. As *influências estranhas* dos escritos da juventude, as *afirmações do nacionalismo* nos 'Choros' e 'Cirandas', foram as duas etapas iniciais da existência musical do gênio [...]". O grifo é nosso. Cf. PALMA, E. C.; CHAVES JR., E. B. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971. p. 9.

musical que agora, mais do que nunca, aparece simples e sincera, principalmente nas suas produções mais recentes, em que essa qualidade é flagrante"[698].

3.3.2.2. Villa-Lobos e o neoclassicismo ou "o total domínio de seu *métier*"

O ciclo das *Bachianas Brasileiras* se inscreve no âmbito do movimento neoclássico instaurado por Stravinsky entre a segunda e a terceira décadas do século XX. Em sintonia com as idéias que pregavam o retorno às formas clássicas e aos procedimentos compositivos clássicos, como o contraponto, vários músicos nacionalistas começaram a escrever obras respeitando esses novos (ou velhos) conceitos. Deste grupo de compositores participaram, com destaque, Villa-Lobos e Manuel de Falla. Ambos buscaram atingir a *universalidade* concebendo uma obra que afinasse padrões clássicos, técnicas modernas e inspiração em fontes folclóricas (ou históricas, como no caso do espanhol). Por essa razão, na última (e definitiva) fase da composição destes dois autores, destacam-se as obras escritas dentro do modelo neoclássico, como *El retablo de maese Pedro* e o *Concerto*, para o caso de Falla, e o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, para o caso de Villa-Lobos. Ricardo Tacuchian, procurando traçar alguns paralelismos entre a obra de Stravinsky, inaugurador do movimento neoclássico, e a obra do compositor brasileiro, apontou que, mesmo apresentando marcantes diferenças em relação a sua biografia e personalidade, são evidentes as coincidências nas vidas e na evolução estética destes dois compositores[699]. Este autor aponta que os dois músicos coincidiram em Paris nos anos do entre-guerras, Villa-Lobos entre 1923 e 1929, e Stravinsky entre 1920 e 1939, embora desde 1910 o russo já fosse conhecido na Europa ocidental graças às obras divulgadas pela companhia de

---

[698] SOUZA LIMA, J. Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, abr. 1946. p. 154.

[699] TACUCHIAN, R. Villa-Lobos e Stravinsky. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, p. 101-107, 1988.

Ballets Russes comandada por Diaghilev[700]. Em seu texto, Tacuchian destaca especialmente a fase neoclássica de ambos os compositores: "A Pulcinella [explica], de 1919, sob modelos de Pergolesi, marca a volta de Stravinsky aos cânones do século XVIII, seu neoclassicismo, ou melhor dizendo, sua neotonalidade. E seguem o *Octeto* (1923), o *Concerto para Piano e Orquestra de Sopros* e a *Sonata* (ambos de 1924), a *Serenata* no ano seguinte, e uma série de obras, como *Oedipux Rex*, *Sinfonia dos Salmos*, culminando este longo período com a ópera *The Rake's Progress* (1951) [...]"[701]. Villa-Lobos também não teria resistido ao neoclassicismo por muito tempo, pois na década seguinte (1930) começa a sua longa série das *Bachianas Brasileiras*, onde busca conciliar a expressão nacional (brasileira) com a tradição do mestre alemão, aponta Tacuchian. De acordo com este autor, "Villa marchava, também, inexoravelmente, para uma linguagem cada vez mais formal e mais universal, embora por caminhos diferentes de Stravinsky"[702].

Adhemar Nóbrega, autor de um estudo sobre as *Bachianas* que é considerado o mais importante dos realizados até a atualidade[703], destaca que, embora não possam ser comparadas aos *Choros* em relação à quantidade de "achados e audácias" musicais, as *Bachianas* revelam verdadeiras jogadas de mestre que representam, sem dúvida, a plena conquista das habilidades técnicas por parte do compositor. Em relação à harmonia utilizada em todo este ciclo, por

---

[700] Comparando a fase mais "selvagem" dos dois compositores, que compreende, *grosso modo*, a obra villalobiana do final da década de 1910 e da década de 1920 e a stravinskyana da década de 1910, Tacuchian afirma que as obras *Uirapuru* e *Amazonas*, do compositor brasileiro, corresponderiam à famosa trilogia stravinskyana (*Pássaro de Fogo*, *Petruchka*, e *Sagração da Primavera*). TACUCHIAN, R., *op. cit.*, p. 103.

[701] *Ibid.*, p. 103.

[702] *Ibid.*, p. 103. Segundo Lorenzo Fernandez, a obra de Villa-Lobos, teria evoluído progressivamente até atingir uma "maior simplicidade, muito mais forte e expressiva". Cf. LORENZO FERNANDEZ, O. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira, *op. cit.*, p. 296.

[703] NÓBREGA, A. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC: Museu Villa-Lobos, 1971. De acordo com Gil Jardim: "Adhemar Nóbrega é um dos melhores exemplos [de autores] a serem citados. Foi aluno de Villa-Lobos e seu funcionário do Conservatório de Canto Orfeônico, assim como um amigo pessoal do compositor. Produziu, sem sombra de dúvidas, a mais séria e respeitável obra sobre Heitor Villa-Lobos [...]". Cf. JARDIM, G. R. **Bachianas Brasileiras N° 7:** o estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos. 2002. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 10.

exemplo, Nóbrega a descreve como "de fundo clássico, 'temperada' com o sal de 7as 6as e 4as ajuntadas aos acordes e por freqüentes notas de passagem e retardos"[704]. A "missão musical" de Villa-Lobos, aponta este autor, arrematada com chave de ouro pelas *Bachianas*, foi conceder a "independência" à música brasileira; independência que somente foi atingida a partir do momento em que o compositor, tomando por base as canções nacionais, construiu "uma música sobre linhas formais e emocionais independentes", próprias de seu povo, e não estrangeiras. Para cumprir com o seu destino, ainda segundo este autor, Villa-Lobos teve que substituir em muitas obras "o material folclórico por uma temática original (como no caso das Bachianas), o que confere ao seu nacionalismo um cunho de essencialidade."[705]. De acordo com Andrade Muricy, Villa-Lobos, à medida que se aperfeiçoava no domínio da composição, ia cada vez mais se afastando da "literalidade naturalista descritiva" e, não renunciando a nenhuma de suas desencontradas tendências, foi evoluindo "[...] no sentido, não de progressiva simplificação propriamente dita, mas de uma luminosa essencialidade, que é de mais garantida perduração"[706]. Assim, segundo esses autores, a música nacionalista de Villa-Lobos se tornou *universal*, atingindo o mesmo status que "[...] as produções individuais dos alemães Beethoven e Wagner, do polonês Chopin, dos franceses Debussy e Ravel, do espanhol De Falla, do húngaro Bela Bartok, dos russos Stravinsky e Prokofieff [...]"[707].

A maioria dos autores que se referem à composição das *Bachianas Brasileiras* explica que Villa-Lobos teria se aproximado da obra de Bach à procura de um meio *universalizador* para a sua música. De acordo com essa bibliografia, foi buscando atingir a *universalidade*, tão cara aos nacionalistas, que Villa-Lobos

---

[704] NÓBREGA, A., *op. cit.*, p. 19.

[705] *Ibid.*, p. 6. Nóbrega destacou o "equívoco" no qual incorreram muitos compositores nacionalistas ao "presumir que o simples emprego de motivos nacionais lhes dava a chave da independência musical". Nesses termos, o discurso deste autor se aproxima do discurso pedrelliano, que insistia na necessidade da criação de uma "linguagem musical" própria, distintiva da cultura espanhola, para poder alcançar a produção de uma música verdadeiramente *nacional*. Cf. PEDRELL, F. **Por nuestra música...**, *op. cit.*

[706] MURICY, A., *op. cit.*, p. 19-23.

[707] NOBREGA, A., *op. cit.*, p. 7.

concebera esta importante obra, afinando, como já foi dito anteriormente, os padrões clássicos e as técnicas modernas de composição com a inspiração em fontes folclóricas. Assim, o compositor finalmente cumpria todos os requisitos para a composição de uma obra verdadeiramente nacional. O fato de Villa-Lobos, em seus depoimentos, associar com freqüência a música de Bach à *universalidade*, estimula esse tipo de interpretação. Segundo este compositor, Bach representa uma fonte folclórica universal, e a sua música atua como "intermediária" entre todas as raças:

> "[...] A prodigiosa riqueza proveniente da diversificação da música popular, entre os vários povos da terra, deve ser orientada no sentido de universalizar-se, através do modelo supremo [Bach], que lhes permite ser, ao mesmo tempo, intrinsecamente nacional e amplamente internacional"[708].

Em nosso esforço por explicar de que maneira Villa-Lobos teria incorporado dentro de seu discurso musical os pressupostos teóricos defendidos pelo nacionalismo, também é de extrema importância entender as escolhas pessoais deste compositor. Se, por um lado, como observamos anteriormente, na obra de Manuel de Falla a universalização se concretiza através da concepção de um "neoclassicismo hispano", por outro, poderíamos afirmar que na obra de Villa-Lobos a *universalização* vira realidade através do "neoclassicismo bachiano" aliado à temática melódica do folclore brasileiro.

3.3.2.3. A concepção

O ciclo das *Bachianas Brasileiras* teria sido concebido, segundo depoimentos do próprio Villa-Lobos, após a realização de uma série de estudos nos quais ele mesmo teria conseguido comprovar uma certa afinidade de procedimentos entre a música de Bach e algumas manifestações da música

[708] *Apud* PALMA, E. C.; CHAVES JR., E. B., *op. cit.*, p. 11.

popular brasileira. Embora pareça que esses "estudos" nunca foram realizados, grande parte da bibliografia villalobiana repetiu esta versão a respeito da concepção desta obra. A célebre frase proferida por Villa-Lobos para explicar essas concordâncias entre a música de Bach e a música popular brasileira (ou de todos os países) – "A música de Bach vem do infinito astral para infiltrar-se na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se"[709] – foi reproduzida em, praticamente, todas as biografias publicadas sobre o compositor. Por outro lado, sem insistir nas explicações místicas, alguns autores que realizaram trabalhos de análise mais sérios, como Adhemar Nóbrega, apontam a formação híbrida de Villa-Lobos, entre o autodidatismo e o convívio direto com a música popular (urbana e rural), como a grande responsável por colocar nas "mãos do mestre" o material musical bachiano e folclórico. Dadas essas condições, e graças a sua originalidade e criatividade (e a sua maturidade), destaca este autor, fora fácil a Villa-Lobos "[...] verificar a existência de identidade de inflexões melódicas, de relações harmônicas e de combinações polifônicas [...]" entre as duas fontes[710]. Ainda, é importante notar, afirma Nóbrega, que as *Bachianas Brasileiras* não são nem rapsódias de motivos bachianos e brasileiros, nem simples arranjos ou adaptações desses motivos. As citações diretas da fonte resumem-se a nenhum tema bachiano e a apenas dois brasileiros, "Ó mana deix'eu ir" e "Vamos, Maruca", ambos na *Bachianas Brasileiras N° 4*. Para este autor, as *Bachianas* são o resultado de uma perfeita "fusão" que deu origem a uma nova linguagem musical, aproveitada por Villa-Lobos em outras obras além do próprio ciclo das *Bachianas* e, devido à sua influência, aproveitada também por outros compositores. Nas próprias palavras de

---

[709] Conferir, por exemplo, HORTA, L. P., *op. cit.*, p. 69; e BEAUFILS, M. **Villa-Lobos:** Musicien et Poète du Brésil. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1982. p. 163.

[710] NOBREGA, A., *op. cit.*, p. 12. Este autor ainda aponta em exemplos extraídos de obras de Bach algumas "ocorrências de modismos populares brasileiros", como os comentários contrapontísticos dos violinos do último movimento da Cantata n. 79, que apresentam, de acordo com Nóbrega, "acentuado parentesco com inflexões bem conhecidas da música dos tocadores de concertina, como são chamadas as modestas sanfonas do interior do Brasil". Cf. NOBREGA, A., *op. cit.*, p. 15.

Nóbrega, “O que as obras deste ciclo realizam é a fusão dos processos de criação da música popular brasileira (sob os aspectos melódico, harmônico e contrapontístico) com a atmosfera musical de Bach. Com esse amálgama o gênio de Villa-Lobos cunhou uma linguagem nova na música brasileira, descobriu um veio que se tem mostrado fecundo, pois não se afirma apenas nas Bachianas; estende-se a outros itens do seu catálogo.”[711].

Um procedimento muito utilizado pelos autores que se dedicaram ao estudo das *Bachianas* foi a realização de um levantamento de outras obras compostas dentro do período “bachiano” de Villa-Lobos (1930-1945), como um meio de entender o pensamento musical geral dessa etapa de sua composição[712]. Além das numerosas páginas escritas com fins didáticos no calor da investida educacional promovida através da prática do canto orfeônico, como os dois volumes posteriormente compilados sob o nome de *Canto Orfeônico*[713], estes autores destacaram uma série de arranjos de obras do próprio Bach, a maioria prelúdios e fugas em transcrições para piano e violoncelo ou para coro. De acordo com Nóbrega, “Esses arranjos bachianos, mais do que trabalhos circunstanciais em função da atividade de educador, podem ser considerados como um recurso deliberadamente adotado pelo compositor para melhor adestrar-se na escrita à maneira de Bach, uma vez que tinha em mente realizar o ciclo das Bachianas.”.

---

[711] *Ibid.*, p. 16. Segundo Luis Cosme, “VILLA LOBOS, em suas Bachianas Brasileiras não estiliza e, sim, desfigura com indiscutível liberdade certos processos contrapontísticos aplicados ao folclore brasileiro”. Cf. COSME, L. Villa Lobos: do folclore à universalidade artística. Em **Homenagem a Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: MEC, 1960. p. 73.

[712] Adhemar Nóbrega, Bruno Kiefer, Gil Jardim e Enos da Costa Palma foram alguns autores que utilizaram esse procedimento.

[713] Estas obras consistem em coleções de cantos folclóricos e temas da “música universal” (de compositores como Bach, Beethoven, etc...) harmonizados (ou reharmonizados) e arranjados para duas, três ou quatro vozes. Cf. VILLA-LOBOS, H. **Canto Orfeônico**. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, v. 1-2, 1940.

3.3.2.4. Comentários analíticos das *Bachianas Brasileiras N° 2*[714]

Nas *Bachianas Brasileiras*, cada movimento diferente mereceu do compositor uma dupla denominação. A primeira, tradicional, bachiana, como "Prelúdio" ou "Toccata". A segunda, "brasileira", como "Modinha" ou "Desafio". É possível que, usando essa denominação, Villa-Lobos pretendesse acatar a sugestão de Mário de Andrade, que em seu *Ensaio* propunha que na criação das suítes brasileiras, os compositores substituíssem os movimentos estrangeiros por nacionais, como, por exemplo, o "prelúdio", pelo "ponteio", e a "ária", pela "modinha"[715]. A única exceção a essa regra, neste ciclo das *Bachianas*, corresponde à de número 2. Neste caso, o compositor utilizou para cada movimento o nome "bachiano" característico e, ao invés de acompanhá-lo com o seu correspondente "brasileiro", acrescentou-lhe um outro título que expressasse elementos típicos do folclore. Assim, os movimentos desta *Bachiana* receberam as seguintes denominações:

I. Prelúdio (O canto do capadócio)
II. Ária (O canto da nossa terra)
III. Dança (Lembrança do Sertão)
IV. Toccata (O trenzinho do caipira)

Outra característica própria a todas as *Bachianas* é a predominância de um caráter mais clássico, ou bachiano, nos movimentos lentos, como nos prelúdios e árias e, ao inverso, a predominância de um caráter mais "brasileiro"

---

[714] As análises já publicadas a respeito das *Bachianas Brasileiras* são bastante reiterativas. Autores como Vasco Mariz, Andrade Muricy, Enos da Costa Palma, Edgar de B. Chaves Jr. e Ademar Nóbrega, salvadas as devidas diferenças na profundidade das análises, repetem, em suas apreciações, bastantes conceitos e expressões, muitos deles atribuídos ao próprio Villa-Lobos. Textos mais recentes, como o de Gil Jardim, que procura os pontos de tangência entre as linguagens de Villa-Lobos, Stravinsky e Bach, já se mostram mais livres dessas reiterações. Na nossa análise tentaremos fugir desses chavões e também buscaremos apresentar uma apreciação singular da obra villalobiana.

[715] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**, *op. cit.*, p. 68-69.

nos movimentos vivos, como nas danças e fugas. Nos comentários analíticos das *Bachianas N° 2* que apresentaremos a seguir, essa alternância de caracteres será explicitada. O Prelúdio, por exemplo, também chamado de "O canto do capadócio", apresenta a indicação de andamento *Adagio (arrastado)*, e representa, segundo o compositor, "a imagem do capadócio – tipo de malandro brasileiro – que se apresenta gingando, sinuoso, num verdadeiro Adagio."[716]. A Ária, "O canto da Nossa Terra", inicia-se em tempo *Largo*. Segundo Vasco Mariz, este movimento "possui o ambiente sonoro dos candomblés e macumbas"[717]. Por outro lado, o terceiro movimento, a Dança, apresenta-se em *Andantino moderato*, preparando a Toccata final, "O trenzinho caipira", em tempo *Um poco moderato*. Neste movimento, o compositor utiliza o acréscimo progressivo dos instrumentos de percussão para provocar a sensação de aceleração e desaceleração da melodia, embora, de fato, quase não sejam vistas alterações de andamento até o final da peça.

A *Bachiana Brasileira N° 2* foi composta em 1930, portanto, no início do que parte da bibliografia considerou como uma terceira fase da produção villalobiana[718]. A sua estréia definitiva foi em 1934, no II Festival Internacional de Música de Veneza, sob a batuta de Alfredo Casella. Este dado já confirma a importância internacional de Villa-Lobos no período, pois revela que a sua música já era tocada nos meios da moderna música européia. Embora tenha sido bastante executada na reduzida formação para duo de piano e violoncelo, esta obra fora concebida para orquestra de câmara (flautim, flauta, oboé, clarinete, sax tenor e sax barítono, fagote, contrafagote, trompas, trombone, tímpanos, celesta,

---

[716] *Apud* PALMA, E. C.; CHAVES JR., E. B, *op. cit.*, p. 34. Idéia semelhante fora anteriormente exposta por Vasco Mariz. Cf. MARIZ, V. **Heitor Villa-Lobos:** compositor brasileiro, *op. cit.*, p.121.

[717] MARIZ, V. **Heitor Villa-Lobos:** compositor brasileiro, *op. cit.*, p.121.

[718] De acordo com Enos da Costa Palma e Edgar de Brito Chaves Jr., "1930 foi um ano muito bachiano na produção do compositor. Assim, tivemos, os arranjos para cello e piano dos Prelúdios e Fugas números 10, 14 e 8. Não se levando em conta a experiência pioneira de 1910, quando foi arranjada para cello e piano uma Fuga do mestre alemão, podemos afirmar que 1930 marcou o encontro de Villa-Lobos com Bach, de maneira definitiva [...]. Tivemos ainda neste ano os seguintes exertos das Bachianas número 2, todos para cello e piano: 'O Canto do Capadócio'; 'O Canto da Nossa Terra' e 'O Trenzinho do Caipira'.". Cf. PALMA, E. C.; CHAVES JR., E. B*, op. cit.*, p. 11-12.

piano e cordas) acrescida de um importante conjunto de percussão, ou, como prefere Mário de Andrade, "bateria brasileira" (ganzá, chocalhos, matraca, reco-reco, tamborim, caixa, tambor, triângulo, pratos, tam-tam e bumbo). Este teórico, em 1928, cobrando dos compositores a utilização dos instrumentos da orquestra "típica" brasileira, apontava:

> "Pois em orquestras comuns mas concebidas assim, o instrumento típico viria ajuntar o seu valor sonoro e a sua eficiência de caracterização. Nossos compositores inda não imaginaram nisso bem. A própria maneira seccionada, dialogante com que é tratada tantas vezes a orquestração moderna facilita a introdução nela de instrumentos típicos [...]. E podemos criar agrupamentos de bateria completamente nossos. Possuímos um dilúvio de instrumentos ameríndios e africanos que merecem estudo mais inteligente da parte dos nossos construtores de instrumentos e dos nossos compositores"[719].

Como já foi dito anteriormente, esta *Bachiana* possui quatro movimentos inspirados nas suites de Bach: Prelúdio/O canto do capadócio, Aria/O canto da nossa terra, Dança/Lembrança do Sertão e Tocata/O trenzinho do caipira. A seguir, apresentaremos um pequeno estudo de cada um destes movimentos[720].

> "Cada homem que eu encontro no Brasil representa uma forma estética na concepção musical"[721]

3.3.2.4.1. Prelúdio: "O canto do capadócio"

Introdução

Em um primeiro contato com a partitura de "O canto do capadócio" já se destacam claramente dois elementos: a presença de armadura de clave (com 3

---

[719] ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira***, op. cit.*, p. 60-61.

[720] Observação: neste estudo das *Bachianas Brasileiras N° 2*, optamos por reiniciar a contagem dos compassos no começo de cada um dos movimentos.

