



GUILHERMINA MARIA LOPES DE CARVALHO

PRINCÍPIOS DE OBSERVAÇÃO EM TRÊS OBRAS
HISTORIOGRÁFICAS PANORÂMICAS SOBRE A
MÚSICA BRASILEIRA

CAMPINAS

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

GUILHERMINA MARIA LOPES DE CARVALHO

**Princípios de observação em três obras
historiográficas panorâmicas sobre a música
brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientadora: profa. Dra. LENITA WALDIGE MENDES NOGUEIRA

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pela aluna Guilhermina Maria Lopes de Carvalho e orientada pela Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "L. Nogueira", positioned above a horizontal line.

Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Orientadora

CAMPINAS

2013

iii

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

C253p Carvalho, Guilhermina Maria Lopes de, 1987-
Princípios de observação em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira / Guilhermina Maria Lopes de Carvalho. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guilherme de Mello, 1987-1932. 2. Azevedo, Luiz Heitor Correa de, 1905-1992. 3. Mariz, Vasco, 1921-. 4. Música - Historiografia - Brasil. 5. Musicologia Histórica. I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes, 1956-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Principles of observation in three panoramic historiographical works on Brazilian music

Palavras-chave em inglês:

Guilherme de Mello, 1987-1932

Azevedo, Luiz Heitor Correa de, 1905-1992

Mariz, Vasco, 1921-

Music - Historiography - Brazil

Historical Musicology

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Lenita Waldige Mendes Nogueira [Orientador]

Diósnio Machado Neto

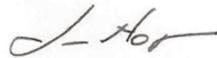
José Roberto Zan

Data de defesa: 05-08-2013

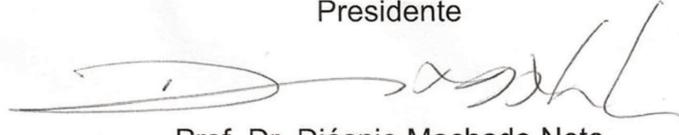
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Guilhermina Maria Lopes de Carvalho - RA 43878 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Presidente



Prof. Dr. Diósnio Machado Neto
Titular



Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Titular

À minha mãe, a maior
incentivadora deste trabalho.

A Luciana Jukemura (*in
memoriam*), grande inspiração em
ensino de História.

AGRADECIMENTOS

À profa. Dra. Lenita Nogueira, pela confiança e paciência durante a orientação deste trabalho.

Aos profs. Drs. Edmundo Hora e Ricardo Goldemberg, pela acolhida no início deste processo.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa entre outubro de 2011 e maio de 2012 e à FAPESP, pelo financiamento entre junho de 2012 e agosto de 2013.

Ao Sr. Vasco Mariz, pela disposição em colaborar com esta pesquisa, recebendo-me em sua casa para uma entrevista.

Aos profs. Drs. Diósnio Machado Neto e Suzel Reily, pelas valiosas observações durante o exame de qualificação.

Aos profs. Drs. Diósnio Machado Neto, José Roberto Zan, Mônica Vermes e Érica Giesbrecht, pela disposição em participar da banca de defesa.

Ao Vinícius Moreno de Sousa Corrêa, pelo auxílio com os procedimentos relativos às bolsas e auxílios. Aos funcionários da secretaria de pós-graduação, da Biblioteca do instituto de Artes e da divisão de obras raras e coleções especiais da Biblioteca Central Cesar Lattes, pela gentileza e atenção.

A todos os professores e colegas do programa de pós-graduação em música da UNICAMP, pelas discussões e sugestões durante as disciplinas.

Aos meus pais Nilton José Lopes e Maria Zilda de Carvalho Lopes, pelo apoio incondicional durante os meus estudos.

A todos os meus familiares e amigos, especialmente os que estavam mais próximos durante este curso, pela troca de ideias, momentos de descontração e compreensão dos períodos de ausência. Ao Volnei dos Santos, pela presença e apoio em cada momento deste processo.

Aos alunos da disciplina História da Música Brasileira e à professora Lenita, pela oportunidade de aprendizado durante o estágio docente.

Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos.

Clarice Lispector

RESUMO

Partindo de uma concepção de História como um conjunto de discursos interpretativos sobre o passado, o presente trabalho teve por objetivo analisar três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira, escritas em diferentes momentos do século XX: *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), de Guilherme de Mello, *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* (1956), de Luiz Heitor Correa de Azevedo e *História da Música no Brasil* (1981), de Vasco Mariz. Destacamos, nos referidos textos, princípios de observação, considerando dados biográficos dos autores, o contexto sociopolítico e cultural em que se inserem, aspectos metodológicos de suas obras, suas principais referências teóricas, as personalidades e instituições destacadas, bem como sua conceituação de música popular e erudita e sua abordagem de questões relativas a raça, nação e gênero. Observamos nas três obras uma forte relação entre nacionalismo e música, refletida na divisão estrutural dos livros, no juízo estético dos autores e no estabelecimento de um cânone artístico. Conjectura-se a relação entre o nacionalismo dos textos e a exaltação nacional presente nos distintos momentos políticos em que foram produzidos (início do período republicano, governos Vargas/Kubitschek e Regime Militar, respectivamente). O ideário modernista também é apontado como influência na abordagem da música nacional em Luiz Heitor e Mariz. Por mais que esteja presente nos textos, a música popular é sempre vista, numa perspectiva de inferiorização, como material de base para o desenvolvimento de uma música erudita nacional. As figuras do padre José Maurício e de Carlos Gomes recebem destaque em todas as obras, embora suas biografias sejam escritas num tom cada vez menos romancado e sua importância no cânon dos grandes artistas seja pouco a pouco relativizada. A presença feminina nas obras historiográficas cresceu com o passar dos anos, sobretudo o número de compositoras, embora a maioria dos músicos retratados ainda seja de homens. Percebeu-se a fragilização da abordagem biossociológica (indicação da mistura de raças, do meio físico e da cultura como determinantes da identidade musical brasileira) e sua transição para uma abordagem centrada nos aspectos da própria linguagem musical. Observa-se a carência, em nossa historiografia musical panorâmica, de obras mais aprofundadas, direcionadas especificamente aos estudantes universitários. Destaca-se, entretanto, a utilidade do material disponível como fonte de pesquisa, desde que em diálogo com a produção acadêmica recente. Faz-se necessário, acima de tudo, conscientizar-se da historicidade de todo discurso, passado e presente, sobretudo do próprio trabalho.

Palavras-chave: Guilherme de Mello, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Vasco Mariz, Historiografia Musical Brasileira, Musicologia Histórica.

ABSTRACT

Based on a conception of History as interpretive discourse, we aim to analyze three historiographical works, written in three distinct moments in the 20th Century: *A musica no Brasil desde os tempos coloniaes ate o primeiro decenio da Republica* (1908), by Guilherme de Mello, *150 anos de musica no Brasil (1800-1950)* (1956), by Luiz Heitor Correa de Azevedo and *História da Música no Brasil* (1981), by Vasco Mariz. We aim to point out aspects of the biographies of the authors, the politic and social context, methodological aspects of their works, their main theoretical references, the personalities and institutions mentioned, as well as their concepts on popular and classical music and their approach to issues of race, gender and nation. A strong relation between nationalism and music, reflected in the division of chapters, in the authors' aesthetical judgment and in the establishment of an artistic canon was observed in the three books. We conjecture the relation between nationalism in the texts and national exaltation typical of the moments when the books were written (respectively, the beginning of the Republican era, the Vargas/Kubitschek presidency and the military government). Modernist ideals are also pointed as an influence on Mariz and Luiz Heitor's approach to musical nationalism. Popular music is regarded as inferior, and as raw material for the development of a national classical music. The composers Father José Maurício Nunes Garcia and Carlos Gomes are highlighted in all the three books, although their biographies are lesser and lesser fanciful and their importance in the canon of great artists is gradually relativized. The number of women, especially composers, depicted in Brazilian music historiography has progressively risen, though men are still preponderant. A transition from a bio-sociological methodology (in which Brazilian musical identity is determined by racial, environmental and cultural factors) to an approach centered in musical aspects was noticed. We also observed the lack of panoramic historiographical works specifically directed to undergraduate and graduate students. However, the utility of the available material as research source, in dialogue with the recent academic production, has to be remarked. Above all, one must have in mind that any discourse, past or present, is historically situated.

Keywords: Guilherme de Mello, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Vasco Mariz, Brazilian Music Historiography, Historical Musicology.

Lista de Figuras

Fig. 1 – Casa Pia e Colégio de Órfãos de S. Joaquim – Salvador	18
Fig. 2 - Luiz Heitor.....	64
Fig. 3 - Vasco Mariz	132
Fig. 4 - Diagrama 1: o nacionalismo nas três obras	177
Fig. 5 - Diagrama 2: Personalidades, instituições e gêneros destacados	178
Fig. 6 – Diagrama 3: A presença feminina	179

Lista de Siglas e Abreviações

ABM	– Academia Brasileira de Música
APCA	– Associação Paulista de Críticos de Arte
FAO	– Food and Agriculture Organizations
GL	– Guilhermina Lopes
IBECC	– Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IHGB	– Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
INM	– Instituto Nacional de Música
MIS	– Museu da Imagem e do Som
OEA	– Organização dos Estados Americanos
UFRJ	– Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO	– United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
UNICAMP	– Universidade Estadual de Campinas
VM	– Vasco Mariz

SUMÁRIO

Introdução e Revisão bibliográfica.....	1
--	----------

Capítulo 1 – *A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme de Mello

1.1 - Dados Biográficos do autor.....	17
1.2 - Contexto da elaboração do livro.....	19
1.3 - Divisão estrutural e critérios de periodização.....	20
1.4 - Metodologia.....	23
1.5 - Referências Teóricas destacadas.....	28
1.6 - Personalidades, instituições e obras destacadas.....	35
1.7 - Abordagem do nacional em música.....	44
1.8 - Música popular e música erudita.....	48
1.9 - Questões de gênero.....	53
1.10 - Questões raciais.....	54

Capítulo 2 – 150 anos de música no Brasil, de Luiz Heitor Correa de Azevedo

2.1 - Dados Biográficos do autor.....	59
2.2 - Contexto da elaboração do livro.....	64
2.3 - Metodologia.....	68
2.4 - Principais Referências Teóricas.....	70
2.5 - Divisão estrutural e critérios de periodização.....	78
2.6 - Personalidades, instituições e obras destacadas.....	79
2.7 - Abordagem do nacional em música.....	102
2.8 - Música popular e música erudita.....	109
2.9 - Questões de gênero.....	115
2.10 - Questões raciais.....	117

Capítulo 3 – A História da Música no Brasil, de Vasco Mariz

3.1 - Dados Biográficos do autor	121
3.2 - O contexto da elaboração e recepção do livro	132
3.3 - Divisão estrutural e critérios de periodização	134
3.4 - Metodologia.....	136
3.5 - Principais referências teóricas	140
3.6 - Personalidades, instituições e obras destacadas.....	150
3.7 - Abordagem do nacional em música	162
3.8 - Música popular e música erudita.....	167
3.9 - Questões de gênero.....	169
3.10 - Questões raciais.....	171
Considerações Finais	173
Referências	181
Anexos	191

Introdução e Revisão Bibliográfica

Este trabalho nasceu do contato com algumas obras historiográficas panorâmicas¹ sobre a música brasileira e da percepção, nesses textos, de juízos estéticos e ideológicos, mais ou menos explícitos, e de fronteiras pouco definidas entre a musicologia e a estética musical. Intrigava-nos o fato de não terem surgido, nas últimas duas décadas, novas obras nesse modelo, escritas por um só autor, apesar de as antigas publicações serem ainda frequentemente utilizadas no contexto didático, seja como orientadoras de programas de História da Música em conservatórios, itens presentes em bibliografias de exames vestibulares, de seleção de pós-graduação, ou até mesmo em bibliografias de programas de disciplinas nesses dois níveis.

Era perceptível um descompasso entre essas obras e a produção acadêmica brasileira, eminentemente monográfica e centrada na pesquisa documental e análise musical, enquanto as obras panorâmicas apresentavam abordagens marcadamente biográficas, norteadas, na maioria das vezes, pelo desejo de estabelecimento de um cânone dos grandes artistas e obras.