[721] VILLA-LOBOS, H. Um eterno escravo das coisas. **Villa-Lobos Eterno:** Homenagem do Prêmio Shell ao grande mestre da música brasileira. Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 16 dez. 1981. p. 8-9.

bemóis) – procedimento nada habitual nas composições de Villa-Lobos, como destaca Kiefer[722] – e a indicação de andamento *Adagio*, que também, a modelo de cada um dos movimentos, recebeu um nome "abrasileirado": *Arrastado*. Este movimento se inicia com 3 compassos de **Introdução** construídos sobre um fragmento da escala de Lá*b* maior. As violas, o contrafagote e as trompas executam a melodia, que se resolve no intervalo ascendente sol*b*–lá*b*, enquanto piano, violoncelos e contrabaixos se articulam em torno ao intervalo de 2ª maior estabelecido entre o mi*b* e o ré*b*. O clima austero dessa **Introdução**, que se inicia com a indicação de execução *forte*, vai se diluindo até chegar ao *pianíssimo* no primeiro compasso da parte **A**. No terceiro tempo do último compasso dessa **Introdução**, piano, violoncelos e contrabaixos introduzem a nota mi bequadro, dissolvendo definitivamente a ambientação introdutória e abrindo caminho para a chegada da parte **A**.

*Parte **A***

A parte **A** está composta por 51 compassos. De modo geral, se trata de uma melodia acompanhada que poderia ser reduzida a uma voz e um violão. Essa melodia, de clima melancólico e saudosista, se articula em torno a grandes intervalos, especialmente de 6ª maior e 6ª menor, alcançados através de longos *glissandos*. Construída sobre a escala de Dó menor/Mi*b* maior, essa melodia também se caracteriza por sua longa duração. Ritmicamente, está baseada em figuras de tercinas de colcheia e de semínima. Também se destacam as constantes mudanças de fórmula de compasso.

Durante os primeiros 23 compassos, é exposto o primeiro desenvolvimento completo da melodia. Esta é iniciada pelo sax tenor com o

[722] No início de sua descrição das *Bachianas Brasileiras N° 2*, Kiefer aponta: "O que chama imediatamente a atenção de quem folheia a partitura [desta *Bachiana*] – desde que seja razoavelmente familiarizado com a obra de Villa-Lobos – é o fato de o primeiro e o segundo movimentos terem armaduras de clave [...]". Cf. KIEFER, B., *op. cit.*, p. 115.

movimento ascendente fá#–sol[723]–mi*b*, e nos primeiros compassos vem acompanhada por uma progressão harmônica em 4[as] executada pelas cordas, iniciada pelo acorde de Mi dominante com 7ª e 9ª. Esse movimento melódico em 4[as] ascendentes sobre arpejos de acordes de dominantes também faz referência a padrões melódicos da música bachiana. Enquanto isso, as notas pedais executadas nos contratempos por celesta e clarinete, em conjunto com o acompanhamento harmônico realizado pelas cordas, corroboram a proximidade de um acompanhamento de tipo violonístico, onde os acordes tocados em bloco se alternam com notas singulares tocadas nas cordas agudas (mi*b* e si*b*) desse instrumento.

Figura 26

[723] Veremos como é justamente esse intervalo inicial da melodia (fá#–sol) o elemento que move a principal tensão deste movimento.

Após uma breve passagem pelo acorde de Dó menor, que comparte o centro tonal da parte **A** com o acorde de Mi*b* maior, a melodia faz um breve repouso sobre a nota si*b* acompanhada por um acorde de Mi dominante (o mesmo que iniciara esta parte **A**), para, logo depois, iniciar um movimento descendente. O naipe das cordas abandona o acompanhamento harmônico e a instrumentação fica reduzida ao sax e ao violoncelo, que dividem a melodia, acompanhados pelo fagote e o contrabaixo, que executam a progressão melódica fá–sol–lá*b*–sol–fá–mi*b*, fazendo referência à melodia da **Introdução**. Esse movimento melódico no grave também sugere uma progressão harmônica iniciada sobre o campo de Dó menor (Fá menor–Sol dominante–Lá*b* maior com 6ª) mas que regressa sobre o campo harmônico de Mi*b* maior (Lá*b* maior com 6ª–Sol menor–Fá menor) até chegar ao acorde de Mi*b* dominante.

Depois de 2 compassos e meio de meditação sobre intervalos de 6ª maior ascendente contrabalanceados por intervalos cromáticos descendentes[724], voltamos novamente a um movimento melódico descendente – com violoncelo e trombone de solistas, acompanhados por toda a orquestra – articulado em torno a intervalos ascendentes de 7ª maior e menor, no qual se desenha claramente uma progressão harmônica "seresteira" (Fám/Lá*b* – Mi*b*/Sol – Si*b*6/D – Si*b*m/D*b* – Lá*b*/C – Lá*b*/Cb) sobre Mi*b* maior, que repousa longamente sobre o acorde de La*b* menor com 6ª até resolver no acorde de Mi*b* maior com 6ª e 9ª. Entretanto, Villa-Lobos reharmoniza essa típica progressão tonal a partir de substituições harmônicas e da inserção de dissonâncias como resultado dos movimentos melódicos nos instrumentos; como, por exemplo, no compasso 17, quando a segunda trompa mantém a nota lá*b* (som real) enquanto a primeira sobe cromaticamente ré*b*–ré natural–mi*b*, acompanhada pelo movimento descendente mi*b*–ré–ré*b* nos contrabaixos, e ré*b*-dó-dó*b* nos fagotes.

[724] Destacamos que, no compasso 14, Villa-Lobos introduz um acorde de Mi*b* menor com ré*b* no baixo.

15
17
Oboes
Clarinets in B♭
Tenor Saxophone
Bassoons
Horns in F
Trombone
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
pp
mf
ppp
ppp
gliss.
gliss.
8va

Figura 27

Figura 28

Após a cadência plagal L*áb* menor com 6ª–Mi*b* maior, nos compassos 18 a 20, segue-se um acorde de Dó menor que disputa o protagonismo com o acorde anterior. Entretanto, no final desse mesmo compasso, o intervalo de 6ª menor si*b*–fá# executado pelos segundos violinos, insere um novo elemento na composição. Iniciam-se 5 compassos em seqüência nos quais uma tríade de Mi*b* menor com dó no baixo, que também pode ser interpretada como um acorde de Dó menor com 7ª menor e 5ª diminuta (um acorde de tipo meio-diminuto), dá lugar a um duo de fagote e violoncelo cuja melodia, similar à realizada anteriormente nos compassos 10, 11 e 12, realiza uma cadência II7-V7-Im sobre Mi*b* menor e,

em seguida, somente os violoncelos executam um arpejo sobre Sol dominante com 9ª menor, dominante de Dó menor.

O cromatismo lá*b*–sol–fá# termina novamente sobre a nota que iniciara esta "disputa" entre Dó menor e a tonalidade homônima menor de seu relativo maior, Mi*b* menor, encaminhando a composição para uma variação da melodia desenvolvida até o momento. Dos processos utilizados pelo compositor nessa variação, que dura apenas 13 compassos, destacam-se, além de pequenas variantes melódico-harmônicas, a expansão da melodia às flautas e violas acompanhando o sax tenor, a severa intervenção dos contrabaixos, violoncelos, trompas e fagotes em uníssono, no compasso 32, executando a melodia descendente dó*b*–si*b*–lá*b*, (fazendo novamente referência à **Introdução**) à qual a melodia principal responde com mi*b*–si descendente–ré ascendente. Nos últimos 3 compassos – que na exposição anterior correspoderam ao diálogo entre as tonalidades de Dó menor e Mi*b* menor – violoncelos, fagotes e clarinetes executam uma "coda melódica" dos 13 compassos da variação, que se encerra sobre a nota fá#[725], anteriormente responsável pela transformação do acorde de Dó menor no acorde de Mi*b* menor.

No compasso 40 se inicia uma nova variação, semelhante à anterior, com o violoncelo portando a melodia principal. O trecho correspondente na primeira exposição à cadência plagal Lá*b* menor com 6ª–Mi*b* maior, é substituído pela cadência resolutiva V7–Im sobre Dó menor. Dois compassos antes do fim dessa nova variação surge o fá#, tanto na melodia quanto na harmonia, estabelecendo novamente o diálogo entre as tonalidades de Dó menor e Mi*b* maior, até que, no final, sobra apenas a nota si*b* ressoando nos violoncelos e nas trompas.

[725] Vale lembrar que a nota fá#, em relação à qual se articula o principal jogo de tensões deste primeiro movimento, é justamente a primeira nota da melodia que se inicia no primeiro compasso da parte A.

*Parte **B***

Contrastando com a parte anterior, iniciada com a indicação de andamento *Adagio Arrastado*, o ingresso na parte **B** se dá em andamento *Extremamente ritmado* (tradução villalobiana para *Andantino con Motto*). Se na seção anterior prevalecia uma ambientação da tonalidade de Dó menor sobre a tonalidade de Mi*b* maior, na parte **B** domina a tonalidade de Mi*b* maior. Um *ostinato* nas violas e segundos violinos, composto por um grupo formado por uma colcheia e duas semicolcheias e outro grupo com uma pausa de semicolcheia seguida por duas semicolcheias e nova pausa de semicolcheia, que se repete a cada compasso, executa a cadência V7-I6 sobre Mi*b* maior[726]. Este *ostinato* se complementa com outro executado pelo sax tenor, clarinetes, oboés e flautas, desenhado por pausa de semínima–semicolcheia–pausa de colcheia–semicolcheia, que se repete a cada quatro compassos. A cada dois compassos, piano, violoncelos, contrabaixos e fagotes executam o intervalo si*b* (contratempo do quarto tempo)–mi*b* (cabeça do primeiro tempo do compasso seguinte) enfatizando a resolução. Sobre este clima sugestivamente "amaxixado", se desenvolve uma melodia de notas longas executada pelos primeiros violinos acompanhados pelas trompas[727]. A constante presença da nota dó como

---

[726] Destacamos a presença da nota dó no acorde de tônica maior com 6ª, lembrando sempre a tonalidade da relativa menor.

[727] Os *ostinato*s rítmicos, em conjunto, se aproximam bastante da rítmica da caixa e do cavaco no maxixe, assim como, em vários momentos, o fraseado da melodia também nos remete ao gênero carioca. Mas não podemos descartar a hipótese de que Villa-Lobos esteja se referindo à música "caipira", pois a temática dos movimentos das *Bachianas* está relacionada com um ambiente rural, sertanejo, fato que é reforçado pelo projeto de coreografia que o compositor havia escrito especialmente para esta obra. De acordo com Enos da C. Palma e Edgar de B. Chaves Junior, este argumento fora feito a pedido da bailarina e coreógrafa Madeleine Rosay. A seguir, descreveremos o roteiro para este balé, que o compositor intitula *Mancenilha. "A flor que embriaga"*: "Prelúdio – Vasto sertão arenoso e tropical. Num crepúsculo velado de muitas cores, de atmosfera densa e misteriosa, a lua vem surgindo, grande e melancólica. Moças e rapazes sertanejos, lentamente caminham cambaleantes e indiferentes ao tempo e a tudo. Uma cabocla bem morena, com uma flor vermelha e branca na mão, aparece gingando, rebolando, corrupiando, envolvendo os rapazes, e desaparece... Os sertanejos cambaleando voltam a caminhar lentamente até caírem uns após outros. Ária – A lua mais alta no horizonte. Um caboclo bronzeado e forte, como se fora um cangaceiro, surge, de repente, em busca de alguém. Os sertanejos, sonolentos e intoxicados, rastejando, desaparecem. O caboclo volta em rodopios, fazendo sinais cabalísticos. A seu apelo, atende um grupo de sertanejos bronzeados, mulheres e homens com

articuladora do desenvolvimento melódico mantém no plano horizontal o diálogo entre as tonalidades de Mi*b* maior e Dó menor que caracterizava a seção anterior. Ao mesmo tempo, o movimento ascendente em graus conjuntos (contrastante com os intervalos de 6ª e 7ª da seção anterior) dó–ré–mi*b*–ré–dó–si*b*–dó, iniciado no compasso 65, faz referência à **Introdução**, ressignificando o seu clima austero dentro de um ritmo amaxixado.

Figura 29

aspecto de feiticeiros. Tem início a macumba. Reaparece a cabocla morena trazendo a flor vermelha e branca na mão. Dança tremulando o corpo e seduzindo o caboclo bronzeado. O perfume da flor a todos embriaga. Dança – a lua, no alto, no infinito. Grupos de índios guerreiros invadem sorrateiramente o sertão. A cabocla morena esconde-se entre os feiticeiros que se arrastam e fogem. Os índios guerreiros, porém, retêm a cabocla e o caboclo, envolvendo-os numa dança selvagem. Longe, distante no sertão, atravessando a planície, um pitoresco trenzinho... Tocata – A lua, no alto, esconde-se. Penumbra. Viajantes humildes e caipiras aparecem, pelo sertão, buscando o trenzinho. Trava-se uma luta entre os índios e os personagens que vão viajar. A cabocla, com sua flor milagrosa, agora iluminada, rodopia com os lutadores, embriaga-se com o seu perfume e tomba vítima de sua própria sedução.". Cf. PALMA, E. C; CHAVES JR., E. B., *op. cit.*, p. 48-49. Também lembramos que Villa-Lobos excursionara pelo interior de São Paulo com a *Bandeira Artística Villa-Lobos-Souza Lima* justamente no ano de composição desta *Bachiana*, 1930. Desde o ponto de vista musical, tanto o *ostinato* no naipe das cordas, quanto a constante alternância entre dominante e tônica são elementos que também podem caracterizar determinadas tradições musicais do interior paulista que, na década de 1950, se transformaram no "pagode de viola". Somam-se a estes elementos o ataque si*b*-mi*b*, no compasso 63, nos violoncelos, piano, fagotes, sax tenor e clarinete, cujo timbre resultante se assemelha a um harmônico executado nas cordas de uma viola caipira.

No compasso 62 tinha surgido novamente o fá# na melodia, confirmando o diálogo caracterizado anteriormente. A partir do compasso 65, o oboé assume a função de solista, acompanhado em alguns momentos pelas flautas ou pelos clarinetes. A constante alternância entre síncopa e tercinas executada pelo oboé, também resume as tensões rítmicas entre melodia e acompanhamento que caracterizam a parte **A**. No compasso 67, os *ostinato*s começam a ser executados em *pizzicato* pelas cordas. Os ataques secos e percussivos remetem à sonoridade do cavaquinho em função de acompanhamento. Ao mesmo tempo, surgem dois novos padrões rítmicos complementares nos primeiros e segundos violinos, que reforçam o caráter amaxixado desta parte.

No compasso 69, a introdução do acorde de Ré menor inicia uma seção de 9 compassos sobre Si*b* maior, dominante de Mi*b* maior. As sucessivas cadências VI7-IIIm sobre Ré menor dão lugar a dois compassos de uma progressão típica da música popular brasileira, I7-I6-Ib6-I. A esta progressão segue a cadência II7-V7-I. Nos nove compassos apoiados sobre Si*b* maior, se intensifica a densidade sonora através da indicação “cresc. sempre”, da multiplicação das células rítmicas nos *ostinato*s e da sucessiva introdução dos instrumentos que, até o momento, estavam calados. Uma fermata sobre o acorde de Si*b* maior encerra o festejo. O *tutti* da orquestra dá lugar ao sombrio intervalo de 5ª entre o mi*b* – executado pelos contrabaixos e violoncelos – e o si*b* – dos fagotes e primeiros violinos – que suspende a qualidade desse acorde e anuncia a chegada da parte **A’**.

No último compasso antes da nova parte, a melodia, nos primeiros violinos e fagotes, parte da nota dó, e, como no final da seção anterior, termina na nota fá#, marcando a tensão entre o Mi*b* (que se definirá menor), no plano vertical, e o Dó menor, no plano horizontal.

*Parte **A'***

Nesta última parte, muito semelhante aos primeiros 23 compassos da parte **A**, intensifica-se o lirismo da primeira exposição através da adição dos primeiros violinos ao sax tenor na execução da melodia. A 4 compassos do final, a resolução sobre o acorde de Dó menor novamente encaminha a introdução do fá# (sol*b*) e, com ele, do acorde de Mi*b* menor com o dó no baixo. Por fim, no último compasso de "O canto do capadócio", resta apenas a nota mi*b* soando nas trompas e violoncelos como síntese das tensões melódico/harmônicas apresentadas ao longo deste movimento.

3.3.2.4.2. Aria: "O canto da nossa terra"

Introdução

Nos quatro compassos da **Introdução** já se apresenta o material fundamental que será desenvolvido ao longo da primeira parte **A**. Sobre a tonalidade de Ré menor, um *tutti* de orquestra nos devolve ao mesmo clima de austeridade sentido na **Introdução** do movimento anterior. A melodia principal, executada pelos primeiros violinos, flautas, oboés, clarinetes e sax tenor, é acompanhada pela cadência Im–Im com 6ª menor (*b*VI em primeira inversão)–I com 7ª e 9ª– IV menor com 6ª menor (*b*II menor em primeira inversão)–IV# dim–V7sus com 9ª menor–V7. Entretanto, diferentemente da **Introdução** de "O canto do capadócio", a **Introdução** desta ária se destaca pelo emprego dos contrapontos. Fagotes, violoncelos e contrabaixos executam uma mesma melodia cromática (ré–mi–fá–fá#) na região grave, lembrando a preparação do acorde I7 em primeira inversão característica da "baixaria" do violão de acompanhamento, enquanto trompas e trombones desenham distintas melodias na região média. No último compasso da **Introdução**, o trombone anuncia a chegada da parte **A** com o

desenho melódico descendente lá–sol–fá–mi–ré, também característico das resoluções empregadas pelo violão de acompanhamento em músicas de tonalidade menor[728].

*Parte **A***

Em contraste com a longa parte **A** do movimento anterior, esta primeira parte de "O canto da nossa terra" se estende por apenas 21 compassos. Apesar do grande lirismo e da melancolia característica aproximarem ambas as seções, o desenvolvimento melódico e as progressões harmônicas – estas últimas caracterizadas pela constante inversão dos acordes necessária para manter a continuidade melódica na voz inferior – da parte **A** da ária são muito mais previsíveis do que na seção anterior. A melodia principal, mantida pelo violoncelo solista, é intercalada pelas constantes intervenções dos demais violoncelos e contrabaixos, às vezes acompanhados pelos fagotes, sempre buscando referenciar o fraseado característico do violão de acompanhamento[729]. Durante os 4 primeiros compassos é repetida a melodia da **Introdução** com o solista e a orquestra reduzida. Enquanto isso, evoluem os contrapontos nos instrumentos graves.

Nos compassos seguintes, um acorde de Sol dominante com 9ª menor disfarçado de Si diminuto resolve sobre o acorde de Dó maior, relativo de Lá menor, e, na seqüência, um acorde de Mi dominante resolve sobre um acorde de Fá maior, antirelativo de Lá menor. Nesse trecho, seguem as intervenções melódicas dos instrumentos graves (sempre em *pizzicato*, como o violão

[728] Todo o material contrapontístico empregado na exposição da parte **A** remete a esta **Introdução**.

[729] Kiefer também destacou a proximidade entre o acompanhamento utilizado por Villa-Lobos nesta primeira parte da ária e o violão de acompanhamento característico da música popular urbana do início do século XX. Segundo este autor, neste trecho "A bela melodia, exposta a partir do compasso 5, por um violoncelo solista, é uma feliz união entre a grandeza bachiana e elementos modinheiros, estes últimos reforçados pelos *pizzicati* no grave a cargo dos demais violoncelos e contrabaixos, soando como os baixos cantantes dos nossos violões seresteiros [...]. Cf. KIEFER, B., *op. cit.*, p. 117.

"seresteiro") e os oboés executam uma discreta linha de contraponto baseada na melodia principal. No compasso 14, essa linha de contraponto passa para o sax tenor (que cita a melodia executada pelos trombones na **Introdução**) e, em seguida, para as trompas, retornando logo depois para os oboés.

No compasso 17, a orquestra repousa em notas longas sobre um acorde de Sol dominante em primeira inversão, enquanto o violoncelo executa uma melodia descendente em oitavas. Esse acorde não encontra resolução. A melodia repousa sobre a nota lá*b* antes de iniciar uma ascensão pela escala de Fá menor melódica[730]. A partir desta escala, os instrumentos de sopro constroem um acorde de Ré menor com 7ª menor e 5ª diminuta que, com o lá*b* grave na melodia executada pelo violoncelo, também pode ser interpretado como um acorde de Fá menor com 6ª em primeira inversão. Assim como no movimento anterior, o compositor, ao abaixar em meio tom a 5ª da tônica, insere o elemento de tensão que desestabilizará momentaneamente o eixo tonal desta parte **A**. Depois de dois compassos de repouso suspensivo em *pianíssimo* sobre esse acorde ambíguo, a orquestra volta em *mf* ao acorde de Fá meio diminuto em segunda inversão/Lá*b* menor com 6ª em primeira inversão. Se na parte **A** do prelúdio, a relativa (mi*b*) oscilava entre maior e menor, na ária ela também sofre o abaixamento da 5ª, transformando-se, do mesmo modo, em um acorde de tipo meio diminuto. Rapidamente se restabelece o eixo tonal sobre Ré menor, mas, 3 compassos antes do final desta primeira parte, um novo acorde de tipo meio diminuto em segunda inversão, Mi*b* meio diminuto com o baixo em lá, é enfatizado graças ao uso de uma fermata, um *fortíssimo* na melodia e um tam-tam ressoando. No final, a orquestra repousa tranqüilamente sobre um acorde de Ré menor com 7ª menor, enquanto aguarda a chegada da parte **B**.