Diante dessas questões, procedemos a um levantamento de textos, nacionais e internacionais, que discutissem questões teórico-metodológicas em musicologia e historiografia musical.

O primeiro livro com que tivemos contato e que reflete especificamente sobre a historiografia musical é *Grundlagen der Musikgeschichte (Fundamentos da História da Música)* (1977), do musicólogo alemão Carl Dahlhaus. Estão presentes no livro questões relativas à natureza do conhecimento histórico, ao papel do historiador e ao que deve ser o objeto dessa historiografia. O autor observa criticamente as abordagens em Historiografia Musical em seu tempo, além de tratar brevemente da Historiografia em períodos anteriores. Busca uma mediação entre a História da Música e a estética, considerando a “existência

¹ Por panorâmicas, entendemos as obras historiográficas que buscam abordar desde o período colonial até a contemporaneidade do autor.

legítima” da obra musical recriada na cabeça do ouvinte. Questiona o que deve ser enfatizado: a História Social ou a História dos Estilos? O autor parece defender esta última, mas considera a história a partir das mudanças dos ideais estilísticos, não as vendo como estágios de um processo evolutivo. Para Dahlhaus, “justapor blocos é má historiografia”, ou seja, o musicólogo alemão defende uma historiografia a partir das obras, mas conectadas e relacionadas entre si. Critica o ecletismo muitas vezes presente na metodologia historiográfica. Em alguns momentos, parece defender uma abordagem formalista, embora também a critique, visualizando alguns pontos fracos, que talvez se resolvessem se complementados com uma história da recepção. O musicólogo afirma que os documentos revelam o pensamento do autor, não necessariamente a realidade “como era” e que “um fato histórico nada mais é do que uma hipótese” (DAHLHAUS, p. 35, tradução nossa)². Afirma que os fatos podem ser conectados de múltiplas formas por diferentes pesquisadores. Reconhece a participação ativa do historiador na reconstrução da cadeia dos fatos. O sujeito histórico é o que permite sua inteligibilidade; sem sua atuação, a história constituiria apenas fragmentos desconexos. Nessa afirmação, reconhece tanto o papel do historiador na reconstrução dos fatos, quanto do compositor na construção das obras.

Dahlhaus, contudo, não é tão radical no entendimento da discursividade da História. Acredita na possibilidade de uma história das “intenções dos compositores”, a partir dos “textos autênticos”. Tem em mente ainda uma historiografia de grandes obras, paradigmáticas de ideais estilísticos. Questiona a mudança de perspectiva que se dava na historiografia musical de seu tempo, ao se buscar abordar também as obras e artistas tidos como menores.³

Encontramos similaridades à leitura por nós realizada no artigo *Arte musical e pesquisa historiográfica: Uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em Foundations of Music History* publicado em 2007, onde o brasileiro Sílvio Merhy faz uma resenha crítica da referida obra. Segundo o pesquisador, o livro se

² Tradução realizada a partir da tradução para o inglês: *Foundations of Music History* (1983).

³ O termo utilizado na edição inglesa é *trivial music*.

inscreve numa tradição de textos caracterizados pela discussão de idéias, muitas vezes apresentados sem referência aos livros e autores de onde foram extraídas. A única referência explicitada por Dahlhaus é *Historik*, coletânea de textos do historiador alemão Johann Gustav Droysen (1808-1884) (p. 9).⁴

Merhy aponta a intenção de uma abordagem de ideais estilísticos e da recepção ao destacar a afirmação de que “Os fatos musicais podem ser detectados tanto nas intenções do compositor, quanto na estrutura das peças, devidamente analisadas de acordo com a história das formas e dos gêneros, e também na “consciência do público original para o qual a obra se tornou um evento” (DAHLHAUS, 1983, p. 34, apud MERHY, 2007, p. 11). Segundo Merhy, Dahlhaus aposta no afastamento entre História da Música e História política. “Música do passado pertence ao presente como música e não como prova documental” (DAHLHAUS, 1983, p. 4, apud MERHY, 2007, p. 12). Merhy acrescenta que o musicólogo opõe-se à visão do texto musical como unidade autônoma da linguagem, depósito de significações compreendidas em si mesmas.

Outro importante texto com que tivemos contato é *Contemplating Music*, do americano Joseph Kerman⁵. Sua publicação, em 1985, revela um esforço de compreensão do desenvolvimento da musicologia e das perspectivas para as décadas seguintes. O autor se propõe examinar certas linhas de pensamento em musicologia e em disciplinas afins, linhas essas que, em suas próprias palavras, “iluminam a conjugação dessas disciplinas e a crescente orientação da musicologia para a crítica” (KERMAN, 1985, p. 29).

Em 1989, Régis Duprat, no artigo *Evolução da Historiografia Musical Brasileira*, atesta a inexistência e alerta para a necessidade de estudos críticos sobre a historiografia musical em nosso país, bem como sobre uma “genealogia

⁴ Atuante num momento de autonomização e delimitação da história enquanto disciplina acadêmica, Droysen procura defini-la em relação à filosofia e às ciências naturais. Diferentemente da primeira, seria de natureza empírica, não especulativa, porém, ao contrário das ciências naturais, não se basearia em leis gerais. Nas palavras de Pedro Caldas (2006, p. 97), Droysen entende a historiografia como a apresentação de uma investigação metodologicamente controlada da experiência humana.

⁵ Traduzido para o português como *Musicologia*.

de obras” (partituras, registros fonográficos/videos, tratados, informações sobre as atividades pedagógicas, etc.) que influenciaram o gosto e a criação musical entre nós. De acordo com o autor (p. 33) tais estudos constituiriam “preciosa contribuição prospectiva diagnosticando, pelo menos, as lacunas de nossa historiografia constatada”.

O musicólogo traça um panorama da historiografia musical brasileira, dividindo-a em três períodos, relacionados à História do Brasil e à História da literatura brasileira: colonial, romântico, marcado pela Independência e moderno-contemporâneo, marcado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Destaca o projeto nacionalista como norteador da historiografia nesses dois últimos períodos. Aponta a não identificação da musicologia coeva, já inserida no meio acadêmico, com a produção historiográfica precedente.

Considera o aumento das pesquisas documentais sobre o período colonial uma reação à insistência em manter padrões estéticos oriundos de um projeto nacionalista que vem desde o romantismo. A pesquisa documental seria o grau mais alto até então alcançado de evolução da historiografia musical brasileira.

Leonardo Tramontina, em artigo publicado em 2009, realiza uma breve, porém lúcida análise da situação da disciplina História da Música no contexto norte-americano, considerando, inclusive, aspectos filosóficos e metodológicos da historiografia musical na 2ª metade do século XX. O pesquisador constata que estudiosos europeus e norte-americanos têm buscado “abordagens pouco tradicionais da historiografia musical, mais críticas e próximas aos estudos contemporâneos da antropologia e da história cultural, e menos atadas à musicologia analítica.” Tal análise volta-se, no final do texto, para questões relativas à situação da disciplina na graduação brasileira, como a falta de pesquisas em pedagogia da História da Música, a heterogeneidade das turmas e das abordagens didáticas da disciplina e o descompasso entre a formação do musicólogo brasileiro (mais voltado para a atividade de pesquisa, fortemente especializado, pouco voltado para a crítica), e as demandas da atuação docente.

Tivemos também contato com o artigo de Myriam Chimènes. *Musicologia e História: fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas?*, publicado originalmente em 1998 e traduzido no Brasil em 2007. A musicóloga francesa aponta criticamente o “isolamento da musicologia no seio das ciências humanas” e o “pouco caso que o historiador fazia da música”, resultando em um “lugar medíocre, insignificante, destinado à música nos livros de história”. Observa, contudo, uma recente tomada de consciência de ambas as partes, renunciando uma aproximação interdisciplinar. Destaca a “notável evolução na concepção da musicologia”, possível sinal do “fim da concentração da disciplina sobre ela mesma e a abertura de diálogo com as outras disciplinas das ciências humanas”. (p. 26).

Diante da necessidade constatada de uma aproximação interdisciplinar, buscamos contato com obras da teoria da História. Dois livros vieram ao encontro do nosso pensamento com relação às questões acima discutidas e tiveram papel fundamental no desenvolvimento desta pesquisa.

O primeiro deles é *A história repensada (Re-thinking History)*, do inglês Keith Jenkins, publicada originalmente em 1991, onde o autor reflete sobre a história na pós-modernidade. Em *A Condição Pós-Moderna (1979)*, o filósofo francês Jean-François Lyotard assinala como principal característica da pós-modernidade a incredulidade ante as metanarrativas. Trata-se da crescente perda de sentido dos discursos fundamentados em visões totalizantes da história, que buscavam dar sentido à evolução ocidental e propunham soluções para a humanidade, a partir de determinadas regras de conduta política e ética - por exemplo, o Iluminismo, o Marxismo e o Positivismo. Apoiado em Lyotard e no ceticismo de historiadores precedentes, como o norteamericano Hayden White, Jenkins defende a radical distinção entre passado e história. Para o autor, o passado já aconteceu e só pode ser “trazido à tona” mediado pelo trabalho dos historiadores, registrado em artigos, livros, documentários, etc. A história não seria o passado e, sim, um conjunto de discursos interpretativos sobre o passado.

Poder-se-ia, portanto, dizer que o estudo da História é, basicamente, um estudo da historiografia sobre determinado tema.

Entender a inerente subjetividade do discurso histórico não faz com que desacreditemos definitivamente da disciplina. Mostra-nos apenas a necessidade de explicitarmos a natureza discursiva do *métier*, e sua conseqüente fragilidade epistemológica, bem como a nossa localização (histórica, geográfica, metodológica, ideológica...) - e a dos autores estudados - enquanto historiadores da música. Se, por um lado, identificamo-nos com Jenkins no entendimento da história como discurso interpretativo, encontramos na aproximação da história com outras disciplinas das ciências humanas e artes, assinalada em *O que é história cultural?* do também inglês Peter Burke, um promissora abordagem metodológica. Na referida obra, publicada originalmente em 2004, Burke traça um panorama de diversas abordagens que influenciaram a chamada Nova História Cultural, apontando, inclusive críticas e fragilidades dessa abordagem, de fronteiras disciplinares difusas. Chamaram-nos a atenção, nos tópicos abordados no livro, o olhar da história, normalmente voltada a questões políticas, para novos objetos – vestuário, costumes, corpo, leitura, etc - bem como a descrição de uma abordagem, inicialmente associada a um grupo de historiadores italianos da década de 70, como Carlo Ginzburg, Giovanni Levi e Edoardo Grendi: a “micro-história”. Tratava-se, segundo Burke, da reação a uma história de matriz evolucionista, teleológica e unívoca, centrada na dita “civilização ocidental”. Os valores das culturas regionais passam a ser cada vez mais valorizados. Burke, ao abordar a micro-história, traça um paralelo entre a crítica à grande narrativa histórica e às tentativas de estabelecimento de um cânone da literatura e arte ocidental.

A questão da abordagem linear e da tentativa de formação de um cânone artístico, detectada nas obras por nós analisadas revelava-se um ponto crítico e, ao mesmo tempo, uma necessidade. Os limites temporais e espaciais concernentes à elaboração de um livro ou programa de curso implicam na necessidade de seleção temática e metodológica. Selecionando, é possível não

canonizar? Quanto á abordagem historiográfica linear, se por um lado, pode sugerir uma equivocada visão evolucionista, não é necessária ao estabelecimento de uma coerência e coesão textual?

Disciplining Music (1996) – Musicology and its canons, organizado por Catherine Bergeron e Philip Bohlman proporcionou muitas reflexões e esclarecimentos acerca dessas questões. Destacamos aqui o capítulo *Musics and Canons*, onde Bohlman ressalta, ao mesmo tempo, a inevitabilidade e a pluralidade dos processos de formação de cânones, compreendidos de várias formas pela própria musicologia. Segundo o autor, os cânones construídos sobre o Ocidente, sobre os “grandes homens” e a “grande música” carregavam consigo definições do que a música era e não era. O argumento da disciplina, isto é, da divisão do campo de estudo, acabava por encobrir racismo, colonialismo e sexismo, excluindo músicas, pessoas e culturas. Todavia, independentemente da intencionalidade de juízos valorativos, escolhas são sempre necessárias.