[730] De maneira semelhante ocorre na parte **A** do movimento anterior, quando um desenho melódico ascendente nos violoncelos no décimo sexto compasso precede a introdução da nota fá#.

Figura 30

Figura 31

*Parte **B***

Em *Tempo de Marcha*, em 4/4, Villa-Lobos inicia a seção de contraste. Assim como no movimento anterior, o clima lírico e melancólico da parte **A** é interrompido por uma seção ritmada baseada em *ostinato*s construídos a partir da figura básica de colcheia e duas semicolcheias que ganha destaque no piano. Em diálogo permanente com esse *ostinato*, observam-se ataques de 4 semicolcheias que variam de lugar a cada compasso[731]. O naipe das cordas, sem os contrabaixos, enfatiza a primeira semicolcheia, no contratempo do compasso, enquanto este último instrumento acompanha a primeira e a última nota da figura do piano. A ênfase na dimensão rítmica também pode ser percebida através das indicações "seco sem nenhum pedal" para o piano e "*pizzicato*" para as cordas. Do ponto de vista harmônico, o dó executado pelas trompas no contratempo do último tempo do último compasso da parte **A**, acompanhado pelo ataque seco das violas, sugere uma resolução sobre a nota fá, em relação à qual se articula o *ostinato* executado por piano e contrabaixos. Com a intervenção da figura de 4 semicolcheias, percebemos que as notas sol*b* e ré*b* são usadas como notas de aproximação para as notas da tríade de Fá maior (ainda que o ré*b* e o dó que o segue estejam em oitavas distintas). Nas cordas, superpõe-se ao intervalo dó–fá (que inaugurou esta seção) executado por violoncelos e violas, um acorde de Mi*b* dominante em primeira inversão. Destaca-se também o intervalo de 2ª maior entre trompas e violoncelos. Assim está armado o clima sombrio no qual se desenvolve esta parte **B**, "ambiente sonoro dos candoblés e das macumbas", diria Vasco Mariz[732], onde "um grupo de sertanejos bronzeados, mulheres e homens com aspecto de feiticeiros" fazem "sinais cabalísticos", diria Villa-Lobos[733].

---

[731] Ainda que neste trecho não se possa falar em polirritmia, esse procedimento mantém semelhanças com as inovações rítmicas presentes nas composições de Stravinsky.

[732] MARIZ, V., *op. cit.*, p. 121.

[733] *Apud* PALMA, E. C.; CHAVES JR., E. B., *op. cit.*, p. 48.

Figura 32

Sobre essa base se desenvolve uma melodia bastante nítida no sax tenor, construída primeiramente em torno às notas da tríade de Fá maior. Do mesmo modo que na parte **B** da seção anterior, Villa-Lobos brinca com as tercinas de colcheia intercalando-as com figuras de colcheia pontuada e semicolcheia. No compasso 30, o compositor introduz a nota lá*b* na melodia e, dois compassos adiante, encerra esse período com o intervalo ascendente ré–fá. Assim como na parte **B** do prelúdio, esta parte, que se desenvolve sobre a relativa maior da tonalidade inicial da peça, incorpora o elemento de tensão apresentado ao final do desenvolvimento melódico da seção anterior (neste caso, o lá*b*) e acrescenta elementos dessa tonalidade anterior na estrutura melódica (neste caso, o intervalo final ré–fá como finalizador do período melódico).

Na seqüência, o violoncelo reexpõe os quatro primeiros compassos da melodia com uma variação sobre o último, onde repousa sobre a nota ré*b*. O sabor modal dessa parte é confirmado nos compassos seguintes. O sax tenor volta como solista, executando uma melodia construída sobre o modo de Fá mixolídio. A clara referência à tradição musical nordestina é realizada através de um fraseado melódico característico, do qual podemos destacar os ataques nos contratempos (compassos 39 e 40) sobre o 7^{o}, 6^{o} e 5^{o} graus da escala. Primeiros violinos, segundos violinos e violas, acompanhados por um *tutti* de orquestra enfatizando os contratempos, repetem com indicação *ff* os primeiros compassos desse novo período da melodia. O sax tenor reaparece uma última vez, acompanhado mais adiante pelos trombones, expondo o primeiro período da melodia desta parte **B**. É repetido o intervalo ascendente ré–fá, que convida a orquestra em *crescendo*, a regressar ao clima da dramática **Introdução**. No último compasso da parte **B**, uma fermata sobre o acorde de Lá dominante convoca os trombones que, ao rufar dos tímpanos, anunciam a chegada da **Introdução** com a melodia descendente lá–sol–fá–mi–ré.

Devemos ainda destacar a ênfase crescente nos ataques efetuados nos contratempos, reiterando o caráter "ritualístico" desta parte **B**, ao mesmo tempo em que a melodia remete às tradições musicais nordestinas pela alternância entre dois períodos que, pela forma como se desenvolve o fraseado, se parecem mais com um jogo de pergunta e resposta de caráter improvisado do que com uma micro-forma **ABA**[734].

[734] Percebemos que, para a composição do ciclo das *Bachianas*, além de buscar inspiração na música popular urbana, especialmente no choro, Villa-Lobos procurou referências na música popular nordestina, como podemos constatar neste segundo movimento das *Bachianas N° 2*. Essa influência é declarada pelo próprio compositor que, discorrendo a respeito da origem das *Bachianas*, afirma que estas procedem da "[...] constante familiaridade com a grandiosa obra de Johann Sebastian Bach, e também na espontânea afinidade do ambiente harmônico, contrapontístico e melódico, com uma das principais modalidades da música folclórica do nordeste do Brasil", a*pud* PALMA, E. C.; CHAVES JR., E. B., *op. cit.*, p. 11.

*Retorno da Parte **A***

Com uma pequena variação melódica na reexposição da **Introdução**, a composição regressa ao tema **A**. De modo semelhante ao que ocorre na parte **A** do movimento anterior, o solista (violoncelo) regressa em duo com os violinos tocando em uma região aguda e aumentando a dramaticidade lírica da melodia. Da mesma maneira que o prelúdio, a ária termina com um uníssono sobre a tônica, ré, executado pela orquestra quase completa.

* * *

Ao olhar em conjunto o prelúdio "O canto do capadócio" e a ária "O canto da nossa terra", logramos sistematizar algumas conclusões preliminares. Ambos os movimentos apresentam uma parte **A** em tonalidade menor, sobre a qual se desenvolve uma melodia de grande lirismo. No prelúdio, destacam-se a irregularidade métrica da melodia e a sofisticação das cadências harmônicas, conseguida através das substituições de acordes acrescentados de fortes tensões. A ária, por outro lado, apresenta uma melodia de fácil desenvolvimento, amparada por uma progressão harmônica sem maiores surpresas. Com a forma **ABA** e a parte **B** sobre a tonalidade relativa, e sem variações melódicas na reexposição do tema, este segundo movimento consiste em uma *aria da capo* barroca.

Em ambos os movimentos, a melodia está construída pelos arpejos de inversões dos acordes, especialmente os de dominante, lembrando determinados padrões melódicos da música de Bach. Se a parte **A** do segundo movimento é a que mais se aproxima estilisticamente da obra do compositor alemão, lembrando o prelúdio da Suíte para Violoncelo N° 2, em Ré menor, a mesma parte do primeiro movimento também utiliza procedimentos tipicamente bachianos, como o movimento melódico descendente observado a partir do compasso 21, no qual uma nota grave articula o desenho melódico situado em intervalos de 6as e 7as

ascendentes. Destacam-se também os contrapontos executados pelos instrumentos graves na parte **A** do segundo movimento que, ao mesmo tempo em que remetem ao procedimento contrapontístico de Bach, aproximam-se do fraseado típico do violão de acompanhamento característico do choro.

Em relação à instrumentação, é de especial interesse o uso do sax tenor como instrumento solista em ambos os movimentos. Contrariando a polêmica que se estendeu ao longo das décadas de 20 e 30 a respeito do uso desse instrumento, principalmente no caso específico do choro[735], Villa-Lobos parece querer afirmar a "afinidade eletiva" existente entre o sax e uma música "autenticamente brasileira". O compositor emprega este instrumento tanto na parte **A** do movimento que inaugura a obra, quanto na parte relativa à dança, na parte **B** do segundo movimento.

Em ambos os movimentos, o compositor insere um elemento de tensão durante a parte **A** que articula um diálogo entre as tonalidades relativas. Esse elemento de tensão é estendido à parte **B** dos dois movimentos. Caracterizadas pelo uso de *ostinato*s e de melodias simples, as partes **Bs** contrastam com os desevolvimentos anteriores. Se as partes **As** representam, através do rebuscamento melódico-harmônico, o lirismo saudosista e melancólico das serestas e modinhas, as partes **Bs** apresentam o elemento contrastante das músicas originárias das danças através da simplicidade rítmica, melódica e harmônica. Nestas segundas partes, além do desenvolvimento do elemento de tensão apresentado nas partes **As**, destaca-se também o diálogo entre síncopas e quiálteras estabelecido na rítmica da melodia. Por fim, podemos constatar que as tensões entre os variados elementos musicais representantes da dupla faceta das tradições musicais brasileiras, se distribuem em diversos planos. Nesse sentido, destacamos ainda o forte viés modal da parte **B** do segundo movimento, que faz referência às tradições musicais nordestinas. Esse caráter modal também será explorado no terceiro movimento desta *Bachiana*, que analisaremos na seqüência.

[735] Para alguns representantes do mundo artístico o uso do sax representava a contaminação da música brasileira com a música norte-americana (jazz).

3.3.2.4.3. Dança: "Lembrança do sertão"

*Parte **A** – Andantino Moderato*

O terceiro movimento desta *Bachiana* começa com um lá executado por flauta, piano e violas em *pizzicato*, lembrando, como destacou Nóbrega, a sonoridade de um harmônico nas cordas de uma viola sertaneja[736]. Essa nota, transferida aos fagotes na cabeça do primeiro tempo do compasso seguinte, indica que o centro de gravidade da primeira seção **A** está sobre lá. Enquanto os fagotes executam este lá em figura de longa duração, inicia-se um *ostinato* nos segundos violinos e violas, baseado em uma figura de sextina de semicolcheia sobre a qual se alternam intervalos de 3ª e notas em uníssono. Neste primeiro compasso ainda vemos outro *ostinato*, que se alterna entre primeiros violinos e oboés junto com flautas. Este segundo *ostinato* consiste em uma pausa de semibreve e duas tercinas de colcheia e em uma pequena variação aparecem duas semicolcheias no lugar da primeira colcheia do segundo grupo. Ambos *ostinato*s estão compostos com notas da escala de Lá menor, apresentando pequenas alterações cromáticas no decorrer da seção.

Na anacruse do quarto compasso entra o trombone com a melodia principal, construída quase inteiramente sobre tercinas de semicolcheia com pequenas intervenções de figuras rítmicas sincopadas. Novamente ouvimos uma melodia melancólica, com notas de longa duração, construída unicamente com a escala de Lá menor. Não aparecem alterações na sensível. Harmonicamente, este trecho gira em torno da sucessão dos acordes (ou às vezes puros intervalos de 3ªs) de Lá menor, Sol maior e Fá maior. Portanto, se trata de um ambiente modal. Nos acordes de Lá menor, o compositor freqüentemente insere a nota fá, confirmando a qualidade do modo.

---

[736] NOBREGA, A., *op. cit.*, p. 42. Lembramos que esse recurso foi empregado por Villa-Lobos também na parte **B** de "O canto do capadócio", mas com instrumentação diferente.

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Durante quase toda a primeira parte **A** desta dança, os violoncelos e contrabaixos se mantêm na função harmônica, atacando sempre no quarto tempo de cada compasso para criar um deslocamento rítmico com a melodia e os *ostinato*s, afirmando a polirritmia da seção. Estes instrumentos são apoiados por trompas e fagotes, que, em alguns momentos, distanciam em um tempo os seus ataques e a duração de suas notas, criando outro deslocamento rítmico em relação aos violoncelos e contrabaixos. No compasso 10, soma-se outro padrão rítmico em sextinas de semicolcheias no sax tenor, clarinetes, oboés e flautas, também construído com as notas da escala de Lá menor em graus conjuntos e movimento ascendente, e com cada instrumento iniciando a subida em uma nota distinta. Ao finalizar essa ascensão melódica, na cabeça do compasso 12, os instrumentos realizam um efeito através de um trêmulo semitonal que enfatiza a nota mais aguda da melodia, alcançada pelos trombones através de um *glissando*. Nesse momento, toda a orquestra em fermata, enfatiza esse ponto ápice da

melodia. A partir compasso 17, Villa-Lobos intensifica esse padrão rítmico e o transforma em um *ostinato* (realizado pelos sopros), muito semelhante ao executado pelas violas e segundos violinos.

Ainda no compasso 17, o trombone encerra a exposição da melodia, com uma longa nota lá sucedida por alguns *glissandos* e regressando novamente pelo intervalo descendente dó–lá. São mantidos os *ostinato*s nos contrabaixos/violoncelos, violas/segundos violinos e clarinetes/flautas, enquanto trompas e fagotes, acompanhando a nota longa do trombone, deixam ressoar as notas fá–lá–mi. Dois compassos antes do final desta primeira parte, contrabaixos e violoncelos abrem um acorde de Lá menor, criando um clima de suspense. No último compasso, clarinetes e flautas abandonam o *ostinato* e executam o mesmo efeito realizado no compasso 12, um trêmulo, desta vez com intervalo de tom inteiro. Contrabaixos, violoncelos, trompas e fagotes mantêm-se em notas de longa duração, enquanto violas e segundos violinos seguem com os seus *ostinato*s; todos os instrumentos têm sinal de *crescendo*. O clima de suspense termina com um compasso de 1/4 que faz a transição entre partes **A** e **B**. Nele, o naipe das cordas (sem os contrabaixos) executa uma rápida melodia ascendente que rasga o clima sereno da seção anterior.

*Parte **B** – Allegro*

Iniciada com um ataque *fortíssimo* sobre um acorde de Lá menor, a parte **B**, como nos movimentos anteriores, representa uma seção de constraste. Durante os 6 primeiros compassos, se estabelece um diálogo em *fortíssimo* entre as cordas e os sopros. Ritmicamente, esse diálogo é configurado entre três grupos de duas colcheias ou subdivisões desta (4 semicolcheias, colcheia pontuada e semicolcheia e síncopa) e o último tempo de cada compasso repousando sobre uma semínima. A cada “pergunta” de um naipe, vem a resposta do outro com a alteração de um grupo rítmico. O material harmônico/melódico está composto,

basicamente, pelo centro Lá menor. Desde o ponto de vista melódico, estes primeiros compassos podem ser resumidos a um padrão de cinco notas sobre a escala de Lá menor, à distância de um tom entre si (lá–sol–fá–mi, sol–fá–mi–ré, etc...). As indicações na partitura exigem uma execução em *marcato* desta melodia. Neste trecho, observamos o predomínio das tríades e a melodia sem alterações na sensível, características do modalismo, e um padrão rítmico simples e marcado. Estes elementos, que contrastam bastante com o material empregado por Villa-Lobos nos movimentos anteriores, são utilizados pelo compositor para dotar o trecho de caráter "indígena"[737].

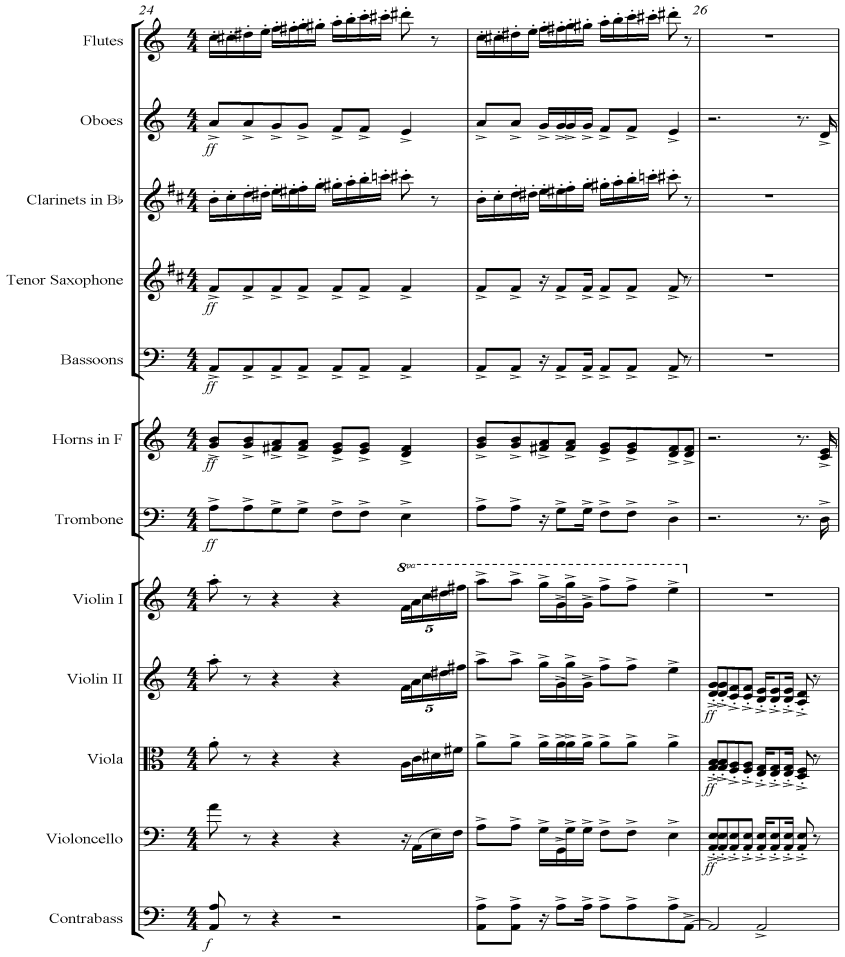

Figura 36

[737] Destacamos novamente que no argumento da coreografia idealizada por Villa-Lobos para esta composição é justamente na parte **B** deste movimento que um grupo de "índios" ataca os sertanejos que esperam a chegada do trem.

Figura 37

No compasso 29, os primeiros violinos executam um rápido movimento melódico ascendente que dá lugar a 3 compassos de “duelo” entre violinos e violas, e violoncelos e contrabaixos. Enquanto os primeiros violinos, abertos em 3 vozes distintas, executam rápidos movimentos melódicos descendentes, violas e segundos violinos recorrem as notas da escala pentatônica. Violoncelos e contrabaixos, em conjunto, executam em grupos de duas colcheias oitavadas o movimento ascendente lá–si–dó–si / dó–si–lá–sol. No compasso 32, violas e segundos violinos repousam sobre a nota mi, e o duelo se estabelece entre primeiros violinos, executando em uníssono um padrão melódico descendente em semicolcheias, e violoncelos e contrabaixos, executando um movimento melódico ascendente em tercinas de colcheias. Ambos os grupos de instrumentos alcançam o compasso 33 com o intervalo de semitom descendente ré–dó#, rompendo com o clima diatônico dos compassos anteriores. Em clima de suspense, esta última nota é apoiada pelas trompas e trombones e, em seguida, os demais instrumentos de sopro, em grupos de tercinas de colcheias – rompendo também com a rítmica simplificada dos compassos anteriores – , executam repetidas vezes um intervalo de grau conjunto diatônico (descendente no sax tenor e fagotes e ascendente nos clarinetes, oboés e flautas) sobre a escala de Lá menor, partindo das notas da tríade de Sol maior. Nos compassos seguintes, esse movimento interválico sobe de meio em meio tom, acompanhado por ataques e figuras de longa duração realizados pelos primeiros violinos, trombones e trompas sobre a nota dó#. Esses ataques – executados segundo o padrão 4º–3º–3º–4º tempo dos compassos – criam um novo deslocamento rítmico. Tanto as figuras em tercinas, quanto os deslocamentos rítmicos provocados pelos ataques dos instrumentos graves, fazem referência à parte **A** deste movimento.

Figura 38

Na cabeça do quarto tempo do compasso 37, contrabaixos e violoncelos voltam a “marchar” em *pizzicato*, executando em semínimas, a partir da nota dó#, sucessivos intervalos de 4ª aumentada descendente intercalados com intervalos de 4ª justa ascendente (dó#–sol–do–fá#, etc...) até alcançar a nota lá. Enquanto primeiros violinos, piano, trombones e trompas continuam atacando na cabeça dos quartos e terceiros tempos dos compassos, e os contrabaixos e violoncelos seguem “marchando”, as violas ascendem em semicolcheias pela escala cromática começando pela nota dó#. Retorna o caráter “indígena”, imponente, marcial, com as trompas acentuando a melodia e os violoncelos executando trêmulos entre o ré# e o mi, simulando um rufar de caixas brancas. No compasso 42, em 6/4, volta o confronto entre rápidos movimentos melódicos em tercinas de semicolcheia nas violas, segundos e primeiros violinos, clarinetes e oboés, e a marcha em semínimas nos demais instrumentos da orquestra. Em

meio a toda essa “bagunça”, as flautas tremulam em semibreves sobre a nota dó, simulando um apito.