Dada a vastidão de repertórios musicais e potenciais experiências musicais, os musicólogos são responsáveis por escolher alguns, justificando-os em relação aos outros não por um consenso cultural. Criar cânones e fundamentá-los é uma tarefa normativa para os musicólogos. (p. 199, tradução e grifos nossos).

Ir contra os cânones vigentes, segundo o autor, implica sempre construir novos. “Há certos cânones centrais – observa o autor – mas eles nem sempre foram centrais e não necessariamente o serão no futuro.” (p. 200, tradução nossa).

Bohlman observa ainda a relação entre canonização e registro textual. Uma obra que “dura” é registrada textualmente, seu registro permanece, através da partitura e/ou de textos que dela tratam. Tal obra torna-se canônica e seu conhecimento passa a ser necessário para o acesso a determinados níveis e a conseqüente atribuição de alguma autoridade (exames de seleção para cursos ou concursos para a docência são um exemplo). Os textos substituíam a temporalidade musical enquanto fenômeno oral, atribuindo à obra uma

atemporalidade musical. O autor observa, entretanto, que a temporalidade parece estar ganhando mais espaço que a atemporalidade. A musicologia, a seu ver, está mais inclusiva do que nunca.

Partindo da visão do referido musicólogo ao definir a formação de cânones como “atos dinâmicos de disciplina”, praticados por uma comunidade de agentes, de maneira a “manter a vida em comunidade ordenada e funcional”. (pp. 203-205, tradução nossa), reconhecemos que a formação de cânones, apesar de implicar invisibilização, é um processo inevitável.

Semelhantemente ao texto de Bohlman, as reflexões do musicólogo chileno Juan Pablo González em *Pensar la música desde América Latina (2013)* sugerem o entendimento da construção de cânones como um processo realizado tanto a partir de centros como de periferias, as quais por sua vez, convertem-se em centros, num constante desmembramento.

O que acontece então quando a construção canônica se faz pelos que se sentem excluídos? Reproduzimos as tendências hegemônicas sem, na verdade, as reproduzir totalmente? Oferecemos cânones alternativos? Conforme afirma Gorak, “o cânon pode se converter em foco do debate em qualquer período em que artistas, críticos, filósofos ou teólogos tratem de adaptar um corpo herdado de textos, práticas ou ideias às suas necessidades culturais percebidas, presentes e futuras.” (1991, p. 4) [...] o cânon contribui para criar tanto uma narrativa do passado como uma matriz do futuro. (pp. 281-283, tradução nossa).

Dos estudos consultados, o que mais se aproxima do propósito desta pesquisa, à qual proporcionou ampla fundamentação e diálogo, é a tese de livre-docência de Diósnio Machado Neto, defendida no ano de 2011. O autor se propõe estudar a abordagem do período colonial na historiografia sobre a música brasileira, ao mesmo tempo em que apresenta seu posicionamento enquanto historiador. Principia por examinar como, na teoria da história, ao longo do século XX, o foco foi sendo transferido do fato para o discurso. Os próximos parágrafos revelam o nosso entendimento da posição do autor, acrescido de contribuições de outros trabalhos com que tivemos contato e que dialogam com as questões a seguir apresentadas.

O meio científico vivenciou, no final do século XIX, uma divisão na busca do conhecimento. Ao mesmo tempo em que se definiam o universo e as particularidades teóricas e metodológicas das diversas disciplinas, as ciências sociais buscavam a sua autonomia. (MACHADO NETO 2011, p. 28). A legitimação científica das humanidades passou, inicialmente, pela adoção de métodos e parâmetros das ciências naturais. De acordo com Carvalho (in FREDRIGO et. al., 2009) o discurso histórico definiu-se, nesse momento, como um discurso científico, objetivo, racional, especializado e não ficcional, em oposição ao discurso literário, eminentemente artístico. Segundo Diósnio Machado Neto, a abordagem inicial da História como ciência enraíza-se numa concepção da disciplina como “inquérito do passado”. Nas palavras do referido autor, “a história herdeira de racionalismo principia justamente na certeza que seria o fluxo determinista do tempo a mola propulsora do estabelecimento de uma ordem analisável pela qual a condição social seria previsível.” (2011, p. 29).

O historiador inglês Robin George Collingwood, ao afirmar, em *The Idea of History* (1946), que “os processos da natureza podem, pois, descreverem-se como sequência de meros eventos, já não assim os da história” questiona esse fluxo determinista. Os processos históricos não seriam “processos de meros acontecimentos, mas processos de ações; as quais possuem uma face interior que consiste em processos de pensamento”. O foco passa dos fatos à formação do conhecimento histórico, ou seja, a história passa a ser abordada como “história do pensamento”. (COLLINGWOOD, apud MACHADO NETO, 2011, p. 31). Desdobram-se daí as seguintes questões: “Como se forma a imagem e o discurso da história no presente? Ela teria um sentido teleológico? Aliás, ela teria um sentido, ou seria apenas uma narração permeada pela crítica do tempo vivido?” (MACHADO NETO, 2011, p. 31). A objetividade do discurso histórico estava, portanto, posta em cheque.

O francês Marc Bloch define a história como o estudo dos homens na relação com o tempo, e não do tempo concretizado em passado. Em *Apologia da História ou O Ofício de Historiador* (1949 – publicada postumamente) Bloch

defendia a interdisciplinaridade como único caminho para a compreensão do contexto onde os fatos ocorriam. (MACHADO NETO, op. cit., p. 32)

Voltando aos ingleses, Edward Hallett Carr, em *O que é História?* (1961), entende o tempo como uma dimensão da consciência humana. Para o estudioso, a história tem início com a tomada de consciência, pelos homens, de acontecimentos específicos, em que eles estão conscientemente envolvidos e nos quais podem interferir e influenciar. Alerta, porém, que a organização dos fatos pelo historiador é dada no presente. (idem, ibidem). Para Machado Neto, em Carr dá-se a “cisão entre a crônica factual e a história como exercício de interpretação do passado”. (p. 34).

Para o materialismo histórico⁶, “a essência da história seria explicitar os conflitos de sentidos distintos de todas as esferas que formam a sociedade”. (MACHADO NETO, 2011, p. 34). O historiador seria um elemento desse processo, não um observador isento. A história é, nesse caso, teleológica e linearmente orientada, preservando ou transformando os valores que dão sentido à estrutura social.

A partir da década de 70, a atenção da história passa a se voltar cada vez mais para o discurso que para o objeto. Passou-se a enfatizar a história como prática discursiva, subjetiva, instável para uma perspectiva científica. Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Michel Foucault defendiam a impossibilidade do conhecimento histórico como fato e ganhavam impulso as concepções de alteridade (Levinas); da horizontalidade do pensamento (Derrida) e da inerente descontinuidade do presente e do passado (Foucault). Este último autor, em *As Palavras e as coisas* (1966), defende que as coisas não têm um significado último, revelando-se apenas com a intervenção humana, pela atribuição de sentido. Chegava-se à concepção de que não havia paradigmas universais, mas históricos, construídos pela experimentação do mundo e expressos na linguagem. (MACHADO NETO, 2011).

⁶ Em sua explanação do materialismo histórico, Machado Neto baseia-se em *O Cotidiano e a História* (1992), da socióloga húngara Agnes Heller.

Os pragmáticos, aqui representados pelo estadunidense Richard Rorty, chamam a atenção para os usos que se fazem da história, de acordo com os interesses de um determinado grupo, em um determinado período. Rorty, embora não se declarasse relativista, relativiza o conceito de verdade ao defini-la com “tudo aquilo que tem significado pragmático para as pessoas”. O sentido das expressões enraíza-se pela sua utilização, ajustada aos interesses dos que delas se servem. (MACHADO NETO, 2011, p. 36).

Segundo Machado Neto (op. cit), pragmáticos, céticos e pós-modernos vêem a história como apropriação de vestígios cuja apreensão não se dá desde o passado, mas desde o presente. A análise historiográfica levaria à compreensão, não apenas do discurso do autor, mas do contexto em que este se insere.

Perscrutar os discursos e seus modelos revela mais do que os inqueritos documentais no tocante ao passado, revela, sobretudo, as particularidades dos autores como atores de um ambiente teórico, político e social que os leva a desvelar princípios investigativos e suas teorias, mas, também, desejos e fantasias deles próprios como de toda uma comunidade com a qual retroagem. (p. 10)

O referido autor ressalta a condição humana do conhecimento histórico e, portanto, também do musicológico. Citando Edgar Morin, defende o diálogo interdisciplinar que, ao mesmo tempo em que pode responder questões da musicologia a partir de uma perspectiva externa, não elimina a fragilidade do pensamento, “mergulhando-o na complexidade e na aleatoriedade advinda da singularidade individual de cada área” (MORIN, 2000, apud MACHADO NETO, 2011, p. 14). O reconhecimento dessa fragilidade epistemológica é, de certa maneira, um exercício de autoconhecimento, na medida em que leva à percepção do nosso próprio discurso como histórica, geográfica e ideologicamente localizado. Nas palavras de Machado Neto, “revelar as estruturas da transversalidade na qual o próprio discurso de análise se consubstancia é afirmar a historicidade do próprio projeto.” (p. 14).

[...] um mesmo fenômeno natural e social pode suscitar uma infinidade de interpretações. Nesse vórtice das interpretações possíveis, as fronteiras

das áreas do conhecimento dissolvem-se, desse modo, intensificando a busca por modelos transversais que tratam precariamente de organizar o pensamento pela ação transdisciplinar. (p. 21).

Partilhando da visão de Katherine Bergeron, o autor aponta a importância, para o avanço da musicologia, do reconhecimento dos cânones historiográficos, da proposição de alternativas de resistência e mesmo do reconhecimento de que os cânones e suas resistências formam uma posição que sempre revela a localização do narrador: (BERGERON, apud MACHADO NETO, p 15).

Machado Neto, no artigo *Unita Multiplex: por uma musicologia integrada* (2007), já observava que “o chamado à atenção sobre a questão teórico-conceitual da área [musicologia histórica] força, primeiramente, um esforço de análise historiográfica e, posteriormente, a uma atualização metodológica” (p. 26). A presente dissertação busca atender ao primeiro propósito.

Realizamos inicialmente um levantamento das obras historiográficas panorâmicas publicadas, tendo encontrado os seguintes títulos: *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), de Guilherme de Mello, *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1926), de Vincenzo Cernicchiaro, *História da Música Brasileira* (1926/1942), de Renato Almeida, *Música do Brasil* (1941), de Mário de Andrade, *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil* (1942), de Iza Queirós Santos, *História breve da música no Brasil* (1945), do português Gastão de Bettencourt, *História da Música Brasileira* (1948), de Francisco Acquarone, *A música no Brasil* (1953), de Eurico Nogueira França *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*, de Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Panorama da Música Popular Brasileira* (1964) e *Raízes da Música Popular Brasileira* (1991), de Ary Vasconcelos, *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto* (1974) e *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), de José Ramos Tinhorão, *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976), de Bruno Kiefer, *História da Música no Brasil* (1981), de Vasco Mariz,

The Music of Brazil (1983), de David Appleby, as coletâneas *Música Popular Brasileira* [2005] e *Música Erudita Brasileira* [2006], publicadas na Revista *Textos do Brasil*, do Ministério das Relações Exteriores, e *Uma História da Música popular brasileira* (2008), de Jairo Severiano. Após um primeiro contato e contextualização das referidas obras, estabelecemos um corpus a ser analisado, bem como alguns critérios de análise.

Optamos por três obras de autores brasileiros, escritas em português, em pontos distintos e mais ou menos eqüidistantes do século XX. Optamos pelo livro de Guilherme de Mello por ser a primeira obra publicada nesse modelo e por sua localização num momento de grandes transformações nacionais (recente abolição da escravatura e proclamação da República). Luiz Heitor, por sua vez, redige seu livro num período de grande impulso desenvolvimentista e de afirmação nacional, entre os governos Vargas e Kubitschek. No plano cultural, o pensamento modernista e o Americanismo Musical de Curt Lange, bem como suas novas propostas metodológicas exerciam forte influência sobre o autor. Em sua atuação internacional, a divulgação da música brasileira era uma de suas principais preocupações. Vasco Mariz, diplomata, também estava fortemente envolvido com a divulgação internacional de nossa música, mas seu livro foi escrito para o público brasileiro. Optamos por sua inclusão no corpus pela sua grande quantidade de reedições e pela intrigante ausência de obras posteriores nesse modelo: de um só autor, tendo como foco a música erudita brasileira.

Com relação aos critérios de análise, iniciamos pela trajetória biográfica dos autores, complementada com dados sobre o contexto de elaboração das obras. Buscamos situar os autores quanto ao contexto sociopolítico e cultural em que se inserem, bem como quanto às circunstâncias em que se deu a elaboração dos textos - atuação profissional no momento, público a que o livro se destinava, motivações do autor, etc. Buscamos ainda indicar os procedimentos metodológicos utilizados (análise musical, biografias, presença de iconografia e sua relação com o texto, fontes consultadas, etc). Relacionadas à metodologia estão também as suas principais referências teóricas, que buscamos destacar,

apontando sua influência em alguns pontos dos livros analisados. A divisão estrutural do livro, bem como as personalidades, obras e instituições destacadas auxiliam a nossa compreensão dos critérios que nortearam, em cada obra, o estabelecimento de um cânone artístico. Observamos nas referidas obras uma estreita relação entre canonização e abordagem do nacional em música, o que será também o objeto do nosso estudo. Com relação à conceituação e abordagem de música popular e erudita, outro dos critérios aqui estabelecidos, observamos que apenas o livro de Vasco Mariz foi escrito num momento de separação das abordagens historiográficas sobre as duas vertentes, devido, segundo Elizabeth Travassos (2003) à crescente especialização dos conhecimentos. O espaço e o papel da mulher na historiografia também é outro item considerado. Por fim, buscamos analisar a presença e abordagem de questões relativas à raça, quanto a possíveis juízos valorativos e relações identitárias.

Tomamos por base a versão digitalizada da primeira edição do livro de Guilherme de Mello, à qual tivemos acesso via Google Books⁷. Buscamos informações biográficas e contextuais a partir de trabalhos que mencionam o autor, como a dissertação de Soares (2007) e a tese de Machado Neto (2011), além de enciclopédias, textos sobre o Colégio S. Joaquim, onde cresceu e atuou, além do próprio livro analisado. Quanto às referências teóricas, partimos dos autores citados no próprio livro, buscando contextualizá-los ideologicamente. O livro *Cultura Brasileira e identidade nacional*, de Renato Ortiz e o artigo *A teoria da obnubilação brasileira na história da música brasileira (2008)*, de Maria Alice Volpe, foram especialmente esclarecedores em relação às questões raciais, mesológicas e identitárias do período.

Quanto ao livro de Luiz Heitor, consultamos a edição de 1956, presente na coleção Alexandre Eulálio da seção de obras raras da Biblioteca Central Cesar Lattes, na UNICAMP. As informações biográficas e contextuais foram-nos fornecidas, sobretudo, pelas teses de Diósnio Machado Neto, Jairo Cavalcanti e

⁷ Optamos por não nos basear nas reedições por não terem sido realizadas em vida e sob a coordenação do autor.

Henrique Drach (2011) - esta última traz em anexo um depoimento concedido por Luiz Heitor ao Museu da Imagem e do Som em 1972, do qual também nos servimos, bem como pelo livro *Três Musicólogos Brasileiros (1983)*, de Vasco Mariz.

O próprio Mariz produziu bastante material que auxilia na compreensão de sua trajetória e pensamento. Baseamo-nos em seu livro *Três Musicólogos Brasileiros*, onde figuram suas principais referências teóricas (Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor), em seu catálogo de obras, o qual contém um extenso relato de sua trajetória, escrito a partir de palestra por ele proferida na Academia Brasileira de Música, bem como em duas entrevistas: uma realizada por Ricardo Tacuchian em 2011 e publicada pela Revista Brasileira de Música e outra realizada pela autora deste trabalho na casa do musicólogo, no Rio de Janeiro, no dia 19 de novembro de 2012.

Quanto às edições do livro, baseamo-nos inicialmente na primeira (1981) e na 6ª (2005), a mais recente de que dispúnhamos, posteriormente confrontada com a 8ª (2012), que nos foi oferecida pelo próprio autor.

Segue-se a análise dos três livros, a cada qual foi dedicado um capítulo desta dissertação.

Capítulo I – A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República, de Guilherme de Mello

1.1 – Dados biográficos do autor

Guilherme Theodoro Pereira de Mello nasceu em Salvador, em 26 de junho de 1867, em uma família com fortes vínculos militares. Filho primogênito de Pedro Theodoro Pereira de Mello e Helena Francisca de Mello, ficou órfão de pai em 1876, aos nove anos de idade. Ingressou, então, no Colégio de Órfãos de São Joaquim, onde estudou até 1883, saindo a pedido de sua mãe. No Colégio, teve formação em Primeiras Letras, Latim, Humanidades e Música. Retornou à instituição em 1892, substituindo seu antigo professor Elisiário de Andrade na função de mestre de banda. Fundou no colégio também uma *Schola Cantorum* e uma orquestra. (MARCONDES, 2000). A *Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim* é considerada a mais antiga instituição educacional em funcionamento no Brasil. Foi fundada em 1799 pelo irmão leigo catarinense Joaquim Francisco do Livramento, de passagem pela cidade, com o nome de *Casa dos Meninos de São José*. Tinha por finalidade acolher menores órfãos, dando-lhes formação educacional humanística, religiosa e profissional. Em 1826, um antigo convento jesuíta, desocupado desde a expulsão da Companhia da colônia pelo Marquês de Pombal em 1757, foi oficialmente designado pelo Império como sede do orfanato, que passou a se chamar *Colégio de São Joaquim*, em homenagem ao seu fundador. Atualmente funciona como um colégio interno para crianças carentes, não necessariamente órfãs, da capital e interior da Bahia (CONHEÇA, 2013). O pioneirismo dessa instituição teria influenciado o estabelecimento de outras instituições congêneres, como o Colégio Pedro II e o Asilo de Meninos Desvalidos, no Rio de Janeiro, o Instituto Amazonense de Educandos Artífices, no Pará, e a Escola de Aprendizes do Arsenal da Marinha, em Salvador. (BAHIA, 2012). Mello atuou também como mestre de música no Arsenal de Guerra da Bahia. (BAHIA,

2012). Em seu livro, menciona ainda a atuação como professor substituto de Princípios de Música no Conservatório de Música da Bahia.

Eu mesmo, durante os poucos mezes que lá estive a pedido do Dr. Dotto, em nome da arte, substituindo a cadeira de Princípios de musica, cujo lente fora licenciado em virtude da crise financeira que assolava o Estado, o qual já havia alguns annos não pagava as subvenções, consegui povoar completamente o salão de minha aula a ponto de não haver mais logares para os alumnos. (MELLO, 1908, p. 287).

Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1928, onde assumiu o cargo de bibliotecário interino no Instituto Nacional de Música. Efetivado no ano seguinte, permaneceria na cidade até sua morte, em 4 de maio de 1932. (COLEÇÃO GUILHERME DE MELLO, 2013). Quando da fundação da Academia Brasileira de Música, em 1945, Villa-Lobos designou o nome de Guilherme de Mello como patrono da cadeira nº 31, hoje ocupada pelo musicólogo também baiano Manuel Veiga (GUILHERME DE MELLO, 2013). Em memória do ilustre aluno e professor, o Colégio de São Joaquim criou a medalha de honra ao mérito Guilherme de Mello, (BAHIA, 2012).



Figura 1 – Casa Pia e Colégio de Órfãos de S. Joaquim – Salvador

Artista e ano não informados – Fonte: <<http://www.skyscrapercity.com>>. Acesso em 11 jul. 2013.

1.2 – Contexto da elaboração do livro

Trata-se da primeira obra historiográfica panorâmica sobre a música brasileira de que se tem conhecimento. Foi publicado pela primeira vez em 1908, pela *Typographia de S. Joaquim*, em Salvador, reeditado em 1922, no *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil* e em 1947, pela Escola Nacional de Música. (MARCONDES, 2000).

Mello ainda residia em Salvador e lecionava no Colégio de S. Joaquim quando da elaboração e publicação do livro. Logo no início do texto, agradece aos órfãos por sua ajuda na impressão do material.⁸

É oportuno aqui testemunhar ao **Collegio dos Orphãos de São Joaquim** a minha sincera gratidão pelo relevante serviço que me fez na publicação d'esta obra, proporcionando-me a par de nitidez artística o delicado trabalho dos **clichés**, caprichosamente feitos por um orphão da casa, que desde já revela grande talento e que supriu a falta de typos apropriados a esta publicação. (MELLO, 1908, p. II).

Não há, todavia, nenhuma menção explícita a qualquer propósito didático.

Publicado em 1908, portanto, menos de vinte anos após a proclamação da República, o livro reflete a esperança gerada pelo advento do novo regime na intelectualidade do período. A independência do Brasil, proclamada em 1822, havia suscitado um sentimento semelhante, perceptível, por exemplo, na leitura de *Ideias sobre a música* (1836), de Manuel de Araújo Porto Alegre. Nas palavras do próprio Mello (1908, p. 297): “com a proclamação da república a arte nacional reivindica todo o seu passado de gloria e inicia uma nova epoca que bem poderíamos denominar – Periodo de nativismo”.

De fato, o país vivenciava então uma série de transformações visando a sua modernização e progresso. A política econômica da presidência de Afonso Pena (1906-1909) orientava-se para a valorização do café, produto brasileiro

⁸ Todas as citações presentes neste trabalho estão transcritas literalmente, conforme a ortografia, acentuação e pontuação utilizadas pelos autores.

então com maior inserção no mercado internacional. Realizaram-se, além disso, melhorias no Exército e na Marinha e incentivos à imigração. Representado por Rui Barbosa, o país participou, em 1907, da célebre Conferência da Paz em Haia, na Holanda (SOARES, 2007).

1.3 – Divisão estrutural e critérios de periodização

O desenvolvimento da música brasileira, na visão do musicólogo baiano, foi influenciado, basicamente, pelas etnias que aqui se estabeleceram e pelas distintas conjunturas políticas da história do país.

Diversas foram as influências que concorreram em cada período de seu desenvolvimento para a formação do cunho original ou típico da música popular brasileira: influência indígena, influência jesuítica, que constituem o período de formação; influência portuguesa, influência africana, influência hespanhola, que constituem o período de caracterização; influência bragantina que constitui o período de desenvolvimento; influência dos pseudo-maestros italianos, período de degradação; influência republicana, período de nativismo. (MELLO, 1908, p. 7).

Tais influências manifestam-se na divisão estrutural dos capítulos:

- Capítulo I – Influência indígena
- Capítulo II – Influência portuguesa, africana e hespanhola
- Capítulo III – Influência bragantina
- Capítulo IV – Período de degradação
- Capítulo V - Influência Republicana

No primeiro capítulo, o autor, baseado em relatos de viajantes e missionários como Fernão Cardim, Gabriel Soares e Jean de Léry, descreve a música entre os indígenas, seus rituais e instrumentos. Mello reproduz a ideia da musicalidade inata do indígena, já presente nesses textos. Os nativos são

analisados numa perspectiva de selvageria e inferioridade em relação aos colonizadores. Os textos em que Mello se baseou, de autoria de homens a serviço do governo ou da Igreja Católica, revelavam uma concepção eurocentrista. Referências sobre o local e os costumes visavam uma ação de domínio ou “civilização” sobre o “outro”, tido como inferior. Segundo Diósnio Machado Neto, “o relato é sempre realizado na perspectiva das pertencças individuais, da subjetivação de valores que emergem do distanciamento crítico da alteridade.” (MACHADO NETO, 2011, p. 47). São mencionados alguns autos⁹ representados no Brasil colonial para catequizaçãõ dos indígenas. Mello baseia-se, nesta parte, em textos já escritos no século XIX, por Teophilo Braga e Mello Moraes.

O segundo capítulo traz uma abordagem da música popular brasileira como resultado da fusão dos costumes das “raças” portuguesa, africana, espanhola e indígena. O lundu, a tirana e a modinha são apontados como os gêneros-base de nossa música e resultado da citada fusão. São mencionados diversos gêneros de música popular rural e urbana (que hoje consideramos como de música folclórica), dos quais o autor busca fazer um breve histórico.

No capítulo seguinte, Mello indica a vinda da família real portuguesa e posterior independência do país como um momento de evolução musical. Mais: argumenta que a música teria sido um fator de impulso ao movimento de independência.