No compasso 44, contrabaixos, violoncelos, primeiros violinos, trombones, fagotes e sax tenor repousam sobre a nota lá, enquanto violas e segundos violinos executam diferentes padrões melódicos baseados em intervalos de 3as. Quando esses padrões passam a intervalos de 4as, contrabaixos, violoncelos e fagotes iniciam o movimento descendente sol–fá–mi–ré. Enquanto isso, trompas e trombones, a uma colcheia de diferença, ascendem pelas notas mi–fá–sol–lá. Novamente os trombones, acompanhados agora pelo sax tenor, avançam pelas notas si*b*, si bequadro e dó, enquanto contrabaixos, piano e fagotes repousam sobre o dó. Violoncelos e violas, em regiões bem agudas, executam trêmulos em *fortíssimo* sobre as notas dó, mi*b* e sol*b*. Os violinos, em tercinas de colcheias, e o piano, em sextina de semicolcheias, executam repetidas vezes pequenos padrões melódicos em regiões agudas. Esse clima de alta tensão explode em um forte *tutti* orquestral de trêmulos, que cai para *piano súbito*, seguido de um *crescendo* que atinge o *fortíssimo*.

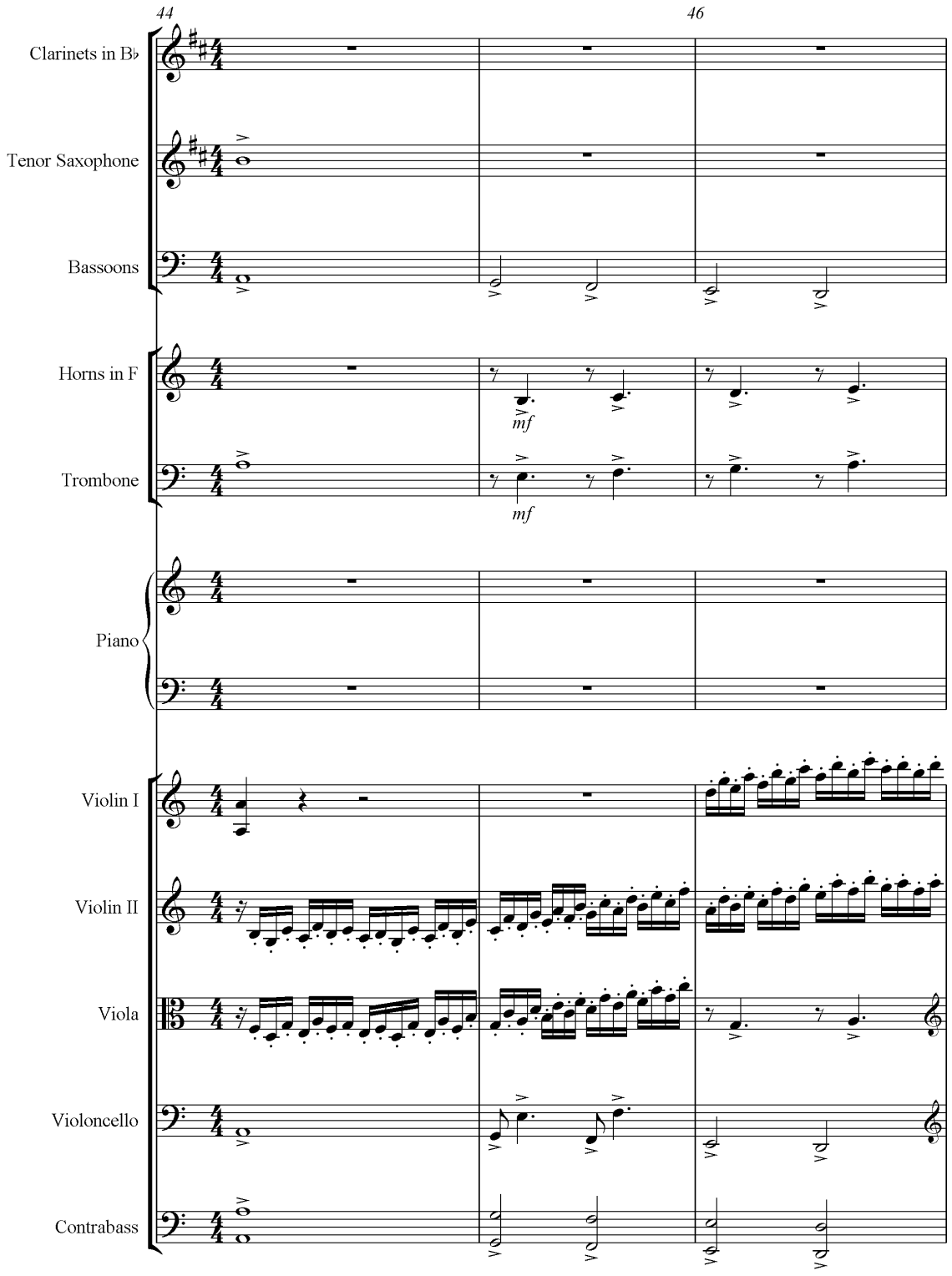
44
46
Clarinets in B♭
Tenor Saxophone
Bassoons
Horns in F
mf
Trombone
mf
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

Figura 39

Figura 40

Esse grito desesperado se repete mais uma vez até que, na casa 1, contrabaixos, violoncelos, violas, trombones e fagotes executam um movimento melódico descendente sobre a escala pentatônica e conduzem a composição para a reexposição desta parte **B**. Depois da reexposição, um efeito criado pelo movimento descendente da escala de Lá menor em grupos de quiálteras de nove fusas se espalha por diversos instrumentos. Aos poucos, a densidade rítmica e a intensidade da música vão diminuindo, até que as últimas notas desta repetição da parte **B** deslizam para a reexposição da parte **A**.

*Parte **A** – Allegro*

Na reexposição da parte **A**, o compositor, além de fazer pequenas modificações em relação à primeira exposição do tema, acrescenta uma longa coda. Nesta coda, os diferentes instrumentos vão tecendo os seus comentários a partir de variações do último fragmento da melodia, si–sol–lá, sobre o *ostinato* em sextinas de semicolcheias nas violas e segundos violinos. Durante este *ostinato*, começa um *rallentando* até que um novo "grito" orquestral *fortíssimo* vem romper a serenidade desta coda, e o movimento se encerra com um longo lá nos instrumentos graves.

Em seu conjunto, este movimento representa uma fase de transição dentro das *Bachianas N° 2*. Nele, ainda se mantém a estrutura do diálogo entre partes **A** (densa/lenta/lírica) e **B** (início simples/rápida/dançante), mas dentro da forma **ABBA**. Porém, nesta dança também predomina uma ambientação modal. O desenvolvimento melódico da parte **A** alude claramente ao último movimento desta *Bachiana*, "O trenzinho do caipira", o que nos leva a associá-lo a uma figura rural, caipira ou sertaneja. Aliás, o compositor já utilizara anteriormente o modalismo na parte **B** da ária para referenciar as tradições musicais nordestinas. Entretanto, não devemos confundir este modalismo com o utilizado na caracterização da música "indígena", que está sempre associado a figuras rítmicas

simples e acentuadas por igual. Em alguns momentos, esse modalismo "indígena" também se associa ao pentatonismo[738].

Neste terceiro movimento, além do estrito diatonismo das melodias principais de ambas as seções e a gravitação sobre o modo de Lá eólio, a utilização dos instrumentos para criar efeitos sonoros "descritivos" é outro dos elementos que anunciam a chegada do último movimento desta *Bachiana*.

3.3.2.4.4. Toccata: "O trenzinho do caipira"

Chegamos ao último movimento desta *Bachiana*, e a uma das obras mais enraizadas dentro do "ideário sonoro" nacional. Vinte e seis compassos precedem o início da famosa melodia. *Um pouco moderato*, o trenzinho começa a esquentar as suas engrenagens em *pianíssimo*. Contrabaixos, violoncelos, violas, segundos violinos, piano, tímpano e demais instrumentos de percussão evocam o soar das rodas sobre os trilhos. Em um jogo de pergunta e resposta entre som agudo e grave – o primeiro construído pela superposição das notas sol–dó–ré–mi–sol (com a indicação "oitava acima") e o segundo somente pela superposição das três primeiras –, o trem ganha velocidade conforme o *ostinato* resultante deste diálogo muda a figura rítmica de base; de semínima pontuada, os ataques passam a ser executados a cada semínima, logo depois tercina de semínima, colcheia, tercina de colcheia e, por fim, semicolcheia. Até alcançar uma velocidade estável, as rodas do trenzinho fazem alguns movimentos em falso nos momentos em que acontecem as trocas de figuras. Esses "movimentos em falso" são logrados sonoramente através de pequenas variações rítmicas no *ostinato* que desestabilizam a regularidade dos ataques. Ao estabilizar-se sobre a figura da semicolcheia, o *ostinato* se divide e se espalha pelos violoncelos (divididos em

[738] Talvez este movimento seja o mais "programático" desta *Bachiana*, pois nele podemos vislumbrar com clareza a luta entre sertanejos e índios pensada por Villa-Lobos para o argumento do balé, caracterizado sobretudo na oposição entre os elementos rítmicos.

dois), violas e piano. Contrabaixos e tímpano atacam na cabeça do primeiro tempo de cada compasso. Apenas se ouve o centro Dó emergindo entre os distintos *ostinato*s. Os demais instrumentos de percussão atacam no contratempo de cada tempo do compasso.

À medida que as rodas se movem sobre o trilho, diversos ruídos começam a invadir o ambiente. No compasso 3, em *pianissíssimo*, o rangido do metal se articula através da superposição das notas sol, fá#, si*b* e ré*b* nos primeiros violinos. Esse rangido é mantido praticamente até a chegada da melodia principal. No compasso 5, clarinetes e flautas executam um trêmulo a partir da superposição das notas si, mi*b* e ré, imitando o grito do apito do trem anunciando a partida. Ao barulho das engrenagens, somam-se os ataques das matracas no contratempo do último tempo, a cada 2 compassos.

No compasso 8, surge outro elemento que permanecerá ao longo da primeira exposição da melodia principal. São curtos movimentos melódicos descendentes de semitom nos fagotes, clarinetes, oboés e flautas[739]. No compasso 20, trombones e trompas executam fortes ataques seguidos por *glissandos* nas notas da tríade de Si maior. O naipe dos sopros é reiteradamente utilizado por Villa-Lobos para imitar os sons da maquinária e outros "ruídos" presentes neste último movimento. Enquanto os *ostinatos* estão construídos sobre notas da escala de Dó maior, formando a base harmônica do constante deslizar das rodas, sobre a qual se erige com destacado lirismo a melodia principal desta tocata, os demais efeitos sonoros, ruidosos, se estruturam a partir de tríades e intervalos dissonantes em relação a essa base, por vezes ornamentados com *trêmulos*, *glissandos* e *trinados*. Essas dissonâncias são construídas principalmente a partir da superposição de notas com meio tom de diferença em relação às notas da citada escala de Dó maior.

[739] Durante a primeira exposição da melodia, essas intervenções ocorrem a cada dois compassos.

Figura 41

A partir do compasso 27, os primeiros violinos, em oitavas, iniciam a primeira exposição da melodia principal. Com uma estrutura elementar de 4 compassos, essa melodia está construída unicamente sobre as notas da escala de dó maior/lá menor. Melancólica e saudosista, ela desliza sobre a base dos *ostinatos* sem se preocupar com as suaves dissonâncias inseridas tanto no apoio harmônico executado pelas trompas e fagotes, quanto nos *ostinatos* executados pelas cordas[740]. A melodia inicia o seu ascenso sobre uma base em Dó maior. Na transição do compasso 42 ao 43, um frágil acorde de Dó maior com 7ª maior em

[740] Por exemplo, no compasso 30, surge a nota lá*b* nos *ostinato*s sobre o acorde de Dó maior. Três compassos adiante, o acorde de Ré menor aparece com a nota dó nas trompas e a nota si nos *ostinato*s, e a partir do compasso 35, surgem também as notas si*b* e dó#, formalizando os típicos movimentos de ascenso cromático da 5ª e descenso cromático da 7ª sobre o acorde de relativo menor da subdominante.

primeira inversão cede o seu lugar a um acorde de Lá menor com 7ª menor, sobre o qual a melodia, executada pelo sax barítono, encontra o seu ápice, resultado do *crescendo* realizado pelo naipe das cordas e pela entrada do pandeiro acentuando os contratempos. O movimento ascendente encontra então o seu ponto de virada.

Figura 42

À medida em que nos aproximamos do final, silenciam os trombones, e as trompas assumem a exposição da melodia. Com isso, perde-se o apoio harmônico, e o silêncio resultante é progressivamente ocupado pelas dissonâncias dos ruídos da locomotiva. No compasso 57, contrabaixos, violoncelos e violas procuram conter a inevitável resolução da melodia sobre o acorde de Lá menor, retornando ao *ostinato* sobre o qual a melodia se iniciara. Entretanto, a atração

harmônica da melodia é tão marcante que todo esforço se torna inútil. Neste trecho, também se altera o sentido do diálogo inicial entre as tonalidades de Dó maior e Lá menor. No começo da exposição da melodia, a nota lá dos *ostinatos* estava incluída dentro do acorde de Dó maior na qualidade de 6ª maior. Desta vez, essas mesmas notas do *ostinato* se encontram em função do acorde de Lá menor. O piano, que inicialmente executava a nota ré dentro da estrutura harmônica, a substituiu pela nota lá, mantendo a superporsição das tríades de Dó maior em segunda inversão e Lá menor (sol–dó–mi–lá). Entretanto, os breves ataques de semicolcheias somam-se agora ao coro das dissonâncias, pois essa superposição de tríades na última semicolcheia de cada tempo funciona como um grupo de notas de aproximação para a mesma estrutura vertical meio tom abaixo, atacada na cabeça do tempo. Essa "natural" mudança de tonalidade confirma que, nesta tocata, o discurso harmônico aparece invertido em relação ao primeiro e segundo movimentos, já que o "Trenzinho do Caipira" tem o seu início em tonalidade maior e, no final do desenvolvimento melódico, passa sutilmente à tonalidade relativa: Lá menor.

A partir do compasso 71, quando os ruídos da locomotiva definitivamente tomam conta da paisagem sonora, o trombone, logo sucedido pelas trompas, inicia uma variação sobre o trecho final da melodia. Quando as flautas e oboés anunciam a chegada do trenzinho com um apito agudo sobre a nota lá, o sax barítono junta-se às trompas e um curto *ostinato* de tercinas de colcheias nos oboés e flautas gera uma polirritmia com os *ostinatos* executados pelas cordas, iniciando uma sensação de desaceleração do trem.

Cessam todos os *ostinatos* e apenas se ouvem os dois apitos da locomotiva anunciando a chegada. Depois de uma rápida parada, o trem retoma a velocidade. A orquestra se divide na execução de duas figuras musicais que se espalham pelos instrumentos. Enquanto uma parte executa um movimento harmônico ascendente e simétrico, construído pela superposição de intervalos de 5ª justa, 4ª aumentada e 3ª menor (que resultam em um acorde de tipo dominante com 9ª e 4ª aumentada) e posto em marcha novamente através da diminuição do

valor rítmico das figuras de base (de semínima a tercina de semínima), outra parte executa uma escala cromática descendente em figuras de oito fusas. Desse modo, é recriada a sensação do movimento da maria-fumaça ao som do apito que ressoa nas trompas e nos clarinetes, que sustentam as notas si*b*–mi–dó#. A reexposição da melodia principal, fragilmente executada pelo duo de flautas/oboés, está marcada pela desestabilização do ambiente sereno presente na exposição anterior. Cria-se a polirritmia entre os *ostinatos* baseados na subdivisão da semínima em semicolcheias e em sextinas de semicolcheias, e as tercinas de semínimas realizadas pelos violinos e violas. O apoio harmônico é substituído por rasgantes intervenções de trompas e trombones e a melodia vai silenciando aos poucos por entre os ruídos da maquinária.

95
Flutes
ff
Oboes
f
Clarinets in B♭
p
Horns in F
3
Trombone
Timpani
sffz
p
Piano
Violin I
3
ppp
Violin II
ppp
Viola
ppp
Violoncello
arco
pizz
Contrabass
sffz

Figura 43

99
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Tbn.
Timp.
sffz
sffzp
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
pizz
arco
Cb.
sffz
mf
sffz

Figura 44

A partir do compasso 143, violinos e violas começam a desacelerar os seus *ostinatos* alargando os valores das figuras rítmicas. Três compassos adiante, trombone, trompas e fagotes tocam novamente o apito, anunciando que o trem se aproxima a seu destino. A partir do compasso 155, oboés e flautas também participam dos apitos, enquanto contrabaixos e violoncelos começam a desacelerar os seus *ostinatos*. A oito compassos do final deste movimento e da obra, contrabaixos, violoncelos, piano e fagotes põem fim ao movimento das rodas do trem, atacando uma nota dó em oitavas na região grave. A partir de então, podemos escutar somente o ranger do metal do trem deslizando em "ponto morto", executado em harmônicos pelo naipe das cordas e pelos *trêmulos* da percussão. Acompanhando os harmônicos das cordas, a celesta realiza um *cluster* ao mesmo tempo em que executa puros intervalos sol–dó–sol. Depois de um momento de silêncio quase absoluto, a maria-fumaça toca novamente o seu apito em *fortíssimo*, com uma estrutura vertical composta basicamente pela superposição das tríades de Dó maior e Lá menor, anunciando a chegada ao destino final e, ao mesmo tempo, chegando a uma síntese das tonalidades deste último movimento.

* * *

Nos três primeiros movimentos das *Bachianas Brasileiras N° 2* a cena é dominada pelos diversos conflitos que se estabelecem entre os diferentes elementos musicais. Contrapõem-se seções lentas com partes de dança, harmonias rebuscadas com harmonias modais, síncopas com quiálteras, etc... Mas o fio condutor que une os quatro movimentos é o lirismo presente em cada uma de suas melodias principais. Com exceção da parte **B** do terceiro movimento, o "ataque dos índios"[741], é sempre a mesma voz lamentosa que entoa as

[741] Elemento incluído por Villa-Lobos no argumento preparado para o balé *Mancenilha. "A flor que embriaga"*, ao qual já nos referimos em nota anterior.

melodias, através de notas de longa duração articuladas muitas vezes com a ajuda de *glissandos*. Para aumentar a carga expressiva dessas melodias, Villa-Lobos utiliza com freqüência os primeiros violinos abertos em oitavas (recurso tipicamente romântico), e recorre a elementos "extra-melódicos", como trêmulos e pausas dramáticas, para enfatizar determinados trechos. Se, por um lado, nas partes **As** dos dois primeiros movimentos, essa particularidade do discurso musical villalobiano remete à identificação da música de Bach com as modinhas e serestas cariocas, por outro, as melodias menos rebuscadas, como a da última tocata, revelam a presença do elemento folclórico característico que, sem dúvida, também está presente em todo o ciclo das *Bachianas Brasileiras.*

Essa voz lamentosa revelada em todos os movimentos desta obra, percorre diversas tradições musicais brasileiras, das serestas e modinhas urbanas, à música rural do Nordeste e à música dos sertanejos e dos caipiras[742]. É essa voz que ficou sacralizada no último movimento desta *Bachiana*. Mesmo não possuindo a vivacidade e o virtuosismo das tocatas de Bach, "O trenzinho do caipira" tem a liberdade formal deste gênero, e por isso, deixa de lado a forma ternária dos movimentos anteriores. Neste movimento, o conflito entre as partes dá lugar ao desfilar solitário da melodia, que se repete modificada e encerra a composição. Tanto os *ostinatos* e os diversos elementos rítmicos, quanto as complicações harmônicas, se uniram para compor a locomotiva que transporta a melodia. Dispensando rebuscamentos, ela está constituída apenas pelas notas da escala de Dó maior, embora não caia no modalismo.

Se, por um lado, devemos reconhecer a inegável influência do *Pacific 231* de Honegger neste último movimento das *Bachianas Brasileiras N° 2*[743], também é necessário observar que na obra do brasileiro, o princípio da tonalidade se impõe claramente. Se em Honegger vemos (ou ouvimos) que o sujeito se

---

[742] Andrade Muricy afirma que o lirismo das canções villalobianas "[...] desborda o nacional e atinge a universalidade". Cf. MURICY, A. Música brasileira moderna. **Revista da Associação Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, 1932-1933. p. 13.

[743] Como notaram alguns autores, como Mariz e Palma. Cf. MARIZ, V., *op. cit.*, p. 121; e PALMA, E. C.; CHAVES JR., E. B., *op. cit.*, p. 42.

mistura muitas vezes com o ruído das máquinas, em Villa-Lobos esse mesmo sujeito e máquina estão claramente separados, mesmo que no final do movimento, o seu canto melancólico seja abafado pelos ruídos do trem[744]. União da melancolia de todos os cantos dos movimentos anteriores, "O trenzinho do caipira" se revela como a imagem sonora escolhida por Villa-Lobos para unir musicalmente uma nação.

3.4. Conclusões Parciais 2

Através dos comentários analíticos apresentados nas segundas partes do segundo e do terceiro capítulos desta tese, procuramos explicar como os nossos dois protagonistas, Villa-Lobos e Manuel de Falla, responderam musicalmente aos apelos do movimento nacionalista. Para atingir o nosso objetivo, procuramos descrever, ainda que sucintamente, quatro composições, duas de cada autor. Procurando obras que fossem representativas dentro da produção destes compositores, escolhemos "En el Generaliffe", primeiro noturno de *Noches en los jardines de España*, de Falla, e "Farrapós", primeira das *Danças Características Africanas*, de Villa-Lobos, para representar a fase *nacional*, ainda não *universal*, destes dois compositores. Para completar a análise, escolhemos outra obra de cada compositor situada, segundo a bibliografia, em sua etapa *universal*. Por isso, de Villa-Lobos, analisamos as *Bachianas Brasileiras N° 2* e, de Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro.*

No transcorrer das apreciações foram apresentadas algumas conclusões "parciais" a respeito das características de cada composição. Após o fim das exposições, cabe realizar algumas reflexões a respeito das rupturas e continuidades observadas entre o processo compositivo representativo da primeira e da segunda fases da obra villalobiana e da obra falliana.

---

[744] É sintomático que o título da obra de Honegger seja apenas o nome da máquina, enquanto o trenzinho de Villa-Lobos, originalmente, é *do* caipira, e não apenas trenzinho caipira, como ficou popularizado.

No caso da obra de Villa-Lobos, podemos perceber algumas constâncias entre a composição de "Farrapós" e a composição das *Bachianas Brasileiras N° 2*. Em relação às referências musicais "brasileiras", observamos que este compositor continuou empregando basicamente o mesmo material: elementos da música indígena, da música nordestina e da música urbana carioca. A discursividade também é semelhante nestas duas obras pois, de modo geral, o que encontramos em ambas é a busca pela síntese entre elementos musicais de distintas procedências. Nesse sentido, vemos na forma um elemento importante de conexão entre as obras, uma vez que tanto "Farrapós", quanto a *Bachiana N°2* se mantêm dentro das formas clássicas da tradição musical européia.

Apontemos agora algumas diferenças. Em "Farrapós", a tonalidade se encontra enfraquecida pela introdução de diversos elementos modais, de derivações da escala hexafônica e de acordes sem função tonal explícita. Esses elementos, assim como as referências a diversas tradições musicais diferentes, são muitas vezes empregados de maneira simultânea, coexistindo em uma mesma seção. Ao mesmo tempo, esses elementos não são o suficientemente fortes a ponto de romper o discurso tonal, entendido não apenas enquanto progressões de acordes em volta de um centro tonal, mas como articulação global da composição. Nas *Bachianas*, por outro lado, a tonalidade se encontra renovada, reforçada tanto por progressões harmônicas claramente tonais, quanto pela força da atração melódica. Exceto nos compassos finais dos desenvolvimentos melódicos das partes **As** do primeiro e do segundo movimentos, onde estão inseridos elementos de tensão na ordem tonal, o conflito entre os elementos musicais está dividido em seções separadas[745]. Desse modo, observamos que no segundo movimento, a ária, o emprego da modalidade não ameaça o predomínio da tonalidade, pois está circunscrito à parte **B** da composição. No terceiro movimento, entretanto, podemos perceber que o modalismo impera, e o foco do conflito se estabelece entre os distintos usos dados

[745] Não estamos considerando aqui o conflito rítmico entre figuras binárias e quiálteras, que está presente ao longo de toda a composição.

à modalidade (indígena X sertanejo). A coexistência simultânea dos distintos elementos musicais só se revela de forma explícita no último movimento, onde elementos da vanguarda musical (revelados através da clara influência da obra de Honegger) deslizam sobre uma base harmônica tonal que acompanha uma melodia simples, derivada do modalismo do movimento anterior e contrastante com as melodias do primeiro e segundo movimentos. Entretanto, a síntese já está dada de antemão. Fruto do conflito entre rebuscamento e modalismo, a melodia de "O trenzinho do caipira", apoiada no tranqüilo movimento tonal que resvala sobre os trilhos, estabelece a calmaria em uma tonalidade sem maiores complicações.

Outra diferença significativa entre essas duas composições é o caráter nostálgico que as melodias villalobianas vão adquirindo no caminho percorrido entre as *Danças Características Africanas* e o ciclo das *Bachianas*. Não esqueçamos que durante a década de 20, portanto, entre a composição destas duas obras, Villa-Lobos mergulhou francamente em vários temas pertencentes ao folclore musical brasileiro, principalmente em razão da composição do ciclo das *Cirandas* e d'*A Prole do Bebê*. Se em "Farrapós" o elemento sincopado da melodia divide o protagonismo com a dimensão intervalar propriamente dita, nas *Bachianas*, a variedade rítmica muitas vezes é utilizada para intensificar a expressividade melódica. No caso das melodias mais rebuscadas, essa expressividade é alcançada através de grandes saltos ao estilo das melodias das árias de Bach, enquanto o lirismo das melodias mais simplificadas é buscado através de outros elementos, entre eles, a articulação dos motivos melódicos em torno da repetição das notas. Ambos os elementos estão ausentes em "Farrapós". Em geral, os motivos melódicos desta peça se articulam sobre a figura rítmica sincopada e a progressão em graus conjuntos sem repetição das notas.

Ainda assim, podemos encontrar um elemento em comum: o emprego de recursos românticos. Em "Farrapós", poucos são os momentos em que o lirismo da melodia passa a primeiro plano. No entanto, estes são momentos de inspiração romântica, onde as semicolcheias se sobrepõem aos elementos

sincopados e se apóiam em progressões harmônicas claramente tonais, em melodias oitavadas e em recursos de interpretação românticos, como *arpegios* e *ritardandos.* Ainda que mais discretos, esses elementos também estão presentes em alguns momentos da *Bachiana Brasileira N° 2*, especialmente na reexposição das melodias do primeiro e do segundo movimentos. Nesses dois casos, o instrumento solista é acompanhado na reexposição por violinos em oitavas. Se em "Farrapós", são os próprios recursos expressivos que dão o caráter lírico à melodia, nas *Bachianas*, estes representam um elemento externo, um recurso composicional empregado simplesmente para intensificar uma qualidade pré-existente no contorno melódico.

Em outro nível de comparação, podemos dizer que "En el Generaliffe", de Manuel de Falla, possui grandes semelhanças com "Farrapós". De início, destaca-se o caráter exótico das referências musicais adotadas por ambos os compositores. Desde *Carmen* de Bizet, e passando por Albéniz, o orientalismo foi um dos principais elementos simbolizadores do exótico na cultura musical européia, enquanto o indigenismo atraía a atenção do europeu desde os tempos dos relatos dos viajantes, que deram margem à criação de um imaginário fantástico sobre a natureza e os "naturais" das "terras selvagens".

Desde o ponto de vista do material musical, observamos que estão presentes os mesmos tipos de referências: a modalidade arcaica, a tonalidade e a escala de "tons inteiros". Desde o ponto de vista rítmico, a utilização de figuras e articulações que remetem à música andaluza, como o grupo de tercinas de semicolcheias e colcheia, corresponde ao emprego da síncopa no caso brasileiro. Nesse sentido, é interessante lembrar que ambas as obras são praticamente contemporâneas, sendo que as duas composições, *Noches en los jardines de España* e *Danças Características Africanas*, foram finalizadas em 1916.

Neste noturno falliano também encontramos, assim como em "Farrapós", breves momentos de expressividade romântica, temperados com *tuttis* orquestrais e violinos em regiões agudas. Nesses raros momentos, em ambas as

peças, a construção das melodias e das progressões harmônicas explicitamente tonais perturbam a discursividade que as precede.

Os elementos que representam esses três tipos de referências musicais são postos em conflito de maneira simultânea. Em “En el Generaliffe”, alternam-se momentos de puro modalismo com progressões harmônico-melódicas de caráter ambíguo e momentos claramente tonais. Também verificamos nesta obra que é o intervalo de semitom, assim como em “Farrapós”, que movimenta as principais tensões entre esses elementos, na constante busca por uma música nacional que seja realizada através da síntese de três temporalidades musicais distintas.

Entretanto, são justamente os distintos usos dados pelos compositores ao intervalo de semitom o que nos convida a destacar as diferenças entre essas duas obras. Em “En el Generaliffe”, o intervalo de semitom estruturador da obra é resultado da referência à sonoridade frígia perseguida por Falla, enquanto em “Farrapós”, esse intervalo não procura referenciar diretamente nenhum elemento folclórico “característico”. Nesse sentido, verificamos que o compositor espanhol trabalha com apenas uma referência folclórica explícita, o folclore andaluz “imaginado”, enquanto Villa-Lobos utiliza ao menos três diferentes tradições musicais brasileiras. Ao mesmo tempo, se em “Farrapós”, é principalmente em volta do intervalo de semitom que o princípio da tonalidade se fragiliza, sem, no entanto, alterar a forma, em “En el Generaliffe”, o “primitivo” – a escala andaluza – e o moderno – a escala hexafônica – fragilizam de forma muito mais intensa a discursividade tonal. À narrativa tonal, Falla opõe o princípio do *impressionismo*, apostando na descrição de quadros estáticos debussystas. Somente com muita atenção podemos reconhecer uma frágil estrutura **ABA** nessa composição. Paradoxalmente, ainda que (curiosamente!) as duas composições terminem com uma tríade de Dó# maior, no final a idéia de síntese é mais acentuada em “En el Generaliffe”, pois a reexposição do primeiro motivo melódico, após um clímax de puro romantismo, conduz pacientemente a composição para uma reunião apaziguadora de todos os elementos musicias colocados em conflito desde o início deste noturno. Em “Farrapós” acontece exatamente o inverso. Depois de um

desenvolvimento formal tipicamente tonal, a tríade de Dó# maior, enquanto síntese das tensões apresentadas na introdução, aparece de sopetão, sem uma conexão muito clara com o trecho que a precedera.

Como resultado, podemos extrair dessas duas obras, correspondentes à fase *nacional* de ambos os compositores, uma mesma matriz ideológica: a busca do "característico" através da síntese entre elementos musicais de três matrizes distintas. Essas matrizes podem ser encontradas no modalismo (primitivo), na tonalidade e na escala de tons inteiros (moderno).

Entretanto, após a apreciação d'*El retablo de maese Pedro*, percebemos que entre a composição de *Noches en los jardines de España* e esta obra, o pensamento musical de Manuel de Falla sofreu transformações muito mais profundas do que o pensamento musical villalobiano.

Um elemento importante revelado pelo estudo em conjunto das obras de Falla é o visível declínio da influência debussysta. Se os seus noturnos podem ser considerados como uma descrição sonora de quadros pictóricos, *El retablo de maese Pedro* rompe com toda essa estaticidade e impõe o desenvolvimento do relato seqüencial e paralelo de, pelo menos, dois tempos e duas cenas concomitantes. Ao mesmo tempo, graças ao recurso da superposição de planos sonoros, ao uso de citações de diversas melodias e de *ostinato*s rítmicos e melódicos (ao modelo stravinskyano), o relato assume uma dinâmica totalmente nova na composição falliana. O papel de Debussy como pólo de referência de nossos dois protagonistas, é assumido, com sua morte, em 1918, por Stravinsky, cuja obra, a partir da década de 20, se tornará emblemática para mais de uma geração. Com essa transformação Falla buscava, como já destacou Carol Hess, a libertação do *andalucismo*. No neoclassicismo, Falla encontrou uma nova possibilidade para *universalizar* a sua música sem abrir mão de sua identidade nacional.

Em *El retablo de maese Pedro*, o compositor utiliza como principal elemento de inspiração o material proveniente das fontes "históricas" do período clássico espanhol, ou seja, dos séculos XVI ao XVIII. Isso não quer dizer que Falla

prescinda da utilização das músicas folclóricas – castelhanas, andaluzas, etc. – que haviam sido as fontes mais importantes em toda a sua obra até esse momento, mas sem dúvida, ele as torna subalternas às históricas. Assim, o ideal da música nacional, em Falla, sofre marcantes modificações, uma vez que o compositor passa a procurar diretamente no "legado cultural hispano" o elemento regenerador da música espanhola contemporânea. Esta postura nos leva a distingüir claramente o neoclassicismo falliano do neoclassicismo villalobiano. As obras analisadas correspondentes à segunda fase compositiva (a fase *universal*) de ambos os compositores, se inscrevem no círculo de influências do movimento neoclássico instaurado por Stravinsky ao final da segunda década do século XX, como foi dito anteriormente. Mas, à diferença de Villa-Lobos, que buscou nos músicos *universais* a inspiração clássica que precisava para essa nova fase, Manuel de Falla, na procura por um modelo autóctone e "castiço" de sua cultura, voltou-se completamente para os clássicos do Século de Ouro espanhol.

Fincado no classicismo, em *El retablo de maese Pedro*, Falla utiliza uma harmonia muito mais clara – baseada quase completamente em acordes perfeitos – do que a utilizada em sua fase andaluza. Outra mudança fundamental que podemos observar entre as duas composições fallianas é o uso, em *El retablo*, de escalas de antigos modos medievais em substituição à tão insistente escala andaluza das *Noches*.

Entretanto, existe um elemento que aproxima as quatro obras estudadas: a referência a características "típicas" das culturas nacionais através da evocação de "imagens" sonoras. Entre outras, podemos citar as águas do Generaliffe e os sons da *guitarra* ou da *bandurria* em *Noches*; a marcha dos índios e a "baixaria" do violão de acompanhamento nas *Danças*; os harmônicos das violas e o trenzinho em *Bachianas*; os cascos dos cavalos e os sons dos tambores e dolçainas em *El retablo*. Esse recurso evocativo é uma constância tanto na busca pelo "característico" quanto na busca pela "essência nacional".

De modo geral, podemos concluir que o *universalismo* que a crítica enxergou na obra da fase madura desses dois compositores, se trata de um

conceito construído entre os últimos anos da década de 1910 e os primeiros da década de 1920, para explicar uma nova "corrente" compositiva, que se desenvolve, principalmente, a partir do desaparecimento da influência de Debussy e do *impressionismo* e da ascensão de Stravinsky como postulante de uma nova proposta, que prega o retorno aos padrões clássicos, com a obra de Bach indicada como referência preferencial (embora, como explicamos anteriormente, Manuel de Falla tenha buscado as suas próprias referências clássicas nos polifonistas espanhóis, como Vitória e Guerrero). Notamos, portanto que o conceito de *universalismo* fora forjado em um período posterior à fase *nacional* da obra desses compositores e, por esse motivo, tanto as obras villalobianas quanto as obras fallianas de sua primeira fase compositiva, foram avaliadas através do olhar retrospectivo da crítica, que ponderou as suas qualidades a partir de valores estéticos antes inexistentes.

É importante destacar que essas mudanças também podem ser entendidas dentro do conjunto de paradigmas alterados, entre outros fatores, pela miséria e a carestia do pós-guerra, que, se no plano político ajudou a criar as condições necessárias para o crescimento dos movimentos nacionalistas de ultra-direita, como o fascismo e o nazismo, na música, ao dar o último golpe na promessa iluminista de um mundo melhor, reivindicou a restauração da tonalidade, que se apresenta, em termos adornianos, como a falsa imagem de um mundo que não existe mais[746].

[746] Cf. ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música**, *op. cit.*

CONCLUSÕES

Acompanhando as trajetórias de dois grandes ícones do nacionalismo musical, como o foram Manuel de Falla e Villa-Lobos, pudemos observar como, em um primeiro momento, existia um certo paralelismo em suas ações e nos caminhos que cada um adotava para poder situar-se, com algum destaque, no meio musical de seu país. Nesse sentido, a zarzuela, para Falla, e os cinemas e cafés, para Villa-Lobos, serviram como uma primeira porta para conhecer esse ambiente e começar a se relacionar com algumas das figuras que, posteriormente, lhes indicariam novas possibilidades. Paris se transforma em um objetivo imediato para ambos os compositores. Quando retornam a seus países de origem, após longas estâncias nesta cidade, os músicos traziam prestígio, muitas obras publicadas e uma boa dose de ideais nacionalistas.

Nos anos imediatamente posteriores a seu regresso, Villa-Lobos e Falla procuram o apoio institucional para levar adiante os seus projetos. É a partir desse momento que começamos a observar o afastamento de suas trajetórias. Enquanto Falla funda a *Sociedad Nacional de Música* espanhola, Villa-Lobos se torna parceiro do governo de São Paulo em suas primeiras investidas educativas, realizadas através da *Bandeira Artística Villa-Lobos – Souza Lima* e das primeiras concentrações orfeônicas, que despertarão a atenção das autoridades nacionais para o potencial simbólico desses eventos.

Enquanto os difusos ideais nacionalistas vão se desenvolvendo e tomando a feição de projetos com procedimentos e metas melhor definidos, ambos os compositores vão sendo transformados pela historiografia nos maiores ícones do nacionalismo musical de seus países. Villa-Lobos procura ingressar efetivamente no aparato público brasileiro. Incorpora-se nos quadros do Ministério da Educação do governo Vargas, ocupando importantes cargos de confiança. O seu projeto nacionalista entra em consonância com o projeto político do regime, especialmente no que diz respeito à valorização dos princípios disciplinadores das massas e da união harmoniosa do coletivo em torno a um único ideal. Esse é o

objetivo da realização das grandes concentrações orfeônicas organizadas por Villa-Lobos. Com a ajuda das canções folclóricas, hinos cívicos e músicas do "repertório universal" executadas nessas concentrações, o compositor unia os ideais estéticos do nacionalismo musical – a importância do folclore e dos clássicos da "música universal" – com a disciplina coletiva das massas.

Em movimento contrário a Villa-Lobos, a partir de 1920, Manuel de Falla vai, aos poucos, se afastando do *mainstream* das instituições e dos principais círculos de debates ligados à música. Durante as décadas de 1920 e 1930, desde o seu refúgio em Granada, Falla continua se envolvendo em diferentes projetos nos quais via a possibilidade de viabilizar a realização de seus ideais nacionalistas. Pouco a pouco, o compositor vai direcionando o seu interesse, empenhando-se na busca dos elementos que seriam constitutivos de uma identidade musical nacional, concentrando-se no passado clássico espanhol. As suas convicções religiosas, entre outras coisas, o levam a afastar-se do grupo de artistas implicados no governo da Segunda República, aos quais estava ligado desde os tempos de suas primeiras experiências com a *Nacional*.

Villa-Lobos, portanto, acabou fundindo o seu projeto estético com o projeto político do Estado Novo, enquanto Falla procurou manter-se afastado do contato direto com instituições e centros de poder. Ironicamente, a imagem deste compositor construída pela crítica da época e, em grande medida, buscada por ele próprio, entrou em afinidade com a imagem do "hispano" valorizada pelo regime comandado por Franco. As qualidades "castiça", "católica" e "mística" levaram o governo recém instituído, a tentar, por quase dez anos, transformá-lo em um símbolo dos valores da Espanha franquista.

Em relação à obra musical villalobiana, notamos certa constância entre as duas fases compositivas propostas pela historiografia, principalmente no que diz respeito ao emprego do material inspirativo proveniente das "três raças formadoras do povo brasileiro" e ao uso dos recursos expressivos românticos. Apesar dessa sintonia, notamos uma modificação importante em relação aos recursos harmônicos, que se define pela maior "preservação" da tonalidade – e,

portanto, da tradição – na sua segunda fase compositiva, na qual também é incorporado o elemento nostálgico, importante para a construção do "caráter brasileiro".

Novamente vemos uma divergência nos caminhos seguidos por Villa-Lobos e Manuel de Falla. No caso das obras fallianas, notamos uma evidente diferenciação entre as suas duas fases compositivas. Por um lado, vemos a substituição dos quadros *impressionistas* pelo relato seqüencial e a incorporação das citações e *ostinato*s rítmicos e melódicos. Por outro, as fontes folclóricas que serviam de referência a este compositor são em grande parte suplantadas pelas fontes históricas, e a escala andaluza é substituída pelas escalas dos antigos modos medievais. Falla passa a procurar diretamente no "legado cultural hispano", representado pelas obras dos artistas espanhóis do Século de Ouro, o elemento regenerador da moderna música espanhola.

Ambos os compositores, compromissados com os sucessos de sua época, procuraram soluções para o problema da "falta de uma identidade nacional" em seus países. Se nas obras compostas dentro do período correspondente à primeira etapa das trajetórias de Falla e Villa-Lobos pudemos até notar algumas semelhanças – como a tensão provocada pela confrontação de elementos provenientes da modalidade, da escala hexafônica e da tonalidade, e o emprego de elementos rítmicos característicos – à medida que estas vão se distanciando, observamos também uma maior disparidade em suas composições. Nesse movimento, em ambos os compositores, observamos a transformação de uma idéia de nacionalidade que coincide com uma evocação do "característico" para uma busca pela "essência do nacional". Inventando tradições de nacionalidade, esses compositores buscaram legitimar a sua própria produção musical; Falla, escuadrinhando a história espanhola para atingir a "essência" da cultura hispânica, a definição da "hispanidade"; e Villa-Lobos fundindo os heterogêneos elementos musicais das três culturas formadoras da "raça brasileira" para criar uma música "mestiça", dotada de "brasilidade".