Sendo porém a música a mais sociológica de todas ellas [as artes], por isso que só tocou o seu apogeu quando a sociedade libertando-se do servilismo feudal, clerical e realengo, proclamara a sua independencia, deve esta qualidade ao som que é o agente social por excellencia.(MELLO, 1908, p. 129).

⁹auto: 1. Certo gênero dramático de cunho moral, místico ou satírico, com um só ato, originário da Idade Média. 2. Representação dramática do ciclo natalino, com canções e danças (DICCIONÁRIO AULETE,2013).

Nesse mesmo capítulo, inicia-se a abordagem da modinha e sua defesa como música nacional, assunto que trataremos em maiores detalhes no subcapítulo 1.7.

O autor destaca a atuação musical da dinastia de Bragança, desde seu fundador D. João IV (1604-1656).

Prova-se ainda o gosto, a capacidade e a dedicação musical dos mais reis da casa de Bragança pelo que sobre eles diz a historia. Começando por D. João IV a quem coube a glória de inaugurar em 1640 a dynastia de Bragança teve Portugal neste rei não só um compositor distincto como ainda o fundador da Bibliotheca Real de Musica, onde se archivavam as composições dos músicos portuguezes e estrangeiros. Este precioso archivo ficou sepultado nas ruinas do terremoto em 1775 [1755], o que foi uma perda immensa para a historia da arte em Portugal. Passando-se a D. João V e depois a D. José I e sua mulher D. Marianna Victoria, mais tarde a D. Maria I e seu filho D. João VI, que foram excellentes musicistas teve ainda a casa de Bragança em D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal o genial compositor do nosso Hymno da Independencia e o inspirado poeta e auctor do Hymno da Carta Constitucional de Portugal, sagrado por D. Carlos o Hymno Nacional Portuguez. De todos estes reis porem o que mais concorreu para o desenvolvimento da musica no Brasil foi D. João VI. (MELLO, 1908, p. 154).

Embora ponha em evidência o talento de D. Pedro I como compositor, reproduzindo uma relação entre desenvolvimento musical e formação de um Estado nacional já presente desde o ensaio de Araújo Porto Alegre, Mello aponta a figura de D. João VI como o monarca que mais contribuiu para nossa música, trazendo ao país uma grande quantidade de artistas europeus e envolvendo também músicos aqui nascidos na produção e prática musical para os serviços religiosos, oficiais e de entretenimento. Entre tais músicos, é destacado o padre José Maurício, e, entre os estrangeiros, o austríaco Sigismund Neukomm e os irmãos portugueses Marcos e Simão Portugal.

O capítulo aborda as influências de D. Pedro II e do início do período republicano comentando os hinos nacionais; traça um breve histórico da música que é hoje nosso hino, fala sobre o Hino da Carta, composto por D. Pedro I já de volta a Portugal e sobre o Hino da República. Traz também uma biografia de Francisco Manuel, autor do Hino Nacional.

Retoma o tema da modinha e aborda artistas populares que se dedicaram, além desse gênero, ao lundu. A partir da temática da modinha, emenda um longo trecho sobre a música na Bahia, trazendo breves biografias de músicos que se dedicaram à modinha e ao lundu no século XIX e, por fim, menciona e comenta brevemente alguns nomes de destaque em diversos momentos da história da música no seu estado natal.

Segue-se, no quarto capítulo, o relato de um período por ele considerado como “de degradação”, marcado pela influência da música ligeira italiana, instrução musical precária fornecida pelas “artinhas”¹⁰, declínio da modinha nos salões, aquisição de um gosto musical considerado inferior após os intercâmbios na Guerra do Paraguai e migração de compositores brasileiros para a Europa. Embora tais comentários se refiram a todo o país, o foco do capítulo ainda é a Bahia.

O quinto e último capítulo aborda o período republicano, avaliado pelo autor como um momento de esplendor e orgulho da música nacional. Mello traz uma grande quantidade de nomes de artistas desse período: compositores, intérpretes, além de críticos musicais. Deve-se lembrar que este autor é contemporâneo de tais personalidades. São também descritas algumas instituições de ensino, como o Colégio de Órfãos de São Joaquim (onde ele lecionava) e o Instituto Nacional de Música, onde posteriormente atuaria como bibliotecário.

1.4– Metodologia

Observando as imagens do sumário (presentes no Anexo I desta dissertação), podemos perceber seu enorme detalhamento - praticamente cada

¹⁰ Artinhas eram manuais escritos por compositores brasileiros ou radicados no país, em falta de livros publicados. Diferentemente do afirmado em Mello, estudos recentes têm revelado o alinhamento metodológico desse material com a produção europeia coeva. Um exemplo é a *Arte Explicada de Contraponto*, de André da Silva Gomes, mestre de capela da Sé de São Paulo no século XVIII. (DUPRAT et. al., 1998).

parágrafo do texto integral é resumido em um tópico! Todavia, sua leitura revela um encadeamento dos capítulos muitas vezes confuso e truncado.

Dalton Soares (2007) caracteriza as primeiras obras historiográficas sobre a música no país como uma compilação de fatos relacionados à música e aos músicos cuja contribuição pessoal era considerada importante, alinhados aos ditos “grandes acontecimentos históricos”, visando desenvolver no leitor uma consciência musical nacional. O livro de Mello corresponde muito bem a esta descrição. O leitor tem a impressão não de um texto coeso, mas de uma colagem de informações das mais diversas fontes e naturezas: relatos de viajantes e missionários, críticas musicais, narração de fatos históricos e memórias pessoais.

O próprio autor, no prefácio, descreve sua metodologia como um misto de narrativa biográfica e histórica:

Há dous modos, diz Edmond Scherer, de escrever a história artística e literária de um povo: “pender para as considerações geraes, referir os efeitos ás causas, distinguir, classificar; ou então tomar por alvo este mundo de artistas e escriptores do meio que tão grandes cousas produziu, procurar suprehender estes homens em sua vida de todo dia, desenhar-lhes a pysionomia e recolher as picantes anecdotas a seu respeito. Foi pois na observância destes modos que procurei achar as leis ethnicas que presidiram à formação do genio, do espírito e do character do povo brasileiro e de sua música bem como ainda de sua ethnologia; isto é, como o povo portuguez sob a influencia do clima americano e em contacto com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito. (MELLO, 1908, p. 6).

A falta de explicitação de muitas das fontes utilizadas, bem como o tratamento mais compilatório que analítico das informações suscitariam, posteriormente, críticas ao livro.

A parte histórica do mesmo é, no entanto, deficiente e nem sempre muito exata; constituem-na transcrições inmeráveis [sic] das várias fontes a que o autor teve acesso, digressões ociosas sobre questões de ordem geral, que nada têm a ver com o assunto do livro, ou disputas de mero interesse local. (AZEVEDO, 1956, p. 378)

É um tanto difícil perceber no livro de Guilherme de Melo quais ideias são suas e quais são repetidas de outros autores. A absoluta falta de notas e referências bibliográficas impedem que se identifique como chegou às suas afirmações. De maneira um tanto velada ele indica que a biografia

do padre José Maurício havia sido feita por Araújo Porto Alegre. Depois, sem deixar isso claro, incorporou ao seu texto páginas inteiras do artigo “Iconografia brasileira” do mesmo autor, sem alterar uma vírgula sequer. [Melo, 1908, p. 153-170 e *RIHGB*, 1856, vol. XIX, p. 349-378]. (LEONI, 2010, p. 102).

Mello reconhecia, ainda que com certa ingenuidade, a escassez, à época, de informações sobre a atividade musical no Brasil.

Não fiz este modesto trabalho com a vaidade estulta de vos dar uma historia completa da Musica no Brasil. Para isso ser-me-iam necessarios grandes capitaes para, pessoalmente em cada Estado, poder cavar nas diversas phases dos tempos coloniaes, do primeiro e segundo imperio e agora da Republica, todos os factos interessantes do dominio da Musica, ao em vez disso, tive de me resignar ao cabedal, aliás apreciável, que sobre o assumpto me forneceram o Instituto Geographico e Historico da Bahia e o Real Gabinete Portuguez de Leitura (MELLO, 1908, p. 10).¹¹

Apesar de se tratar de uma obra em prosa, percebe-se, em alguns momentos, a influência do parnasianismo em seu estilo de escrita. O referido movimento literário, que influenciou a obra poética de muitos de seus contemporâneos, tais como Vicente de Carvalho (1866-1924), Olavo Bilac (1865-1918) e Joaquim Osório Duque-Estrada (1870-1927), apresentava, entre outros elementos, o preciosismo vocabular e a valorização da mitologia. Tais elementos manifestam-se em vários trechos do livro, sendo as comparações com a Antiguidade Clássica, aparentemente tomada como modelo de civilização, usadas como elementos de legitimação da música brasileira.

De par com as modinhas e as modas portuguesas, a serranilha galleziana foi pouco a pouco se acomodando ao nosso clima e, recebendo a essencia de nossos campos, o aroma de nossas relvas, o perfume de nossos jardins, o cheiro de nossas flores, eleva no coração da mulher brasileira um novo altar, cujo sacrario iluminado pelo fogo puro e santo das vestaes, encerra ainda hoje a ambula do pabulo comunial e a

¹¹ O autor faz referência ao *Real Gabinete Portuguez de Leitura*. Esse era o nome da biblioteca e sociedade de leitura fundada por imigrantes portugueses no Rio de Janeiro em 1837 (CATEDRAL, 2013). Entretanto, há também um *Gabinete Portuguez de Leitura*, também fundado por imigrantes portugueses em 1863, na cidade de Salvador (HISTÓRICO, 2013). Acreditamos que Mello se referia, na verdade, a este último, uma vez que o livro foi publicado bem antes de sua mudança para o Rio de Janeiro, numa época em que viagens dessa distância, realizadas de navio, eram bastante trabalhosas e dispendiosas.

anphora dos santos oleos que sagrara Cupido e Venus deuses do amor (MELLO, 1908, pp. 149-150).

Entretanto, quando traz ao texto memórias pessoais, Mello adota um estilo mais próximo do coloquial.

Ainda em Janeiro de 1906 estando veraneando em S. Thomé de Paripe, foi-me solicitada a permissão para dansar em minha casa o Rancho do Boi. Preparei-me com toda a satisfação para receber condignamente estes foliões, unicos representantes dos nossos costumes tradicionaes. Deram nove horas, dez, onze, nada delles virem, cheguei a pensar que não viriam mais. Engano, é que elles vinham de casa em casa, e a minha morada era uma das ultimas. Só depois da meia noite foi que chegou a minha vez. (MELLO, 1908, p. 62).

Estão presentes no livro algumas análises musicais realizadas pelo próprio autor. Bastante impressionistas, grandiloquentes e um tanto confusas, tais análises normalmente relacionam aspectos musicais a sentimentos despertados. A mais detalhada delas é a análise da marcha *Dous de Julho*, de Barreto de Aviz, peça composta em 1895 para a inauguração de um monumento em memória à Batalha do Pirajá. Realizada a 2 de julho de 1823, a referida batalha resultou na expulsão dos portugueses da Bahia, consolidando no estado a independência do Brasil. Mello identifica a composição como um poema sinfônico, apontando, na instrumentação e no uso da forma, do ritmo e da harmonia, elementos narrativos e imitativos da natureza.