Mesmo notando o progresso da diferenciação dos projetos nacionalistas destes compositores, tanto no plano de suas ações políticas quanto no plano de suas realizações artísticas, devemos apontar uma interessante convergência em relação a suas opções estéticas. O projeto de criação de uma tradição nacional acabou encontrando no retorno aos modelos clássicos a sua mais perfeita realização. O *universalismo* que a crítica enxergou na obra da fase "madura" desses dois compositores, responde, em grande medida, a um conceito forjado na virada da década de 1910 para a década de 1920 para explicar uma nova "corrente" que se desenvolve dentro do nacionalismo, a partir da ascensão de Stravinsky como postulante da proposta que prega o retorno aos padrões clássicos. Como esse conceito fora criado em um período posterior ao que foi considerado como a primeira fase da produção desses compositores, as obras correspondentes a essa fase foram avaliadas através do olhar retrospectivo da crítica, que ponderou as suas qualidades a partir de valores ainda em fase de consolidação[747].

Portanto, se por um lado, a partir de um princípio comum, as trajetórias destes dois compositores foram tomando rumos cada vez mais divergentes, também em função das transformações político-sociais que se processavam em seus países, por outro, as suas obras apresentam respostas semelhantes para os problemas de seus tempos: tanto Villa-Lobos, já galgando o seu espaço nos quadros institucionais do governo Vargas, quanto Falla, observando desde o seu *carmen* o lento, mas profundo, dilaceramento dos antigos laços de união da sociedade espanhola, procuraram impregnar a sua música com valores que pudessem gerar um sentimento coletivo de união capaz de sobrepôr-se às circunstâncias reais vividas nesses países.

---

[747] Um bom exemplo é justamente o caso de "Farrapós". O fato dessa obra não haver sido interpretada como nacionalista reforça, em parte, a hipótese de Dahlhaus, segundo a qual o elemento nacionalista na música também deve ser buscado fora de sua substância rítmico-harmônico-melódica. Embora "Farrapós" não apresente uma síntese tão bem acabada quanto a das *Bachianas N°2* das "matrizes populares" utilizadas, revelando o desequilíbrio entre essas influências e a tradição musical européia, acreditamos que uma síntese bem sucedida não era um critério *sine qua non* para que uma obra pudesse ser considerada nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

1. Dicionários e outras obras de referência

DICCIONARIO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. Madri: Revista de Occidente, 1964.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2. ed. Real Academia Española. CD-ROM.

EL PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO diccionario enciclopédico. México, D.F.: Ediciones Larousse, S. A. de C. V., 2007.

HOUAISS. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. [S.l]: Editora Objetiva, dez. 2001. versão 1.0. CD-ROM.

BRASIL. **Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil**, Poder Executivo. Rio de Janeiro, D. F.: Imprensa Nacional, 1937-1945.

BRASIL. **Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil**, Poder Executivo. Rio de Janeiro, D. F., 1933.

BRASIL. **Legislação Brasileira**. Rio de Janeiro, D. F.: Lex, 1939.

IBGE. **Anuário estatístico do Brasil**. [S.l.], v. 4, 6, 7.

ABREU, A. A. *et al.* **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930**. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 2001.

CASARES RODICIO, E. (Coord.). **Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana**. Diretores adjuntos José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta. Madri: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

2. Partituras

FALLA, M. **El retablo de Maese Pedro**. Editada por Yvan Nommick. Londres: Chester Music, [200-]. 1 partitura (116 p.). Orquestra.

FALLA, M. **Noches en los jardines de España**: Impressions Symphoniques pour piano et orchestre en trois parties: En el Generaliffe. Paris: Max Eschig et. Cie. Editeurs, 1923. 1 partitura (31 p.). Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Bachianas Brasileiras N° 2**. Copiada por Yvan Azevedo. [S.l.], [195-?]. 1 partitura (88 p.). Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **3 Danças Características (Africanas e Indígenas)**: Farrapós. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda., 1968. 1 partitura (7 p.). Piano.

VILLA-LOBOS, H. **Danses Africaines. Danses des indiens métis du Brésil pour orchestre**. Paris: Éditions Max Eschig, 1929. 1 partitura (127 p.). Orquestra.

3. Bibliografia geral

ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Sociología del arte y de la música. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **La sociedad: lecciones de sociología**. Tradução Floreal Mazía e Irene Cusien. Buenos Aires: Proteo, 1969. (Biblioteca Persona y Sociedad, 14).

_____. Teses sobre sociologia da arte. In: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno:** sociologia. Tradução Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amelia Cohn. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. Tradução Lolio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 22-32.

_____. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

CARPENTIER, A. El Neoclasicismo en la Música Contemporánea. **Musicalia**. La Habana, n. 1, p. 3-10, mai./jun. 1928.

_____. El Neoclasicismo en la Música Contemporánea: Conclusión. **Musicalia**. La Habana, n. 1-2, p. 45-52, jul./ago. 1928.

DAHLHAUS, C. Nationalism and Music. In: **Between Romanticism and modernism:** four studies in the music of the later nineteenth century. Tradução Mary Whittall. Berkeley: University of California, 1989. p. 79-101. (California studies in 19th century music).

DOWNES, S. Eros and Paneuropeanism: Szymanowski's Utopian Vision. In: WHITE, H.; MURPHY, M. (Ed.). **Musical Constructions of Nationalism:** Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945. Cork: Cork University Press, 2001. p. 51-71.

EKSTEINS, M. **A Sagração da Primavera**: a grande guerra e o nascimento da era moderna. Tradução Rosaura Eichemberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

HERDER, J. G. **Também uma filosofia da história para a formação da humanidade:** uma contribuição e muitas contribuições do século. Lisboa: Antígona, 1995.

HOBSBAWM, E. J. **Naciones y nacionalismo desde 1780**. Tradução Jordi Beltrán. Barcelona: Editorial Crítica, 2000. (Biblioteca de Bolsillo, 53).

HROCH, M. **Social preconditions of national revival in Europe**. Cambridge, 1985.

LEVI, G. Usos da biografia. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. **La música como dimensión constitutiva del racionalismo occidental:** Max Weber y Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. 2007. 229 p. Dissertação (Diploma de Estudios Avanzados em Musicologia) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, Granada, 2007.

_____. Música, experiência e memória: algumas considerações sobre o desenvolvimento da partitura a partir das obras de Max Weber e Walter Benjamin. **Revista Espaço Acadêmico**. [S.l], n. 85, jun. 2008. Disponível em: www.espacoacademico.com.br/085/85rezende.htm. Acesso em: 12 out. 2008.

LORIGA, S. A biografia como problema. In: REVEL, J. (Org.). **Jogos de escalas**: A experiência da microanálise. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

MURPHY, M. Introduction. In: WHITE, H.; MURPHY, M. **Musical Constructions of Nationalism:** Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945. Cork: Cork University Press, 2001. p. 1-15.

NORA, P. (Org.). **Les lieux de Mémoire**. [S.l]: Éditions Gallimard, 1997. (Quarto)

ROJAS, C. A. A. La biografia como género historiográfico: algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales. In: SCHMIDT, B. B. (Org.). **O biográfico:** perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

ROSSELLI, J. Music and Nationalism in Italy. In: WHITE, H.; MURPHY, M. **Musical Constructions of Nationalism:** Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945. Cork: Cork University Press, 2001. p. 181-196.

SCHMIDT, B. B. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: SCHMIDT, B. B. (Org.). **O biográfico: perspectivas interdisciplinares**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SMITH, A. **National Identity**. Londres; Reno; Las Vegas: University of Nevada Press, 1991.

WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Tradução Leopoldo Waizbort. São Paulo: Ed. da USP, 1995.
WILLIAMS, R. Do reflexo à mediação. In: **Marxismo e Literatura**. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

4. Bibliografia para Villa-Lobos

4.1. Fontes Primárias

Correspondência, documentos pessoais, documentos oficiais, partituras, fotos, programas de concertos, álbuns, etc.

4.1.1. Arquivos consultados:

1. Biblioteca do Museu Villa-Lobos. Sessões de “Documentos Textuais”, “Correspondências”, “Periódicos”, “Presença de Villa-Lobos”, Relatórios da SEMA.
2. CPDOC/FGV – Arquivos: Gustavo Capanema, Getúlio Vargas, Lourenço Filho, Anísio Teixeira, Pedro Ernesto Batista.
3. DIMAS – Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

4.1.2. Periódicos:

- **A Noite**. Rio de Janeiro, 1939.
- **A Temporada**. Rio de Janeiro, 1940.
- **Boletim da ANENM:** Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música. Rio de Janeiro, 1936, n. 108.
- **Boletim da SBAT**. Rio de Janeiro, 1944.
- **Boletim da SBAT**. Rio de Janeiro, 1947.
- **Boletim Latino-Americano de Música**. Montevidéu, abr. 1946, v. 6.

- **Brasiliana**: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. RioEspecial: Villa-Lobos. Rio de Janeiro, set. 1999, n. 3.
- **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 1937.
- **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 1943.
- **Correio Paulistano**. São Paulo, 1939.
- **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 1938.
- **Harmonie:** Zeitschriff für Musik und Kunst. Rio de Janeiro, 1933-1934.
- **Noticiário Ricordi**. Rio de Janeiro, 1938-1942.
- **O Globo**. Rio de Janeiro, 1939.
- **Revista ARIEL**: Revista de cultura musical. São Paulo, 1923-1924.
- **Revista Comoedia**. Rio de Janeiro, 1949.
- **Revista Cultura Política**. Rio de Janeiro, 1941-1945.
- **Revista da Associação Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, 1932-1933.
- **Revista do Brasil**. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1988, n. 1.
- **Revista Mundo Musical**. Buenos Aires, 1936.
- **Revista Música Viva**. Rio de Janeiro, 1940-1941.

4.1.3. Obras de Heitor Villa-Lobos

VILLA-LOBOS, H. **Educação Cívico-Artística III:** “O Guia Prático” e a “SEMA”. MVL, Pasta 72, Documento HVL 04.08.09.

_____. Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 7, 1972.

_____. **Programa de Música:** Escolas Elementar e Secundária Técnica, Curso de Especialização e Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Canto Orfeônico. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica do Departamento de Educação, 1934.

_____. **Programa do Ensino de Música.** Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.

_____. **O ensino popular da música no Brasil.** Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura/Departamento de Educação do Distrito Federal, 1937.

_____. Educação Musical. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, p. 495-588, abr. 1946.

_____. Oscar Lorenzo Fernândez. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, p. 589-593, abr. 1946.

_____. **Guia Prático:** Prefácio. MVL, Pasta 72, Documento HVL 04.08.02.

_____. **Canto Orfeônico**. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, v. 1, 1940.

_____. **Canto Orfeônico**. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, v. 2, 1940.

_____. S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística): Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 3, p. 369-405, abr. 1937.

_____. Um eterno escravo das coisas. **Villa-Lobos Eterno:** Homenagem do Prêmio Shell ao grande mestre da música brasileira. Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 16 dez. 1981. p. 8-9.

_____. Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida. **Revista Música Viva**, n. 7-8, ano 1, jan./fev. 1941.

_____. Novas diretrizes da educação cívico-artístico musical. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 12, p. 99-103, 1981.

_____. Novas diretrizes da educação cívico-artística musical: arte, esporte e cultura. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 2, p. 95-98, 1982.

_____. Conceitos sobre educação nas escolas e conservatórios. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 2, p. 85-87, 1982.

_____. O ensino de música e canto orfeônico nas escolas. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 10, p. 105-111, 1977.

_____. Villa-Lobos em João Pessoa. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 12, p. 105-107, 1981.

_____. Dois problemas da arte brasileira: dois pontos de vista". **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 2, p. 89-90, 1982.

_____. O gosto artístico e a sensibilidade estética na vida escolar. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 2, p. 91-92, 1982.

_____. **Colleção Escolar de músicas de vários autores estrangeiros e nacionais adaptadas e arranjadas por H. Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, [194-?].

_____. Música de papel, que nasce no papel e morre no papel. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 2, p. 93-94, 1982.

_____. Sobreviverá a música?. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 2, p. 95-98, 1982.

4.1.4. Monografias e artigos em periódicos

_____. Ecos do 7 de Setembro: a Semana da Pátria. **Revista Cultura Política**. Rio de Janeiro, n. 45, out. 1944.

ALMEIDA, R. **Vivência e Projeção do Folclore**. Rio de Janeiro: Agir: INL, 1971.

_____. **Manual de coleta folclórica**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1965.

_____. **Folclore**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976. (Cadernos de Folclore. Nova série, 3).

_____. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962. (Obras Completas de Mário de Andrade, 6).

_____. **Música do Brasil**. São Paulo: Guaíra Ltda., 1941. (Coleção Caderno Azul, 1).

_____. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte; Brasília: Itatiaia: INL, 1983. (Obras Completas de Mário de Andrade, 13).

_____. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo; Brasilia: Martins: INL, 1976.

_____. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte; Brasília: Itatiaia: INL, 1982. (Obras Completas de Mário de Andrade, 18-18b).

_____. **Os cocos**. São Paulo; Brasília: Liv. Duas Cidades: INL, 1984.

_____. **As melodias do boi e outras peças**. São Paulo; Brasília: Liv. Duas Cidades: INL, 1987.

_____. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. 8. ed. São Paulo: Martins, 1973.

_____. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1942. (A marcha do espírito, 3).

_____. **Aspectos da música brasileira**. 2. ed. São Paulo; Brasília: Martins: INL, 1975.

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

AZEVEDO, L. H. C. A questão do Hino Nacional. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, n. 3-4, 1937.

_____. O Villa-Lobos que eu conheci. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, p. 25-30, 1988.

_____. Villa-Lobos e a criação musical. **Revista Música Viva**, Rio de Janeiro, n. 7-8, jan./fev. 1941.

BONFIM, P. C. A política de nacionalização do ensino. **Revista Cultura Política**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 94-99, abr. 1943.

CASTELO, M. O samba e o conceito de trabalho. **Revista Cultura Política**, Rio de Janeiro, n. 22, dez. 1942.

COSME, L. Villa Lobos: do folclore à universalidade artística. Em **Homenagem a Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: MEC, 1960. p. 67-82.

COSTA, F. A. P. Folk-Lore Pernambucano. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, t. LXX, parte II, 1908.

ESTRELA, A. Música de câmara no Brasil. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, p. 255-282, abr. 1946.

FEITAL, N. Educação nacionalista no Distrito Federal. **Revista Cultura Política**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 141-147, maio 1941.

FIGUEIREDO, P. A. O Estado Brasileiro e o sentido do nacionalismo. **Revista Cultura Política**, Rio de Janeiro, n. 13, mar. 1942.

ITIBERÊ, B. A obra de Villa-Lobos e o problema folclórico. **Revista Música Viva**, Rio de Janeiro, n. 7-8, ano 1, jan./fev. 1941.

LEITE, A. A. S. Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado na Comarca de Villa Bella – Província de Pernambuco. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano.** Recife, n. 60, p. 219-249, 1903.

LORENZO FERNANDEZ, O. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, p. 283-300, abr. 1946.

MURICY, A. Música brasileira moderna. **Revista da Associação Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, p. 2-13, 1932-1933.

REGO, J. L. **Pedra Bonita:** romance. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

RIBEIRO, J. **Folklore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944. (Problemas de cultura contemporânea, 3).

RICARDO, C. **Martim Cererê:** (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis). 9. ed. São Paulo: Nacional, 1947. (Poesias completas, 2).

_____. **O homem cordial:** e outros pequenos estudos brasileiros. Rio de Janeiro: MEC: INL, 1959. (Biblioteca de divulgação cultural, série A, 23).

_____. **Marcha para Oeste:** (a influência da "bandeira" na formação social e política do Brasil). 4. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: J. Olympio: Ed. da USP, 1970. (Coleção documentos brasileiros, 25-25A).

ROMERO, S. (Comp.). **Cantos populares do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Classica de Alves, 1897.

SÁ PEREIRA, A. A cultura geral do músico (Problema a resolver). **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, p. 595-599, abr. 1946.

SOUZA LIMA, J. **Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1968.

_____. Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevidéu, v. 6, p. 149-155, abr. 1946.
SEASHORE, C. E. Descobrindo e guiando o talento musical. **Revista Brasileira de Música**. Tradução Margaret E. Steward. Rio de Janeiro: Intituto Nacional de Música, v. 5, n. 4, p. 1-14, 1938.
SCHWERKÉ, I. Héctor Villa-Lobos. **Musicalia**. La Habana, n. 8, p. 54-57, set./out. 1929.

4.2. Fontes Secundárias

4.2.1. Biografias sobre Villa-Lobos

ANDRADE, H. B. **Villa-Lobos**. Texto lido no Salão de Poesia, 24 set. 1977, Rio de Janeiro.
ARETZ, I. El Héctor Villa Lobos que yo conocí. **Revista Musical de Venezuela**. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura; Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, n. 23, set./dez. 1987.
BEAUFILS, M. **Villa-Lobos:** Musicien et Poète du Brésil. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1982.
BÉHAGUE, G. **Heitor Villa-Lobos:** The esarch for Brazil's musical soul. Austin: University of Texas at Austin: Institute of Latin American Studies, 1994.
CÁRCERES, G. Heitor Villa-Lobos vida y obra. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 12, p. 83-92, 1981.
CARPENTIER, A. Heitor Villa-Lobos. **Pauta:** Cuadernos de Teoria y Crítica Musical, México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, v. 6, n. 24, p. 5-17, out./nov./dez. 1987.
GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos:** o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, abr. 2003. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf. Acesso em: 9 set. 2008.

GUIMARÃES, L. **Villa-Lobos:** visto da platéia e na intimidade (1912-1935). Rio de Janeiro, 1972.

HORTA, L. P. **Villa-Lobos:** uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

MARIZ, V. **Heitor Villa-Lobos:** compositor brasileiro. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 2. série, 167).

_____. **Heitor Villa-Lobos:** compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949.

_____. **Heitor Villa-Lobos:** el nacionalismo musical brasilero. Bogotá: Siglo veintiuno de Colombia Ltda., 1987.

MAUL, C. **A glória escandalosa de Heitor Vila Lôbos.** Rio de Janeiro, 1959.

MURICY, A. **Villa-Lobos:** Uma interpretação. Rio de Janeiro: MEC, [196-?].

PEPPERCORN, L. **Villa-Lobos:** biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. (As vidas ilustradas dos grandes compositores).

RIBEIRO, J. C. (Org.). **O pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A, 1987.

SCHIC, A. S. **Villa-Lobos:** o índio branco. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SILVA, F. P. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Ed. Três, 1974. (A vida dos grandes brasileiros, 10).

SILVA, M. A. M. Um homem chamado Villa-Lobos. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, p. 45-66, 1988.

STORNI, E. **Villa-Lobos**. Madri: Espasa Calpe, 1988.

TARASTI, E. **Heitor Villa-Lobos:** The life and works, 1887-1959. Jefferson, North Carolina; Londres: Mc Farland & Company Inc. Publishers, 1995.

4.2.2. Monografias e artigos em periódicos

AUGUSTO MAURÍCIO. **Meu velho Rio**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, [19—].

AZEVEDO, E. **Orfeu de Carapinha:** a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas, SP: Ed. da Unicamp: CECULT, 1999. (Várias histórias).

BARBATO JR., Roberto Luiz de Arruda. **Mário de Andrade:** nacionalidade e tradição modernista. 1996. Dissertação (Mestre em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1996.

BARRENECHEA, L. S.; GERLING, C. C. Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades. In: GERLING, C. C. (Org.). **Três estudos analíticos:** Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri. Porto Alegre: UFRGS: Programa de Pós-graduação em Música, dez. 2000. p. 11-73.

BASTOS, É. R. Os autores brasileiros e o pensamento hispânico. In: ANPOCS98-GT1021, out./1998, Caxambu, MG.

_____. A questão social e a sociologia paulista. **São Paulo em perspectiva**, n. 1, ano 5, p. 31-39, jan./mar. 1991.

BITTENCOURT, M. C. F. Panorama da bibliografia villalobiana. **Brasiliana**. Edição Especial: Villa-Lobos - 40 anos de morte. Rio de Janeiro, n. 3, set. 1999.

CABRAL, S. Getúlio Vargas e a música popular brasileira. **Ensaios de Opinião**, Rio de Janeiro: Inubia, [198-?].

CARONE, E. **O Estado Novo (1937–1945).** Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, [1977].

_____. **A Terceira República (1937-1945).** 2. ed. São Paulo: Difel, 1982. (Corpo e alma do Brasil, 44).

CARVALHO, H. B. **O canto do pajé:** Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CHAUÍ, M. **Seminários**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (O nacional e o popular na cultura brasileira).

CHAUÍ, M.; FRANCO, M. S. C. **Ideologia e mobilização popular**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (CEDEC/Paz e Terra, 3).

CHERNAVSKY, Analía. **Um maestro no gabinete:** música e política no tempo de Villa-Lobos. 2003. Dissertação (Mestre em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2003.

_____. **Martins Pena e a "Semana Lyrica"**. 1999. Monografia (Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1999.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade:** os anos 20 e 30. 1988. Tese (Livre Docente em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1988.

_____. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22 (comentário). **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, t. XXVIII, p. 191-194, 1977-1978.

_____. Música e ideologia no Brasil. **Revista Anais de História**, Assis, 1975.

_____. **Passarinhada do Brasil:** *canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998. (Coleção essência).

_____. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade. **Revista de História**, São Paulo, n. 135, p. 101-119, 1996.

CUNHA, M. C. P. **Ecos da folia:** uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Nação, um lugar comum. In: SIMÕES, J. A.; MACIEL, L. A. (Coord.). **Pátria Amada Esquartejada**. São Paulo: O Departamento, 1992.