N'este poema, que e de uma inspiração sublime, mostra-se Barreto de Aviz não só um verdadeiro harmonista como ainda um provector symphonista. Inspirando-se nas páginas de nossa história, que também era sua, procura o maestro pintar onomatopaicamente todo o quadro da descoberta do Brasil. Começando por uns toques de clarins, intermediados por uns pizzicatos baseados na *falsa* da mediant e da dominante, como que pintando o temor e o terror da marinhagem perante a borrasca que se anunciava imminente, Barreto de Aviz descreve este quadro, com uma grande felicidade de imaginação, por um *crescendo* estrepitoso, traçado em movimento contrário, no qual as partes agudas sobem de terceiras em terceiras menores e os baixos descem até um grave profundo onde termina com um rufo de bombo, imitando o ribombar dos trovões. Em seguida cae a uma verdadeira prostração após a qual implora o auxílio de Maria Santíssima por um pequeno Madrigal, se não em estylo sevéro usado no contra-ponto neerlandez do seculo XVI, pelo menos em estylo do contra-ponto livre e diatônico iniciado por

Monteverde no século XVII. Só neste madrigal mostra Barreto de Aviz um mundo de conhecimentos. Como harmonista não podia ser superior, como melodista mais inspirado, como desenhista mais onomatopaico, pois além de traçar todo o ritmo em compasso 6/4 imitando o jogo do mar pinta as pancadas das ondas enfurecidas esbatendo sobre o dorso do navio, por umas *tenutas* syncopadas executadas pelo ophicleide e pelo saxofone barytono. Como poeta ainda e de um lyrismo admirável, pois na transição da tempestade para a bonança é de uma delicadeza verdadeiramente mystica e adorável. De repente ressoam de novo os clarins anunciando na repercussão de seus toques e na confusão dos seus ecos, a descoberta e posse do território brasileiro. Ao saltar em terra então a marinagem uma solemne marcha grave em que na segunda phrase as cornetas fazem ouvir o seu toque épico, como que ordenando sentido. Em seguida ouve-se um coro mystico e angelico em voz de soprano, ao que respondem em voz de baixo profundo os missionários entoando um psalmo em acções de graças, após o que todos afinam sua voz em fabordão para entoar o coro final. Eis senão quando ouve-se como um annuncio de paz o canto das selvas de nossos aborígenes, acompanhado pelo rythmar dos *maracás* e pelos accentos imperiosos dos *cotecás*. Segue-se o santo sacrificio da missa, celebrada em acções de graças, com acompanhamento de orchestra, cujos baixos e instrumentos graves em harmonia de estylo escolastico a 4 partes, fazem um conjuncto de uma instrumentação bellissima muito semelhante aos acordes profundos e mysteriosos de um grande órgão. Terminada esta parte imagina ainda Barreto de Aviz pintar a confusão de línguas de uns e de outros como a da Torre de Babel, por pequenas phrases melódicas em estylo canônico de imitações severas em sequencia de quartas maiores, que constituem uma parcella vantajosa de seus conhecimentos de composição, harmonia, contra-ponto, fugas e cânones. E admirável ainda a maneira pela qual elle termina este Canon, como se, embora mecânico, esta composição fora de pequeno fôlego. Começam a retirada e as despedidas. A principio ouve-se a toada de um canto saudoso de melodia européa ricamente ornamentada, a que os índios na terceira phrase, apossando-se do sentimento musical dos europeus, misturam suas vozes com as d'êstes, formando repetições em fugas a unísono de um effeito verdadeiramente magestoso e imponente. Em seguida suspendem-se os ferros num grande alarido de alegria, fazendo ouvir a charanga de bordo uma marcha épica e heróica após a qual volta o primeiro motivo n'um ritmo extraordinariamente excitado, acompanhado de toques de cornetas, clarins, trombones e todo o instrumental. Aqui termina-se repentinamente o poema. (MELLO, 1908, pp. 288-291).

No capítulo em que são abordadas as manifestações populares de caráter religioso, como os congos e reisados, bem como diversos tipos de cantigas, o autor, além de trazer um breve histórico e descrever com considerável riqueza de detalhes sua realização, traz transcrições de alguns trechos em partitura, bem como dos textos. A fonte de tais partituras não é indicada, o que nos leva a interpretá-las como transcrições realizadas pelo próprio Mello, com base em

suas memórias. O livro *Cantos populares do Brasil (1883)*, de Silvio Romero, é citado em muitos momentos. Todavia, tal livro contém apenas exemplos das letras das músicas, sem transcrição de partituras. Embora seja citado como fonte, Mello sempre afirma ter tido contato com essas canções na Bahia. A leitura de Romero, aparentemente, não lhe teria trazido nenhuma novidade em termos de repertório, no máximo algumas pequenas diferenças regionais de texto.

Por serem usados nos costumes populares de Sergipe a maior parte dos cantares atribuídos por Silvio Romero, nos *Cantos Populares do Brasil*, como de origem sergipana, não se pôde entretanto contestar á Bahia a primazia que tem sobre quase todos elles, não só porque Sergipe foi um pedaço do território da Bahia desmembrado della, como também porque elles ainda fazem parte da sua tradição e são cantados em quase todos os recessos de família essencialmente bahiana.(MELLO, 1908, p.67).

Com relação à iconografia, o livro, impresso em condições bastante modestas, não apresenta retratos de músicos, tampouco imagens de lugares (teatros, escolas, igrejas, etc.), onde se davam as apresentações e a formação dos músicos brasileiros. Tampouco conseguimos ter acesso a qualquer imagem do autor.

1.5 – Referências Teóricas destacadas

Retomemos a citação que ilustrou, no subcapítulo anterior, a concepção narrativa de Mello:

Há dous modos, diz Edmond Scherer, de escrever a história artística e literária de um povo: “pendar para as considerações geraes, referir os efeitos ás causas, distinguir, classificar; ou então tomar por alvo este mundo de artistas e escriptores do meio que tão grandes cousas produziu, procurar suprehender estes homens em sua vida de todo dia, desenhar-lhes a pysionomia e recolher as picantes anedotas a seu respeito. Foi pois na observância destes modos que procurei achar as leis ethnicas que presidiram à formação do genio, do espírito e do character do povo brasileiro e de sua música bem como ainda de sua ethnologia; isto é, como o povo portuguez sob a influencia do clima americano e em contacto com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito. (MELLO, 1908, p. 6).

Ao introduzir sua concepção narrativa, Mello também revela sua visão do brasileiro (e, conseqüentemente, de sua arte) como fruto de um amálgama de fatores étnicos e mesológicos. Ao incluir, ainda, as influências de diferentes conjunturas políticas em diferentes momentos históricos – destacadas na divisão estrutural do livro – Mello alinha-se ao Determinismo integral, teoria desenvolvida na segunda metade do século XIX pelo francês Hippolyte Taine (1828-1893). (VOLPE, 2008).

O crítico literário e teólogo francês Edmond Scherer, citado por Mello, foi influenciado pela concepção histórica de Hegel, que, nas palavras de Diósnio Machado Neto (2011, p. 20), “partia da consideração de que a objetividade e a subjetividade são operadas, ambas, por uma razão que “*pensa*” através de um processo evolutivo da “menor” razão para a “maior”, ou seja, o princípio do evolucionismo tendo a história como elemento de depuração.” A visão hegeliana de história implicava, portanto, uma temporalidade linear e orientada (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2001). Perspectiva semelhante encontrava-se no evolucionismo, teoria que teve na figura do filósofo inglês Herbert Spencer (1820-1903) seu maior expoente nas Ciências Humanas. O sentido da evolução - entendida necessariamente como “progresso” – seria sempre do “simples” para o “complexo” (LOPES; HORA, 2012, p. 114). Ao interpretar a reação do missionário francês Jean de Léry aos cantos indígenas, Mello alinha-se a esse raciocínio.

Que Léry se deixasse arrebatado pela execução d'esses trechos e guardasse d'essa audição as impressões mais agradáveis era natural porque elle estava em seu tempo. Já não dirá assim o artista moderno que, tendo acompanhado passo a passo a evolução da música, desde a *monodia* antiga até a *melodia* dos grandes séculos italianos e trobadorescos, desde o canto-chão gregoriano e cisteriano até o ratisboniano e beneditino, desde a polyphonia da idade media até a symphonia e o drama moderno, só reconhece nestas composições seu valor histórico. (MELLO, 1908, p. 11).

Segundo Renato Ortiz (2006), essa visão legitimava ideologicamente a “superioridade da civilização europeia”, situando o Brasil em uma posição de

“atraso” sociocultural. Fazia-se, então, necessário explicar o “atraso” brasileiro e apontar para sua constituição como nação, em um futuro próximo ou remoto. Para tanto, passou-se a enfatizar o estudo do “caráter nacional”. A compreensão da especificidade social brasileira dava-se complementando o evolucionismo com argumentos relacionados às noções de meio e raça. Silvio Romero, cujo livro *Cantos Populares do Brasil* (1883) é citado por Mello como uma das fontes utilizadas, foi um dos autores que se destacaram na aplicação de tais noções no estudo das manifestações culturais brasileiras. É considerado pela crítica literária o introdutor do método crítico no Brasil, isto é, o primeiro a buscar explicar o texto literário pela realidade histórica que o determina. Considerava o brasileiro um “novo tipo histórico”. Conferindo ao fator racial papel preponderante na formação do brasileiro, argumentava que a miscigenação do europeu com os negros era indispensável à sua sobrevivência nos trópicos. (VOLPE, 2008). Por outro lado, defendia a evolução do brasileiro por meio do branqueamento; em outras palavras: a mistura do nativo¹² e do negro com o branco os elevaria intelectualmente. (ORTIZ, 2006).

Citando Guyau, filósofo francês cujo pensamento foi fortemente influenciado pelo evolucionismo de Spencer (Michon et. al., 2008), Mello aponta uma influência recíproca entre a música e a história do país.

Guyau, estudando o poder psychico da arte musical, pela acção phenomenal do som, diz: a dor expressa pela voz nos commove mais que a expressa pelos traços do rosto ou pelos geitos. Si os surdos são geralmente mais tristes que os cegos é que o ouvido é mais necessário que a vista á percepção da vida exterior. Mais que a luz, mais que o movimento ou a mímica o som revela a existência e a exprime. [...] a música sendo um agente sociológico incomparável, ou comparável somente com a religião, pois que ambas agindo sobre a sensibilidade tem o poder maravilhoso de unificar e socializar a humanidade, acompanhou passo a passo todas as evoluções sociaes do povo brasileiro. (MELLO, 1908, pp. 129-130).

¹² Para Romero, o negro seria um componente mais forte na formação do brasileiro do que o índio, sendo que este último estaria fadado ao desaparecimento.

Também se faz presente no livro a influência do positivismo, concepção filosófica que considerava o método da ciência como o único válido, devendo-se estender “a todos os campos de indagação e da atividade humana” (ABBAGNANO, 2000, p. 777). O francês Auguste Comte (1798-1857), principal teórico do Positivismo, enfatizava a ideia do homem como ser social e propunha o estudo da sociedade por meio de métodos e técnicas empregados pelas ciências naturais (CHAUÍ, 2008). A influência positivista manifesta-se no livro por meio da ênfase na busca de provas documentais da existência de uma música autenticamente brasileira. Cabe ressaltar, ainda, que o lema republicano, “Ordem e Progresso”, estampado em nossa bandeira, consiste na abreviação do lema positivista “O Amor por princípio, a Ordem por base, o Progresso por fim.” (CASTRO, 2000).

Mello baseia sua abordagem do período colonial, sobretudo no que se refere aos usos e costumes dos nativos, em relatos de missionários, como o jesuíta Fernão Cardim (1540-1625) e o pastor protestante francês Jean de Léry (c.1563 - c. 1613) e de viajantes, como Gabriel Soares de Sousa (c. 1540-?). Segundo Diósnio Machado Neto (2011, p. 47), tais textos “comportam-se como fontes e não como historiografia, porque a imensa maioria não é [de] estudos sistemáticos, é [de] explicitações das fronteiras de estranhamento, quando não de repugnância”. Os referidos autores trazem em comum a ideia de uma musicalidade inata dos indígenas. Ao mesmo tempo, consideram sua música inferior à música europeia, por sua aparente simplicidade.

Todos os escriptores do século XVI, referindo-se á predilecção dos selvagens pela musica, e especialmente pelo canto, dizem: “Eram em geral os aborígenes grandes musicos e amigos do bailar, principalmente os tamoyos do Rio de Janeiro, que eram grandes compositores de cânticos de improviso”. Igual predilecção demonstravam também os tupinambys, que bailavam todos num rhytmo uniforme, monótono, durante 24 horas consecutivas, por ocasião de se embriagarem com os vinhos que fabricavam, quando immolavam, em meio de cruéis cerimônias, os prisioneiros feitos na guerra. Gabriel Soares, no seu *Roteiro do Brasil*, declara também que “os tupinambás se presavam de grandes músicos, e ao seu modo cantavam com soffrivel tom, que tinham boas vozes, porem cantavam todos a uníssonos”. Fernão Cardim,

confirmando o que diz Gabriel Soares, na sua *Narrativa Epistolar de uma viagem ao Brasil*, diz mais: “Eram entre os selvagens tão estimados os cantores de ambos os sexos que se por acaso tomavam nas ciladas um contrario “bom cantor e inventor de trovas” poupavam-lhe a vida, calando o seu imperioso apetite de antropophagos”. [...] [Léry] attendendo à falta de conhecimentos musicas dos índios, não pensou que elles cantassem tão bem afinados e com tanta arte a ponto de lhe produzir arrebatamento. (MELLO, 1908, pp. 9-11).