DI CAVALCANTI. Villa-Lobos. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 10, p. 61-63, 1977.

FERNANDES, F. **O folclore em questão**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1989. (Estudos brasileiros, 10).

FRANCESCHI, H. M. **Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil**. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

FRANÇA, E. N. Villa-Lobos. **Boletim da SBAT**, Rio de Janeiro, jan./fev./mar. 1944.

_____. Villa-Lobos e Gilberto Freyre. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, p. 9-24, 1988.

_____. **A evolução de Villa-Lobos na música de câmara**. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1979.

_____. Villa-Lobos, pedagogo. **Revista Música Viva**, Rio de Janeiro, n. 7-8, ano 1, jan./fev. 1941.

GANDELMAN, H. Os direitos autorais de Villa-Lobos. **Brasiliana**. Edição Especial: Villa-Lobos - 40 anos de morte. Rio de Janeiro, n. 3, set. 1999.

GARCIA, N. J. **O Estado Novo:** ideologia e propaganda política: A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas. São Paulo: Loyola, 1982.

GOMES, Â. M. C. **Regionalismo e centralização política**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **A invenção do trabalhismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

GUASPARI, S. Considerações em torno da obra pianística de Heitor Villa-Lobos. **Revista Música Viva**, Rio de Janeiro, n. 7-8, ano 1, jan./fev. 1941.

GUARNIERI, C. Villa-Lobos. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 10, p. 35-36, 1982.

GUERRA PEIXE. O índio das Arábias. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, p. 41-44, 1988.

HORTA, J. S. B. **O hino, o sermão e a ordem do dia:** a educação no Brasil (1930-1945). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

JARDIM, Gilmar Roberto. **Bachianas Brasileiras No. 7:** o estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos. 2002. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

KATER, C. Villa-Lobos de Luiz Heitor. **Música Hoje**, Belo Horizonte, n. 3.

KIEFER, B. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.** Porto Alegre: Movimento, 1981. (Coleção Luís Cosme, 13).

KRAUSCHE, V. **Música Popular Brasileira:** Da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Tudo é história, 79).

LAUERHASS JR., L. **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro:** [estudo do advento da geração nacionalista de 1930]. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia: Editora da USP, 1986. (Coleção Reconquista do Brasil, 2. série, 99).

LENHARO, A. **Sacralização da Política**. Campinas, SP: Papirus: Ed. da Unicamp, 1986.

_____. **Nazismo:** "O triunfo da vontade". São Paulo: Ática, 1986. (Serie Princípios, 94).

MACHADO, M. C. **Heitor Villa-Lobos:** tradição e renovação na música brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves: Ed. da UFRJ, 1987.

MARINHO, H. **O teatro brasileiro:** alguns apontamentos para a sua história. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

MARIZ, V. Aula Magna. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, v. 18, 1989.

_____. O projeto memória de Villa-Lobos. **Brasiliana**. Edição Especial: Villa-Lobos - 40 anos de morte. Rio de Janeiro, n. 3, set. 1999.

_____. Reavaliando Villa-Lobos. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, p. 31-35, 1988.

_____. **A canção brasileira: popular e erudita**. 5. ed. Rio de Janeiro; [Brasília]: Nova Fronteira: INL, 1985.

_____. **Três musicólogos brasileiros:** Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira: INL, 1983. (Coleção Retratos do Brasil, 169).

MARTINS, W. **A Literatura Brasileira:** Modernismo. São Paulo: Editora Cultrix, 1965. (Roteiro das grandes leituras, 6).

MATOS, C. N. **Acertei no milhar:** malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Literatura e teoria literária, 46).

_____. **A poesia popular na república das letras:** Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ: FUNARTE, 1994.

MAZZEU, Renato Brasil. **Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil: (1920-1945)**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

MOREIRA, R. L. (Org.). **Arquivo Gustavo Capanema:** inventário analítico. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000.

NAVES, S. C. **O violão azul:** modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NÓBREGA, A. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC: Museu Villa-Lobos, 1971.

OLIVEIRA, L. L.; VELLOSO, M. P.; GOMES, Â. M. C. **Estado Novo:** Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982. (Política e sociedade).

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira & identidade nacional.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PALMA, E. C.; CHAVES JR, E. B. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

PARANHOS, A. P. **O roubo da fala:** origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 1996. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

PASSOS, E. Variações musicais em Villa-Lobos. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, 1988.

PEPPERCORN, L. Uma ópera de H. Villa-Lobos. **Revista Música Viva**, Rio de Janeiro, n. 3, ano 1, jul. 1940.

_____. H. Villa-Lobos in Paris. **Revista de Música Latino Americana**, Texas: University of Texas Press: Fall/Winter, v. 6, n. 2, 1985.

SÁNCHEZ, J. L. **Tom Jobim:** a simplicidade do gênio. Tradução Sílvia de Souza Costa. Rio de Janeiro: Record, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Homens de sciência e a raça dos homens:** cientistas, instituições e teorias raciais no Brasil em finais do séc. XIX. 1992. Tese

(Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

SCHWARTZMAN, S. **Estado Novo, um Auto-retrato:** (arquivo Gustavo Capanema). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982. (Coleção Temas brasileiros, 24).

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. **Tempos de Capanema**. 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra: FGV, 2000.

SILVA, A. R. **Sinal Fechado:** A música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SODRÉ, N. W. **História da Literatura Brasileira**: (seus fundamentos econômicos). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. (Collecção Documentos brasileiros, 23).

SOUZA, C. D. **O Brasil em Pauta:** Heitor Villa-Lobos e o Canto Orfeônico. 2005. Dissertação (Mestre em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SOUZA LIMA, J. **Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC: Museu Villa-Lobos, 1968.

TACUCHIAN, R. Villa-Lobos e Stravinsky. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, p. 101-107, 1988.

TALAMÓN, G. Hector Villa-Lobos en la Argentina. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 10, p. 67-73, 1977.

_____. El Educador. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 12, p. 73-82, 1981.

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

TRAVASSOS, E. **Os mandarins milagrosos:** arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok. Rio de Janeiro: FUNARTE: Jorge Zahar, 1997. (Antropologia social).

_____. **Modernismo e música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. (Descobrindo o Brasil).

VENTURA, R. **Estilo tropical:** história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1995. (Antropologia social).
WISNIK, J. M. **O coro dos contrários:** a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
_____. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Ê.; WISNIK, J. M. **Música**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (O nacional e o popular na cultura brasileira).
_____. 1922: o piano de Villa-Lobos. [S.l.]: Emi-Odeon Ltda., 1976-1977. 1 disco. Contracapa.

5. Bibliografia para Manuel de Falla

5.1. Fontes Primárias

Correspondência, documentos pessoais, documentos oficiais, partituras, fotos, programas de concertos, álbuns, etc.
Programas de Concertos da *Sociedad Nacional de Música*: ano 1 (8 fev. 1915), ano 1 (28 maio 1915), ano 3 (27 out. 1917)
Programa da *tournée*, fev./mar. 1925, da *Orquesta Bética de Cámara*. “El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla”.

5.1.1. Arquivos consultados:

1. Archivo Manuel de Falla. Sessões de “Artículos de Revistas”, “Publicaciones Periódicas”, “Monografías”, “Programas de Conciertos”, “Manuscritos”, “Prensa”.
2. Hemeroteca da Facultad de Filosofía y Letras da Universidade de Granada.

3. Hemeroteca do Museo Casa de los Tiros – Archivo Histórico de Granada.

5.1.2. Periódicos:

- **ABC**. Madri, 1909-1935.
- **Arriba 'España'. Revista Quincenal**. Madri, 1938.
- **Blanco y Negro**. Madri, 1933.
- **Correspondencia**. Valencia, 1925.
- **Cruz y Raya:** revista de afirmación y negación. Madri, 1933.
- **Diario de Cádiz**. Cádiz, 1899-1934.
- **Diario de la Mañana**. Granada, 1922.
- **Diario de la Tarde**. Madri, 1915.
- **Diario de Madrid**. Madri, 1914-1935.
- **Diario Universal**. Madri, 1915-1921.
- **El Correo Catalán**. Barcelona, 1932.
- **El Correo de Andalucía**. Sevilha, 1924-1925.
- **El Debate**. Madri, 1915.
- **El Defensor de Granada**. Granada, 1922-1930.
- **El Día**. Madri, 1918.
- **El Heraldo**. Madri, 1914-1927.
- **El Imparcial**. Madri, 1915-1924.
- **El Liberal**. Madri, 1915-1927.
- **El Liberal**. Sevilha, 1921-1924.
- **El Noticiero Sevillano**. Sevilha, 1914-1926.
- **El Noticiero Universal**. Barcelona, 1925-1929.
- **El Sol. Diario Independiente**. Madri, 1918-1936.
- **El Universo**. Madri, 1918.
- **España Nueva**. Madri, 1909.
- **Gaceta del Sur**. Granada, 1922.
- **Harmonia:** Revista Musical. Barcelona, 1913.

- **Ideal**. Granada, 1932.
- **La Acción**. Madri, 1921.
- **La Alhambra**. Granada, 1921.
- **La Época**. Madri, 1924.
- **La Esfera**. Madri, 1914.
- **La Ilustración Española y Americana**. Madri, 1917
- **La Gaceta Literaria**. Madri, 1929.
- **La Mañana**. Madri, 1914-1915.
- **La Noche**. Barcelona, 1925-1933.
- **La Patria**. Madri, 1915.
- **La Prensa**. Madri, 1923.
- **La Revue Musicale**. Paris, 1920-1947.
- **La Tribuna**. Madri, 1915-1918.
- **La Unión**. Sevilha, 1923-1924.
- **La Vanguardia**. Barcelona, 1919-1929.
- **La Voz**. Madri, 1922-1932.
- **La Voz de Granada**. Granada, 1922.
- **Las Noticias**. Barcelona, 1925-1928.
- **Las Provincias**. Valencia, 1929.
- **Lira Española**. Madri, 1914.
- **Luz**. Madri, 1933.
- **Marte**. Madri, 1915.
- **Mundo Gráfico**. Madri, 1934.
- **Música:** Ilustración Ibero-Americana. Barcelona, 1929.
- **Música:** Álbum-Revista Musical. Madri, 1917.
- **Musique:** Revue Mensuelle de Critique d'Histoire, d'Esthétique et d'Information Musicale. Paris, 1929.
- **Noticiero Granadino**. Granada, 1922-1929.
- **Nuestra Música**: Revista Bimensual Editada en México. México.
- **Por esos Mundos**. Madri, 1915-1916.

- **Revista Musical**. Bilbao, 1909-1913.
- **Revista Musical Hispano-Americana**. Madri, 1917.
- **Ritmo**. Madri.
- **Tarragona**. Tarragona, 1925.
- **Vasconia**. San Sebastián, 1932.
- **POESIA:** Revista Ilustrada de Información Poética. Supervisão Jorge de Persia. Madri: Ministerio de Cultura: Gran Via, n. 36-37, 1991. Número monográfico dedicado a Manuel de Falla.
- **Revista de Musicología.** Madri: Sociedad Española de Musicología, 1978-2005.

5.1.3. Obras de Manuel de Falla

FALLA, M. Notas sobre Wagner en su cincuentenario. **Cruz y Raya:** Revista de afirmación y negación, Madri, n. 6, p. 66-81, set. 1933.

_____. Notre Enquête. **Musique:** Revue Mensuelle de Critique d'Histoire, d'Esthétique et d'information musicale, Paris, n. 8, ano 2, p. 897, 15 maio 1929.

_____. Felipe Pedrell (1841-1922). **La Revue Musicale**, Paris, n. 4, ano 4, p. 1-11, 1 fev. 1923.

_____. Felipe Pedrell (1841-1922). Barcelona, 1923. Reprodução em espanhol realizada com a autorização de **La Revue Musicale**.

_____. Wanda Landowska a Grenade. **La Revue Musicale**. Paris, n. 4, ano 4, p. 72-73, 1 fev. 1923.

_____. Orquesta Bética de Cámara. **El correo de Andalucía**, Sevilha, 6 jun. 1924.

_____. Dice el maestro Falla: Nuestra música. **Música:** Album-Revista-Musical, Madri, n. 11, ano 1, 1 jun. 1917.

_____. Encuesta a los directores culturales de España: ¿Cómo ven la nueva juventud española? (En Letras, Artes y Ciências). **La Gaceta Literaria**, Madri, n. 51, ano 3, 1 fev. 1929.

_____. La proposición del ‘Cante Jondo’. **El Defensor de Granada**, Granada, 21 mar 1922.

_____. Prefacio. In: PUJOL, E. **Escuela razonada de la guitarra**. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1934.

[S.a]. **El ‘cante jondo’ (canto primitivo andaluz). Sus orígenes. – Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo**. Granada: Editorial Urania, 1922.

[S.a] **Granada. Corpus Christi. 1922. Concurso de “Cante Jondo” (canto primitivo andaluz). Que se celebrará las noches de los días 13 y 14 de junio, en la Placeta de San Nicolás del Albayzín**. Granada: Editorial Urania, 1922.

5.1.4. Monografias e artigos em periódicos

ARÍN, V. G. Progresos y decadencias de la música española. Madri: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1912. Discurso lido na cerimônia de ingresso na Real Academia.

ALARCÓN, P. A. **El sombrero de tres picos**. Edição, introdução e notas de Salvador Pavia. Alicante: Editorial Aguaclara, 1991. (Colección Aljibe, 2).

ALGIBEZ, J. Manuel de Falla. **Boletín Musical**, Córdoba, n. 1, ano 1, mar. 1928.

ALTA-VILLA, M. El arte músico en España. **La música ilustrada Hispano Americana**, Barcelona, n. 2, ano 2, jun. 1899.

ANGLÉS, H. La Música Española: desde la Edad Media hasta nuestros días. In: **Catálogo de la Exposición Histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell.** Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1941.

AZAÑA, R. La semana musical: Stefanini y Segovia. **Arquim:** Revista semanal ilustrada de Arte, Espectáculos, Sociedad, Modas y Deportes, Madri: Talleres Tip. de El Imparcial, n. 4, 1920.

AZARA, M. ‘Cante jondo’ y cantares sinagogales. **Revista de Occidente.** Diretor Ortega y Gasset. Madri, t. 30, out./nov./dez. 1930.

BAL Y GAY, J. El nacionalismo y la música mexicana de hoy. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 14, ano 4, abr. 1949.

_____. Manuel de Falla. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 5, ano 2, abr. 1947.

_____. Notas: 'La Música', por Ad. Salazar. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 20, ano 5, 4. Trim. 1950.

_____. Rodolfo Halffter. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 3, ano 1, jul. 1946.

_____. Un libro sobre Falla. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 14, ano 4, abr. 1949.

BARTOK, B. Música Popular y Culta en Hungría. (Artículo Póstumo). **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 1, ano 1, mar. 1946.

BERNARD, R. Nationalisme et Internationalisme artistiques: (à propos des programmes des concerts). **La Revue Musicale,** Paris, n. 1981, ano 22, fev./mar. 1921.

CAMPO, C. Sobre la situación actual de la música española. **Revista Musical**, Bilbao, n. 6, 1914.

CASELLA, A. La música necesaria. **Musicalia**, La Habana, n. 7, jul./ago. 1929.

CHÁVEZ, C. El arte popular y el no-popular. **Musicalia**, La Habana, n. 7, jul./ago. 1929.

_____. El fin exartístico en el arte popular. **Musicalia**, La Habana, n. 8, set./out. 1929.

COLLET, H. **L'Essor de la musique espagnole au 20e. siècle**. Paris: Max Eschig, 1929.

_____. La mort de Manuel de Falla. **La Revue Musicale,** Paris, n. 204, ano 23, jan. 1947.

BORRÁS DE PALAU, J. Los orfeones. **La música ilustrada Hispano Americana**, Barcelona, n. 5, ano 2, fev. 1899.

DURAND, J. Ideas musicales de Ortega y Gasset. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 27-28, ano 7, 3. 4. Trim. 1952.

GARCÍA LORCA, F. **Poema del cante jondo**. [S.l]: Planeta DeAgostini, 2004.

GARCÍA MORILLO, R. Manuel de Falla y la Fantasía Baetica. **Boletín Latino-Americano de Música**, Montevidéu: Instituto Interamericano de Musicología: Colombino Hnos., t. 5, ano 5, out. 1941.

GIACOBBE, J. F. Nuestra portada: Manuel de Falla y el Renacimiento Musical Español. **El Tamboril:** Boletín Mensual de Información Musical, Buenos Aires: Ricordi Americana, n. 1, ano 1, fev. 1943.

HALFFTER, R. La música en Cuba. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 6, ano 2, abr. 1947.

JEAN-AUBRY, G. **La música y las naciones**. Tradução Adolfo Salazar. Buenos Aires: Argos, [1946].

KODALY, Z. Béla Bartok. **La Revue Musicale**, Paris, n. 3, ano 2, mar. 1921.

LASSALLE, J. La música en conserva: El porvenir de la música y músicos españoles. **Boletín de la Federación Española de Maestros Directores de Orquesta y Pianistas**, Madri, n. 18, ano 3, 1929.

LLIURAT, F. El Concerto para clavicémbalo y cinco instrumentos, de Manuel de Falla. **Musicalia**, La Habana, n. 8, set./out. 1929.

MARTÍNEZ SIERRA, M. **Gregorio y yo:** medio siglo de colaboración. México: Biografías Gandesa, 1953.

MENDOZA, M. D. Nuestros Grandes Músicos: Manuel de Falla. **Cultura Musical:** Boletím Musical Independente para la Propaganda y Fomento del Arte, Cádiz, n. 1, ano 1, jan. 1923.

MORENO, S. La música en la sociedad europea. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 6, ano 2, abr. 1947.

MUÑIZ, A. G. Educación Musical: la educación musical y la escuela. **Boletín Musical**, Córdoba, n. 24, ano 3, mar. 1930.

NOEL, E. **Campaña antiflamenca**. Valencia: Editorial Sempere y Cia., 1919.

PEDRELL, F. **Cancionero musical popular español.** Barcelona: Castells Valls, 1922.

_____. Las canciones leonesas. **La música ilustrada Hispano Americana**, Barcelona, n. 29, ano 3, mar. 1900.

_____. Les Artisans du Folklore musical espagnol. **La Revue Musicale**, Paris, n. 11, ano 2, out. 1921.

_____. **Por nuestra música:** algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell. Barcelona: Henrich y Ca: Sucesores de N. Ramirez y C.a, 1891.

PEDROSA, M. Villa-Lobos et son people. **La Revue Musicale**, Paris, n. 10, ano 10, nov. 1929.

PUYOL, J. Las Canciones Leonesas y el Mtro. Pedrell. **La música ilustrada Hispano Americana**, Barcelona, n. 29, ano 3, mar. 1900.

QUEVEDO, A. Manuel de Falla en París. **Musicalia**, La Habana, n. 1, jun. 1928.

_____. Adolfo Salazar: Sinfonía y Ballet. Idea y gesto en la música y danza contemporáneas. **Musicalia**, La Habana, n. 7, jul./ago. 1929.

SAINZ DE LA MAZA, R. Manuel de Falla en Buenos Aires. **Hispania:** Revista de la Asociación Patriótica Española, Buenos Aires, n. 137, ano 12, nov. 1939.

SALAZAR, A. El siglo XX, hijo del siglo XIX. **Musicalia,** La Habana, n. 8, out. 1929.

_____. Espagne: La rose des vents du folklore musical espagnol. **La Revue Musicale**, Paris, n. 6, ano 2, abr. 1921.

_____. Espagne: Pedrell. La musique contemporaine. **La Revue Musicale**, Paris, n. 1, ano 4, nov. 1922.

_____. **Música Contemporánea en España**. Madri: La Nave, 1982.

_____. Limites y contenido del folklore. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 10, ano 3, abr. 1948.

_____. Notas: Diaghileff. **Revista de Occidente.** Diretor Ortega y Gasset. Madri, t. 26, out./nov./dez. 1929.

_____. Notas: Isaac Albéniz y los albores del renacimiento musical en España. **Revista de Occidente.** Diretor Ortega y Gasset. Madri, t. 12, p. 99-107, abr./maio./jun. 1926.

_____. Notas. La música popular brasileña: (Un libro de Oneyda ALVARENGA). **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 9, ano 3, p. 37-44, jan. 1948.

_____. **Sonfonía y Ballet**. Madri: Editorial Mundo Latino: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S. A., [194-?].

SÁNCHEZ DE FUENTES, E. Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero. **Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras**, La Habana, n. 1-4, t. 11, ano 12, 1927.

SANDI, L. La educación musical en México. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 14, ano 4, abr. 1949.

_____. Música Moderna. **Nuestra Música:** Revista Bimensual Editada en México, México, D. F., n. 7, ano 2, jul. 1947.

SUBIRÁ, J. **Historia de la Música Española e Hispanoamericana**. Barcelona; Madrid: Salvat Editores, 1953.

_____. Música y musicología españolas. **Musicalia**, La Habana, n. 7, p. 10-14, jul./ago. 1929.

URIARTE, F. E. Canción popular. **La música ilustrada Hispano Americana**, Barcelona, n. 33, ano 3, maio 1900.