Citando a *História da Literatura Portuguesa*, do político e escritor português Teophilo Braga, e o livro *Patria Selvagem*, do poeta e folclorista baiano Mello Moraes Filho, destaca a atuação dos jesuítas na catequese, por meio da encenação de autos, peças teatrais de temática religiosa, fortemente influenciadas, segundo Braga, pelo teatro de Gil Vicente. Cita ainda textos do padre Simão de Vasconcellos, clérigo jesuíta do século XVII, que põe em relevo a contribuição dos padres José de Anchieta, Manuel da Nóbrega e Álvaro Lobo. A catequese é vista como uma ação positiva e civilizadora.

O terreiro da igreja move-se na multidão pressurosa, trescala nos aromas activíssimos, retumba dos sons dos tamborins e pratos luzentes, das flautas e cornetas aspérrimas. O teatro esta ao lado, com suas cortinas de damasco, com seus bastidores de arbustos favoritos. A caixa tem seus mecanismos rudimentares, rio artificial, alçapões que tragam e expellem demônios. Os chefes de guerra, os pagés, as feiticeiras, os inigenas catechisados, os colonos, à sombra das alas nativas e dos galhardetes, cujas bandeiras symbolicas authenticam a vitoria do Christianismo e de Portugal, comem e descantam, dansam e vibram seus instrumentos. Os músicos da orchestra vestidos de pennas e listrados de urucu, descançam as pernas às maçãs e flechas, e dão signal para a representação. (MELLO MORAES FILHO, apud MELLO, 1908, pp. 24-25).

Mello segue descrevendo, com base no texto do padre Simão de Vasconcellos, o enredo e forma de apresentação de alguns autos encenados na colônia.

Mais adiante, volta a tratar da atuação dos jesuítas, citando uma longa descrição do Conservatório de Santa Cruz, instituição por eles dirigida em uma fazenda durante o século XVIII e início do XIX e destinada à instrução musical de escravos negros. O autor de tal descrição, o geógrafo italiano Adriano Balbi, também vê na atuação da ordem uma ação civilizadora.

Os relatos de viajantes, como Balbi, também são fontes constantemente utilizadas. Por exemplo, ao tratar a presença da modinha brasileira em Portugal na primeira metade do século XIX, o autor serve-se do relato de William Beckford¹³, escritor inglês de passagem pelo país. Lord Beckford ressalta a beleza melódica e atribui ao gênero um caráter sensual e lascivo, quase hipnotizante.

Quem nunca ouviu este original gênero de musica ignorará para sempre as mais feiticeiras melodias que tem existido desde o tempo dos sybaritas. Consistem em languidos e interrompidos compassos, como se faltasse o fôlego por excesso de enlevo, e a alma anhelasse unir-se a outra alma idêntica, de algum objecto querido. Com infantil desleixo insinuam-se no coração antes de haver tempo de o fortificar, contra a sua voluptuosa influencia; imaginais saborear leite, e o veneno da sensualidade vae calando no mais intimo da existência: pelo menos assim succede áquelles que sentem o poder dos sons harmoniosos. (BECKFORD, apud MELLO, 1908, pp. 150-151).

Abordando a estada da corte portuguesa no país, Mello contrapõe a opinião de atraso artístico do Brasil, expressa por Spix e Martius, à visão de outros viajantes coevos, Alexandre Caudelaugh e Freicynet, que destacavam o alinhamento dos músicos às tendências musicais europeias.

[...] os ilustres viajantes Spix e Martius, talvez mal informados pelos partidários de Marcos Portugal, disseram que os habitantes do Rio de Janeiro, não estavam à altura das músicas de Neukomm, escriptas conforme o estylo dos mais celebres compositores alemães. Não tiveram razão Spix e Martius em apreciar d'este modo, porquanto elles mesmos declararam achar-se o Brasil em atrazo nas artes, excepto na musica. Além disso quando Neukomm chegou ao Brasil, já o padre José Maurício era conhecido grande musicista, e não só não desconhecia as musicas clássicas alemães [sic], como se correspondia com seus autores. Alexandre Caldelaugh, que também visitou o Rio de Janeiro no começo do século XIX disse que a cappella real era organizada de modo a satisfazer plenamente os amadores de musica. (idem, ibidem, pp. 184-185). [...] Ferycinet, ilustre viajante francez, falando sobre as disposições musicaes dos brasileiros n'essa epoca, diz:: De todas as artes de recreio cultivadas pelos brasileiros e portugueses, a música é a única que para eles tem mais atractivos e a qual eles se dedicam com mais gosto. (idem, ibidem, pp. 184-186).

¹³ *Letters from Italy with Sketches of Spain and Portugal*, publicado em 1835.

Sem indicar claramente a referência, destaca a visão do potencial do Brasil pelo geógrafo e naturalista alemão Alexander von Humboldt, relacionando tal potencial à emancipação política do país.

Approxima-se finalmente a hora em que os augúrios de Alexandre Humboldt ouvidos pelo Omnipotente tiveram ensejo de inciar a sua realização. O sábio naturalista um dia arrancara de suas locubrações o propicio conceito de que: “Ali (referindo-se ao Brasil) é que, mais cedo ou mais tarde, há de concentrar-se um dia a civilização do globo.” Tal como a chrysalida que tem que fatalmente soffrer a sua transformação e que espera o momento opportuno de sua liberdade, assim o Brasil envolvido na chlamyde colonial dos reis de Portugal, dormia lethargicamente sobre a influencia dos enormes pesadelos e sob as trevas de uma immensamente larga, o tenebroso somno de sua existência colonial, esperando ate o alvorecer de sua emancipação política e social. (MELLO, 1908, pp. 154-155).

Em sua biografia do padre José Maurício, Mello cita os *Estudos históricos (1899)*, de Antonio da Cunha Barbosa, sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Segundo comentário de Pedro de Queiroz sobre o referido livro, podemos perceber a semelhança entre o pensamento de Barbosa e o de Mello, marcados ambos pelo determinismo histórico, pelo positivismo e pela associação do desenvolvimento da arte à fundação de um Estado nacional.

O artista é por força do seu tempo, do seu meio. O florir da arte no periodo estudado não foi tão vigoroso, como exuberante, não foi tão copioso de qualidade, como de quantidade. Não o foi - É facto - que comprova a tese de Viollet-le-Duc «sem independência não ha arte, nem artistas ». Então a liberdade era planta exotica, um mytho na colonia. Ainda hoje não engrossou raizes em materia politica. Para terminar, foi intuito do nosso auctor estudar o problema artistico como um retalho de historia, dar-lhe uma feição scientifica. (QUEIROZ, sem data).

A crítica musical é também uma fonte recorrente e valorizada, sobretudo quando o crítico é também um músico. É o caso da citação integral de um longo texto de Vianna da Motta, cuja fonte não é claramente indicada no livro. Descobrimos tratar-se de um artigo publicado na revista portuguesa *Amphion*, em 30 de setembro de 1896. (CASCUDO, 2000). O pianista português elogia a

administração e o corpo docente do Instituto Nacional de Música, bem como os concertos realizados no Brasil na virada dos séculos XIX-XX. O intento de Vianna da Motta era desmistificar a visão europeia do Brasil como um país “ainda por civilizar”. (VIANNA DA MOTTA, apud MELLO, 1908, pp. 298-308). Traz ainda, uma ampliação sua de “traços biográficos” de Leopoldo Miguez, publicados originalmente também na *Amphion*, sem, no entanto, indicar a autoria do artigo original.

1.6 – Personalidades, instituições e obras destacadas

No primeiro capítulo, ao comentar a influência dos jesuítas, destaca a atuação dos padres Manuel da Nóbrega, José de Anchieta e Álvaro Lobo como autores ou adaptadores de autos, peças de caráter religioso, com diálogos falados e trechos musicais, muito utilizadas na catequese dos indígenas. Segundo o autor, alguns trechos de tais autos eram às vezes traduzidos para as línguas dos nativos. (p. 22).

Destaca a atuação, já no século XVII, de frei Eusébio de Mattos - jesuíta e posteriormente, carmelita, irmão do poeta Gregório de Mattos - e dos freis Antão de Santo Elias e Francisco Xavier de santa Tereza como organistas, mestres de música e “instituidores e propagadores da escola tonal e diatonica de sete graus na Bahia.” (p. 28). Considera os jesuítas os introdutores da escola instrumental no estado.

[...] também cabe aos jesuítas de terem sido elles os primeiros fundadores da escola de musica instrumental entre nós, como seja flauta, violino, cravo, órgão, por serem estes instrumentos os mais apropriados ao acompanhamento das vozes nos cantares da igreja. (MELLO, 1908, p. 28).

Passando ao século XVIII, os poetas Cláudio Manoel da Costa, Alvarenga Peixoto, Tomaz Antonio Gonzaga e Domingos Caldas Barbosa são postos em relevo como letristas de modinhas. Caldas Barbosa é designado por

Mello como o “emerito sucessor de Antonio José¹⁴ e o mais notável poeta brasileiro improvisador de modinhas, que tantos ciúmes fizera a Bocage.” (p. 132).

O padre José Maurício Nunes Garcia é apontado como “uma das maiores glórias artísticas do Brasil.” (p. 157). O autor apresenta uma longa e elogiosa biografia do compositor, destacando as adversidades por que passou, devido à sua condição social. “Fóra da atmospheria da presença de D. João, Mauricio soffreu muitas vezes dos músicos portuguezes invectivas bem dignas da estupidez altanada; porém sua alma nunca se dobrou a uma represália”. (MELLO, 1908, p. 165). Aliado ao seu talento, o fato de ser padre muito teria contribuído para sua aceitação na corte.

N'aquellas éras, a segurança individual, o esteio das famílias pobres, e o amor materno, so achavam um asylo seguro e inviolavel na igreja, e por isso, e pelo espírito religioso da época, as famílias tinham a necessidade de que um filho ao menos as amparasse das violências tenebrosas do santo officio, das vinganças e fanatismo de seus terriveis familiares, da prepotência dos maiores da terra, e das crueldades do recrutamento. O padre era a ancora de salvação da casa, o homem predilecto, o filho mais querido, o laço da harmonia, o que nobilitava a família e a tornava privilegiada, e participante de todos os prazeres públicos de então, que se limitavam nas festas da igreja, e nas que a família celebrava de acordo com as do culto. N'aquella época de fanatismo e período monacal, as vestes religiosas tinham o prestigio e privilegio de serem respeitadas desde a sala do vice-rei ate a mais pobre habitação: o habito substituía a idade, o nascimento, a riqueza e o saber. (idem, ibidem, p. 162).

É narrado um episódio de um “desafio musical” proposto pelo recém-chegado compositor português Marcos Portugal ao padre. Portugal é retratado como um rival bastante soberbo, embora essa imagem seja atenuada no final.

Desejosa a princeza D. Carlota de ver o encontro dos dous celebres músicos convidou ao padre José Mauricio que apparecesse no Paço de São Christovam em uma tarde determinada. Encontraram-se os dous rivais; soberbo, enfatuado, Marcos Portugal desafiou o humilde padre. Obtida a venia da família real, convidou o maestro portuguez a José Maurício tocar uma das mais difficeis sonatas de Haydn. Aceitou o padre o convite, declarando que não só conhecia a composição como seu

¹⁴ Mello provavelmente referia-se a Antonio Jose da Silva, “o judeu”, poeta e dramaturgo brasileiro radicado em Portugal, queimado pela inquisição em 1739, aos 34 anos de idade.

ilustre auctor. Começou a execução vascilante e tímido, pouco a pouco animando-se tornou-se senhor do piano e do escolhido auditório. De tal modo terminou que despertou grande entusiasmo, até mesmo de seu próprio emulo, que levantando-se, bradou: “Bello, bellissimo! És meu irmão na arte com certeza serás para mim um amigo.” D’esse modo correspondeu brilhantemente o repto de seu adversário. (MELLO, 1908, pp. 166-167).