VILLALBA MUÑOZ, P. L. La temporada musical 1914-15 en Madrid y su significación en las orientaciones del arte español. **Arte Musical:** Revista Iberoamericana, Madri, n. 25, ano 2, jan. 1916.

VILLAR, R. Los grandes músicos españoles: Isaac Albéniz. **Arte Musical:** Revista Iberoamericana, Madri, n. 25, ano 2, jan. 1916.

[S.a]. Teatros: El cante jondo, el baile flamenco y otras variedades. **La Pluma:** Revista Literaria, Madri, n. 27, ano 3, ago. 1922.

[S.a]. Conferencias de Adolfo Salazar. **Musicalia**, La Habana, n. 11, abr./maio 1930.

5.2. Fontes Secundárias

5.2.1. Biografias sobre Manuel de Falla

ALTERMANN, J. P. Manuel de Falla. **La Revue Musicale**, Paris, n. 8, ano 2, jun. 1921.

DEMARQUEZ, S. **Manuel de Falla**. Tradução de Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Labor, 1968. (Nueva colección labor, 83).

_____. Villa-Lobos. **La Revue Musicale**, Paris, n. 10, ano 10, nov. 1929.

GALLEGO MORELL, A. **Sobre Falla**. Granada: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja, 1999.

JEAN-AUBRY, G. Manuel de Falla. **Revista Musical Hispano-Americana**. Madri, 30 abr. 1917.

_____. Manuel de Falla. **Musical Times**, Londres, 1 abr. 1917.

JIMENEZ, L. **Mi recuerdo humano de Manuel de Falla**. Granada: Ediciones ANEL S.A.: Universidad de Granada, 1980.

OROZCO, M. **Falla: Biografía Ilustrada**. Barcelona: Ediciones Destino, 1968.

PAHISSA, J. **Vida y obra de Manuel de Falla**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

PERSIA, J. **Los últimos años de Manuel de Falla**. Madri: Fondo de Cultura Económica: Sociedad General de Autores de España, 1993.

ROLAND-MANUEL. **Manuel de Falla**. Tradução Vicente Salas Viu. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.

ROMERO FERRER, A (Ed.). **Manuel de Falla y su entorno (1946-1996)**. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, 1997.

SAGARDIA, Á. **Vida y obra de Manuel de Falla**. Madri: Ed. Escelicer, 1967. (Colección 21, 43).
SOPEÑA, F. **Vida y obra de Falla**. Madri: Turner, 1988.
THOMAS, J. M. **Manuel de Falla en la isla**. Palma de Mallorca: Capella Classica, [194-?].
VINIEGRA, J. J.; DE LA VEGA, L. **Vida íntima de Manuel de Falla y Matheu**. Cádiz: Diputación Provincial: Caja de Ahorros y Monte de Piedad: Cámara Oficial de Comercio, Indústria y Navegación: La Voz, 1966.
TREND, J. B. **Manuel de Falla and spanish music**. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1929.

5.2.2. Monografias e artigos em periódicos

CINCO ESCENOGRAFÍAS PARA MANUEL DE FALLA – 1919-1996. PICASSO / BARCELÓ / AMAT / TORNER / PLENSA (Granada). **Exposição – Granada:** catálogo. Comisaria Yolanda Romero Gómez. Granada: Imprenta Provincial, 14 nov. 1996-6 jan. 1997.
El Retablo de maese Pedro. Manuel de Falla: diseños para una puesta en escena. Companhia El Tridente. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: Caja San Fernando, 2000.
JARDINES DE ESPAÑA: DE SANTIAGO RUSIÑOL A MANUEL DE FALLA. **Archivo Manuel de Falla – Granada:** catálogo. Granada: Imprenta Urania: Ayuntamiento de Granada, 1996.
MANUEL DE FALLA: imágenes de su tiempo. **Palacio Provincial de Cádiz – Cádiz**: catálogo, 8 nov.-2 dez. 2001. (Exposição comemorativa do 125 aniversario do seu nascimento). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001.
MÚSICA EN LA GENERACIÓN DEL 27. **Exposição – Granada:** catálogo. Comisario Emilio Casares Rodicio. Granada: Ministerio de Cultura, 1986.
Teatro Real – Temporada 97-98: “El sombrero de tres picos”. “La vida breve”. Manuel de Falla. Fundação do Teatro Lírico - Teatro Real, 1997.

Versión Literaria de Manuel de Falla. 2. ed. Málaga: Ediciones Litoral, [1976].

ABELLÁN, J. L. La crisis contemporánea II. In: ABELLÁN, J. L. **Historia crítica del pensamiento español**. Madri: Espasa-Calpe, 1989. t. 5.

AREBOLA, A. **El sentir flamenco en Falla y Picasso**. Málaga: Universidad de Málaga, 1986.

ARENOSA, E. L. *et al.* **Cuatro lecciones magistrales:** Curso 1988-1989. Curso 1989-1990. Curso 1990-1991. Curso 1991-1992. Madri: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1992.

AVIÑOA, X. La investigación sobre canto coral en la actualidad. In: CARBONELL I GUBERNA, J. (Coord.). **Els orígens de les associaciones corals a Espanya:** (S. XIX-XX). Barcelona: Oikos-tau, 1998. (II Simposi sobre Associacions Musicals a Espanya).

BALBOA, M. Algunas consideraciones musicales sobre el teatro lírico cantado en castellano (1850-1900). III Congreso Nacional de Musicología, Granada, 1990. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 14, n. 1-2, 1991.

BARCE, R. El floklore urbano y la música de los sainetes líricos del último cuarto del siglo XIX: la explicitación escénica de los bailes. Anais do XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 16, n. 6, 1993.

BEARDSLEY, T. S. Jr. Manuel de Falla's score for Calderon's *Gran Teatro del Mundo*: the autograph manuscript. **Kentucky Romance Quarterly**, Kentucky: Reino Unido, 1969.

BUDWIG, A. Una metodología para el estudio de la 'Atlántida' de Manuel de Falla. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 5, n. 1, p. 155-159, 1982.

CARREIRA, X. M. El nacionalismo operístico en Galícia. Symposuim internacional 'La Música para Teatro en España', Cuenca, 30 out.-2 nov. 1986. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 10, n. 2, 1987.

CASARES RODICIO, E. Música y músicos de la Generación del 27. In: CASARES RODICIO, E. (Org.). **La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1905-1939***.* Madri: Ministerio de Cultura, 1986.

_____. La música española hasta 1939, o la restauración musical en España en la Música de Occidente. In: ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, out./nov. 1985, Salamanca.

_____. La generación del 27 revisitada. In: SUÁREZ-PAJARES, J. (Ed.). **Música española entre dos guerras:** 1914-1945. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002. p. 19-37.

CHASE, G. **The Music of Spain***.* 2. ed. New York: Dover Publications, 1959.

CHRISTOFORIDIS, M. El peso de la vanguardia en el proceso creativo del Concerto de Manuel de Falla. Anais do IV Congresso da Sociedade Espanhola de Musicologia: 'La investigación musical en España: estado de la cuestión y aportaciones'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 20, n. 1, p. 669-682, 1997.

_____. **Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el '*cante jondo*': *(canto primitivo andaluz)***. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1997.

COLLINS, C. Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and natural resonance: a myth exposed". **Journal of The Royal Musical Association**, Oxford, v. 128, n. 1, p. 71-97, maio 2003.

COLLINS, C. Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla. In: NOMMICK, Y. (Ed.). **Noches en los jardines de España:** Edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo Valentín Ruiz-Aznar. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2006. (Colección Facsímiles, Serie Manuscritos, n. 4).

CORDERO TORRES, J. M. El régimen de las reales academias (con especial referencia a la de ciencias morales y políticas). **Revista de administración pública**, Madri: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, n. 66, p. 35-56, 1971.

CORTIZO, M. E.; SOBRINO, R. Asociacionismo musical en España. **Cuadernos de Música Iberoamericana**, Madri: SGAE, v. 8-9, 2001.

DÍAS MOHEDO, M. T. La educación artística en el proyecto educativo franquista. In: CONGRESO 'DOS DÉCADAS DE CULTURA ARTÍSTICA EN EL FRANQUISMO (1936-1956)', 2001, Granada. **Actas...: Comunicaciones, 2**. Granada: Universidad de Granada: Proyecto Sur de Ediciones, 2001. p. 165-170.

La conversión de Falla. **Lola:** amiga y suplemento de Carmen, [S.l], dez. 1927.

DUCHESNEAU, M. **L'Avant-Garde Musicale et ses Sociétés à Paris de 1871 à 1939**. Sprimont: Pierre Mardaga Éditeur, 1997.

FALLA, I. *et al*. **Manuel de Falla en Granada**. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001.

FERNÁNDEZ-CID, A. **La Música Española en el Siglo XX**. Madri: Fundación Juan March, 1973.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P. El Cuarteto en la mayor 'Carlos III' de Conrado del Campo, un modelo tardío de síntesis entre lo popular y lo culto. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 26, n. 1, 2003.

FRANCO, E. Falla y sus mundos. In: SAURA, C. **El amor brujo**. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986.

GALLEGO GALLEGO, A. Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX. Anais do Congreso Nacional de Musicología, 3., 1990, Granada. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 14, n. 1-2, 1991.

GALLEGO MORELL, A. La visión del nuevo mundo en Atlántida de Falla. Anais do XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 16, n. 6, p. 265-273, 1993.

_____. Felipe Pedrell y Manuel de Falla: crónica de una amistad. **Cadup**, Tortosa: Centro Asociado de Tortosa: Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. 181-217, 1989.

GAN QUESADA, G. La vigencia del modelo falliano en la música española de los primeros años 50: notas sobre la obra inicial de Cristóbal Halffter. In: CONGRESO 'DOS DÉCADAS DE CULTURA ARTÍSTICA EN EL FRANQUISMO (1936-1956)', 2001, Granada. **Actas...: Comunicaciones, 2**. Granada: Universidad de Granada: Proyecto Sur de Ediciones, 2001. p. 171-187.

GARCÍA BASCÓN, A. *et. al*. **El jardín de Melisendra**. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 1999.

GARCÍA LABORDA, J. M. Consideraciones sobre la concepción armónica de Antonio Exímeno. Anais do Congreso Nacional de Musicología, 2., 1983, El Escorial. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 8, n. 1, p. 125-133, 1983.

GARCÍA MATOS, M. Folklore en Falla. **Música**, Madri, n. 3-4, p. 41-68, jan./jun. 1953.

_____. Folklore en Falla II. **Música**, Madri, n.6, p. 33-52, out./dez. 1953.

GONZÁLEZ CASADO, P. La Nana y las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 25, n. 2, 2002.

HESS, C. A. **Manuel de Falla and modernism in Spain, 1898-1936**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2001.

_____. **Sacred Passions:** the life and music of Manuel de Falla. Oxford: University Press, 2005.

JAMBOU, L. Músicas del siglo XVI en la obra de Manuel de Falla. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 27, n. 2, p. 1039-1064, 2004.

JOVER, J. M. España Contemporánea. In: REGLÁ, J.; JOVER, J. M.; SECO, C. **España Moderna y Contemporánea**. Barcelona: Editorial Teide, 1963.

JOFRÉ GARCÍA, R. (Dir.). **Manuel de Falla y Granada**. Granada: Centro Artístico, Literario y Científico: Ayuntamiento de Granada: H. Fournier, 1963.

LABAJO VALDÉS, J. Política y usos del foklore en el siglo XX español. Anais do XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia: 'Culturas musicales del

Mediterráneo y sus ramificaciones'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 16, n. 4, 1993.

LICHTENSZTAJN, D. Felipe Pedrell: una reconsideración de la concepción regeneracionista española en la música. Anais do XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 16, n. 6, p. 3656-3662, 1993.

LIVERMORE, A. **A short history of spanish music**. New York: Gerald Duckworth, 1972.

LUCAS, L. **L'acoutique nouvelle, ou Essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'acoustique, de la musique et de la composition musicale**. Paris, 1854.

MARCO, T. **Historia de la Música Española:** Siglo XX. Madri: Alianza Editorial, 1983. (Colección Alianza Música, 6).

MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX. Anais do XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 16, n. 1, p. 640-657, 1993.

_____. Elitismo e popularismo en la música de la Edad de Plata. Conferência. Primeras Jornadas del Grupo de Investigación Música e Ideología. El modernismo musical en España: discursos, representaciones, ideología. Universidad de la Rioja, 20-21 nov. 2008.

_____. Realidades y máscaras en la música de la posguerra. In: CONGRESO 'DOS DÉCADAS DE CULTURA ARTÍSTICA EN EL FRANQUISMO (1936-1956)', 2001, Granada. **Actas...: Comunicaciones, 2**. Granada: Universidad de Granada: Proyecto Sur de Ediciones, 2001. p. 31-82.

MOLINA FAJARDO, E. **Manuel de Falla y el "Cante Jondo"**. Edição facsímile da 1. ed., 1962. Prefácio Andrés Sória. Granada: Universidad de Granada, 1990.

MORODO, R. **Acción Española:** orígenes ideológicos del franquismo. Madri: Tucar, 1980.

NAGORE FERRER, M. Aportaciones al estudio del movimiento coral en España. In: AVIÑOA, X. **Miscel-lània Oriol Martorell**. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998.

_____. Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales. Anais do Curso de Musicologia: Sociedades Musicales en España. Siglos XIX-XX. **Cuadernos de Música Iberoamericana**, Madri: SGAE, ago. 1997.

NOMMICK, Y. El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla. **Recerca Musicológica**, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, n. 14-15, anos 2004-2005. (Separata).

_____. El retablo de maese Pedro. In: FALLA, M. **El retablo de Maese Pedro**. Editada por Yvan Nommick. Londres: Chester Music, [200-]. 1 partitura (116 p.). Orquestra. p. vii.

_____. Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 21, n. 2, p. 573-591, 1988.

_____. La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904). **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 26, n. 2, 1988.

_____. La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960). In: CONGRESO 'DOS DÉCADAS DE CULTURA ARTÍSTICA EN EL FRANQUISMO (1936-1956)', 2001, Granada. **Actas...: Comunicaciones, 2**. Granada: Universidad de Granada: Proyecto Sur de Ediciones, 2001. p. 9-30.

_____. *La Vida Breve* entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal. In: **Manuel de Falla:** La Vida Breve. Estudos de Yvan Nommick, Begoña Lolo, Jean-Dominique Krynen, José Miguel Castillo. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1997. (Coleção Estudios, Série 'Música', 1).

_____. Un ejemplo de ambigüedad formal: el Allegro del Concerto de Manuel de Falla. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 21, n. 1, 1988.

_____. Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el grupo de los ocho de Madrid. In: SUÁREZ-PAJARES, J. (Ed.). **Música española entre dos guerras:** 1914-1945. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002. p. 39-70.

_____. La présence de Debussy dans la vie et l'oeuvre de Manuel de Falla: essai d'interprétation. **Cahiers Debussy**, Paris: Centre de Documentation Claude Debussy, n. 30, p. 27-83, 2006.

_____. Manuel de Falla y la Alhambra: medio siglo de fascinación. In: BAENA, F.; NOMMICK, Y. **Manuel de Falla y la Alhambra**. Granada: Patronato de la Alhambra y Generaliffe: Archivo Manuel de Falla, 2005. p. 71-97.

NOMMICK, Y. (Ed.) **Manuel de Falla e Italia**. Estudos de Montserrat Bergadá, Elena Torres, Stefano Russomann. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2000. (Coleção Estudios, Serie Música, 3).

NOMMICK, Y. *et al*. **Manuel de Falla:** La Vida Breve. Granada: Archivo Manuel de Falla: Imprenta Urania, 1997. (Coleção Estudios, Serie Música, 1).

PELINSKI, R. Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor. Anais do IV Congresso da Sociedade Española de Musicologia: La investigación musical en España: estado de la cuestión y aportaciones. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 20, n. 2, 1997.

_____. 'Yo es otro': Reflexiones sobre el encuentro musical entre Europa y América. Anais do XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 16, n. 1, p. 287-297, 1993.

PÉREZ ZALDUONDO, G. Apuntes para la evaluación de la actividad de las sociedades musicales en España (1921-25). **Anuario Musical**, Barcelona:

Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Institución 'Milà i Fontanals', 1996. (Separata, 51).

_____. Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo. In: CONGRESO 'JOAQUÍN RODRIGO Y LA CRACIÓN MUSICAL EN LOS AÑOS CUARENTA', 23-24 out. 2003, Valladolid. **Actas...**. Valladolid: Universidad Complutense: Universidad de Valladolid, 2003.

_____. El auge de la música en Sevilla durante los años veinte. **Revista de Musicología**, Madri, v. 20, n. 1, 1998. (Separata).

_____. El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco: (30 de enero de 1938-8 de agosto de 1939). Anais do VI Congresso da Sociedade Española de Musicologia. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 28, n. 1, p. 247-273, 2005.

_____. La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo: (1936-1951). In: CONGRESO 'DOS DÉCADAS DE CULTURA ARTÍSTICA EN EL FRANQUISMO (1936-1956)', 2001, Granada. **Actas...: Comunicaciones, 2**. Granada: Universidad de Granada: Proyecto Sur de Ediciones, 2001. p. 83-102.

PERSIA. J. "Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX". Anais do III Congresso Nacional de Musicologia. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 14, n. 1-2, 1991.

_____. París, desde el tipismo al 'vrai espagnol'. **Teatro Real – Temporada 97-98:** "El sombrero de tres picos". "La vida breve". Manuel de Falla. Fundação do Teatro Lírico - Teatro Real, 1997.

QUINTANAL SÁNCHEZ, I. Manuel de Falla y Asturias: consideraciones sobre el nacionalismo musical. Oviedo: Principado de Asturias: Instituto de Estudios Asturianos: Gráficas Summa, 1989. Discurso lido em 4 jun. 1987 na cerimônia de ingresso da autora como membro numerário do Instituto de Estudos Asturianos.

RIPOLL, J. R. El cante jondo como fuente y espejo de la obra de Falla. **Teatro Real – Temporada 97-98:** "El sombrero de tres picos". "La vida breve". Manuel de Falla. Fundação do Teatro Lírico - Teatro Real, 1997.

ROIG-FRANCOLÍ, M. Á. Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española. Anais do VI Congresso da Sociedade Española de Musicologia. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 28, n. 1, p. 247-273, 2005.

SALVETTI, G. **Historia de la Música:** El siglo XX. Madrid: Turner, 1986, t. 10.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V. Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo. Anais do VI Congresso da Sociedade Española de Musicologia. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 28, n. 1, 2005.

SIERRA, J. 'Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema' (P. Antonio Exímeno). Anais do Simpósio internacional 'La Música para Teatro en España'. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 10, n. 2, 1987.

SOBRINO, R. Alhambrismo musical español de los albores románticos a Manuel de Falla. In: BAENA, F.; NOMMICK, Y. **Manuel de Falla y la Alhambra**. Granada: Patronato de la Alhambra y Generaliffe: Archivo Manuel de Falla, 2005. p. 39-69.

SOPEÑA, F. **Historia de la Música Española Contemporánea**. Madri: Rialp, 1976.

_____. (Org.). **Manuel de Falla: escritos sobre música y músicos**. Madri: Espasa Calpe, 2003. (Coleção Austral).

_____. **Vida y obra de Falla**. Madri: Turner, 1988. (Colección Turner Música).

_____. **Manuel de Falla y el mundo de la cultura española**. Madri: Instituto de España, 1976.

SUÁREZ-PAJARES, J. (Ed.). **ICONOGRAFÍA: Manuel de Falla: 1876/1946: La imagen de un músico**. Madri: SGAE: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores: Junta de Andalucía: Archivo Manuel de Falla, 1995.

_____. Introducción. El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española. In: SUÁREZ-PAJARES, J. (Ed.). **Música española entre dos guerras:** 1914-1945. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002. p. 9-17.

TORRES CLEMENTE, E. La música en los Autos Sacramentales: un ejemplo de la transformación del repertorio durante la Guerra Civil Española. In: CONGRESO 'DOS DÉCADAS DE CULTURA ARTÍSTICA EN EL FRANQUISMO (1936-1956)', 2001, Granada. **Actas...: Comunicaciones, 2**. Granada: Universidad de Granada: Proyecto Sur de Ediciones, 2001. p. 351-373.

_____. Manuel de Falla y El Retablo de Maese Pedro: una reiterpretación del romance español. Anais do VI Congresso da Sociedade Española de Musicologia. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 28, n. 1, p. 834-856, 2005.

_____. **Manuel de Falla y las Cantigas de Alfonso X – El Sabio:** estudio de una relación contínua y plural. Granada: Universidad de Granada, 2002.

_____. **Las óperas de Manuel de Falla:** de *La vida breve* a *El retablo de maese Pedro*. Madri: Sociedad Española de Musicología, 2007.

VOLDER, P. Simbolismo y ritualismo en Atlántida, Oedipus Rex y Cristóbal Colón: una comparación conceptual. **Revista de Musicología**, Madri: Sociedad Española de Musicología, v. 12, n. 1, p. 137-147, 1989.

ZAPKE, S. Presencia de la música antigua en la obra de Falla: la búsqueda de los orígenes. In: ZAPKE, S. (Ed.). **Falla y Lorca:** entre la tradición y la vanguardia. Kassel: Fundación Federico García Lorca: Fundación Archivo Manuel de Falla: Édition Reichenberger, 1999.