Mello também menciona uma suspeita de que Marcos Portugal seria o responsável pela perda das partituras da ópera *Le due gemelle*, de autoria do padre.

[...] por ordem de D. João, escreveu para o real theatro de S. João uma opera intitulada *Le due gemelle*, cujas partituras se perderam, uma no incendio do mesmo teatro e outra a original, nos papeis de Marcos Portugal, que foram vendidos a peso aos fogueiteiros e taverneiros; pois que em uma nota escripta pelo próprio punho de Jose Mauricio, feita no inventario da musica do real thesouro em 1821, se acha o seguinte: “*Le due gemelle*, drama em musica por Jose Mauricio: com instrumental e partes cantantes: a partitura se acha em casa do Snr. Marcos Portugal.” Algumas pessoas dizem que esta opera nunca foi a scena, porém outras affirmam que o fora, mas que a monita secreta a separava do theatro, afim de que Marcos Portugal ficasse somente em campo. (pp. 167-168).¹⁵

Citando comentário do Visconde de Taunay, diz ser o Réquiem do padre comparável aos de Haydn e Mozart e superior ao de Verdi, que considera excessivamente dramático e rebuscado. “Imbuído de ensinamentos de pura escola germânica, José Maurício não incorre nesse reparo”, comenta o escritor. (TAUNAY, apud MELLO, 1908, p. 170)¹⁶.

O compositor austríaco Sigismund Neukomm, que viveu no Brasil entre

¹⁵ De acordo com Rogério Budasz (2008), não há, de fato, nenhum registro da encenação da referida ópera, cujo libreto, que teria vindo da Biblioteca Real em 1808, encontra-se atualmente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A citação de Mello constitui, na verdade, a transcrição sem indicação de referência de um trecho de um artigo de Manuel de Araújo Porto Alegre, publicado em 1856 na revista do IHGB (PORTO ALEGRE, 1856). Existe a possibilidade de Porto Alegre ter lido “por José Maurício” em vez de “de José Maurício”, o que simplesmente indicaria a posse da partitura. Ou ainda, pode ser que a composição nunca tenha sido terminada.

¹⁶ Observe-se que o Requiem de José Maurício é de 1816, enquanto o de Verdi, ao qual Taunay o compara, teve sua primeira apresentação em 1874, o que mostra, mais uma vez, que o presente do historiador sempre influencia sua (re)construção do passado. (BITHELL, 2006)

os anos de 1816 e 1821, é retratado como um grande amigo e admirador de José Maurício e como artista também injustiçado pelos músicos portugueses. Mello, sem indicar claramente a fonte, traz um derramado comentário de Neukomm sobre um desses episódios de injustiça:

Eu, o discípulo favorito de Haydn, o que completou por ordem sua as obras que deixara incompletas, escrevi no Rio de Janeiro uma missa que foi entregue a censura de uma comissão composta daquele pobre Mazziotti e do irmão de Marcos Portugal, missa que nunca se executou porque não era delles. Alguns tempos depois, entrando eu na capella-real por acaso, ouvi tocar no órgão umas harmonias que me não eram extranhas; pouco a pouco fui reconhecendo pedaços da minha desgraçada missa; subi ao côro e dou com José Maurício tendo à vista a minha partitura, e a transpol-a de improviso para o seu órgão. Approximei-me delle e fiquei algum tempo a admirar a fidelidade e valentia daquelle grande mestre; Nada lhe escapava de essencial... Não pude resistir abracei-o quando ia acabar e choramos ambos sem nada dizer. (NEUKOMM, apud MELLO 1908, p. 175).

Mello afirma que Portugal, no fim da vida teria se reconciliado com José Maurício. “Depois de consummada a Independencia, foi que Marcos Portugal conheceu o nobre e bello character de José Maurício, e tanto o admirou que morreu seu grande defensor e amigo”. (MELLO, 1908, p. 173).

Talvez por um moralismo típico dos perfis biográficos da época, Mello não faz nenhuma referência ao fato de o padre José Maurício ter tido seis filhos. Apenas menciona brevemente o nome do Dr. José Maurício, único reconhecido oficialmente pelo compositor, quando da narração das providências do enterro do padre.

São apresentados em seguida alguns compositores que viveram no Rio de Janeiro antes do padre José Maurício, com destaque para o padre Manoel da Silva Rosa, falecido em 1793, cujas composições sacras são bastante elogiadas pelo autor. João Leal (sem datas), militar, oriundo de uma enorme família de músicos e compositor de modinhas também é posto em relevo. (MELLO, 1908, pp. 178-180).

A importância, na corte, do Teatro S. João, construído em 1813 e destruído em um incêndio em 1823, é apontada no livro. Marcos Portugal foi o

encarregado da sua direção. Na narração da morte deste compositor, Mello enfatiza seu sofrimento por sua doença e distância da terra natal e reconhece sua grande importância como músico.

Entre os músicos da corte, destaca ainda o violoncelista Polycarpo, os cantores Porto, João dos Reis (baixos) e Ayres (barítono), o violonista, cavaquinista e compositor de modinhas Joaquim Manuel, o pianista e professor Frei Antonio, o pianista Bachica, o organista João José Baldy, frei Manuel de Sant'Anna Catharina, compositor, Silva Conde, chamado por Mello o "primeiro flautista do Brasil" e o clarinetista Manoel Rodrigues da Silva. (pp. 185-187).

O imperador D. Pedro I é retratado como um bom compositor, autor do Hino da Independência e do Hino da Carta constitucional de Portugal e grande intérprete de modinhas. Embora nosso autor ressalte a contribuição do imperador para a fundação de um Estado brasileiro e a enorme esperança da população no governante, ele é bastante crítico ao "despotismo" posterior do monarca. (p. 196). Evaristo da Veiga, autor da letra do Hino à Independência, também é citado como compositor. Alguns de seus hinos, cuja letra Guilherme de Mello cita no texto, são hoje desconhecidos.

Por suas composições (entre as quais Mello destaca, além do Hino Nacional, um *Te Deum* e as Matinas de S. Francisco de Paula) e, sobretudo, por seu empenho pela criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, sua administração dessa escola e sua dedicação ao ensino musical, Francisco Manuel é, segundo o autor, digno de figurar no "*pantheon* dos homens illustres como uma de suas glórias." (p. 235).

Entre os compositores de música popular, Mello destaca a figura do carioca Laurindo Rebelo (1826-1864), exímio tocador de piano e violão, desejado em todos os salões, autor de lundus "chistosos, picantes e os mais hilariantes possíveis". (p.240). Surpreendendo pela quebra do aparente moralismo do livro, o estudioso transcreve trechos das letras de dois deles:

O diabo d'esta chave
Que sempre me anda torta...
Por mais gêitos que dê
Nunca posso abrir a porta.
Tome lá esta chave
Endireite sinhá
Você é quem sabe
O geito que lhe dá.

Eu possuo uma bengala
Da maior estimação,
É feita da melhor canna
E tem o melhor castão.
A minha bella caseira
Toda inteira se arrepella
Quando tres vezes por dia
Não dou bengaladas nela.

Outro personagem de destaque no livro é o baiano Xisto Bahia (1841-1894), “actor e aprimorado trovador” (p 241). Mello realiza uma arrebatada “análise phsychica” de sua canção *Quiz debalde varrer-te da memória*, considerada pelo musicólogo “verdadeira epopéa de seu sentimento lírico”, a qual “ha de atravessar o perpassar dos tempos conservando sempre o mesmo encanto e a mesma frescura como se fosse escripto na actualidade.” (p. 242). Surpreende-o o fato de Bahia escrever música tão elaborada não tendo conhecimentos de notação musical. Títulos de alguns lundus do referido compositor são também mencionados.

Há breve menção aos nomes de outros “trovadores”, entre eles Antonio Rocha, J. Alves, Juca Cego, João Cunha, Fagundes Varela, Moura Carijó, Domingos Marcondes e o Dr. Mello Moraes.

Entre os compositores baianos de modinhas, traz breves e exaltadas biografias de José de Souza Aragão, Francisco Magalhães Cardoso, José Bruno Correa, os irmãos padre Guilherme Pinto da Silveira Salles, Possidonio Pinto da Silveira Salles e Olegario Pinto de Salles, além de D. Augusto Balthazar da Silveira.

Num desvio cronológico, comenta alguns compositores coloniais baianos, autores de peças sacras e profanas, entre eles Damião Barbosa e

Domingos da Rocha Mussurunga. Aparecem alguns outros, já atuantes no Brasil Império: André Diogo Vaz Mutum, José dos Santos Barreto e João Honorato Reges (destacados por suas marchas militares), Joaquim Silvério e Manuel Thomé de Bittencourt e Sá, José, Manuel, Luiz, Eustáquio e Alípio Pereira Rebouças, Germano Ernesto de Souza Limeira, Manuel Justo Ribeiro, Miguel dos Anjos Torres, Livino Faustino dos Santos (seu professor no Colégio de S. Joaquim), Elisário de Andrade (a quem substituiu no Colégio na função de mestre de banda), Adelelmo do Nascimento (radicado no Pará) e João Amado Coitinho Barata (destacado como professor de piano). (pp. 248-271).

O Conservatório de Música da Bahia é tratado pelo autor num tom bastante crítico. Mello considera demasiado fraco o ensino musical na instituição e aponta problemas na sua administração e na escolha de seus professores.

Nunca vi sacrilégio maior, chamar-se Conservatorio a uma secção da Academia de Bellas Artes onde o ensino primário da musica e apenas distribuído em cadeiras de: Principios de musica, digo *artinha*, solfejo entoado (?) e resado; Piano, Violino, e que mais? Canto, cuja cadeira por nem sempre haver alumnos, é regida por uma professora contractada. Por aqui vê-se a que ponto chegou a degradação da musica na Bahia: consentir que se denomine Conservatorio, nome dado as Academias superiores de musica, a uma simples e humilde escola primaria de musica! (p. 280)

Ainda tratando do Conservatório, Mello destaca a figura do compositor português Barreto de Aviz. Vindo de Portugal para lecionar na instituição, não teve, segundo Mello, seu mérito devidamente reconhecido.

As musicas militares e sociedades filarmônicas (nomes que então se davam ás bandas), o Colégio de São Joaquim, onde estudou, e o extinto Arsenal de Guerra, onde também atuou como professor, são elogiados como centros formadores de grandes músicos do estado.

[...] as musicas militares e as sociedades filarmônicas tem realizado sensíveis progressos no domínio da musica. O primeiro corpo de policia também ainda não abdicou os seus direitos nem as suas glorias tradicionaes em que foi sempre classificada entre as primeiras bandas militares do Brasil. Entre os seus músicos so se encontram artistas de mérito, professores e exímios instrumentistas. Cabe aqui uma gloria a

Casa Pia e Collegio dos Orphãos de S. Joaquim bem como ao extinto Arsenal de Guerra o ter sido a escola d'onde sahiram a maior parte dos nossos musicistas celebres tanto na execução dos instrumentos de sopro, como na composição de musicas militares e na mestrança de sociedades philarmonicas. Enche-me n'este momento a alma de jubilo, somente por ter sido educado em S. Joaquim, o alistar-me no meio d'estes artistas não obstante a minha profissão particular ser o ensino de Piano. Como professor, presentemente, d'esta casa trabalho incessantemente para que se ajunte a esta gloriosa tradição artística a outra gloria d'ella ser a regeneradora de nossas orquestras. Para isto iniciei o ensino de violino e algumas noções de canto de que a casa já vae tirando com os seus contractos o pecúlio necessário para o seu sustento, bem como ainda da banda marcial a que é annexa e de seu instrumental. (MELLO, 1908, pp. 293-294).

O importante papel do Instituto Nacional de Música (antigo Conservatório de Música e atual Escola de Música da UFRJ) é destacado por meio da transcrição de um elogioso artigo do pianista e compositor português José Vianna da Motta, onde o referido autor destaca a boa estruturação dos cursos e os grandes músicos que compõem seu corpo docente: os compositores Leopoldo Miguez (à época diretor da instituição), Alberto Nepomuceno e Henrique Braga, o violinista Tatti, os pianistas Alfredo Bevilacqua e Elvira Bello, os cantores, Gilaud, Carlos de Carvalho e Camilla da Conceição, o violoncelista Frederico Nascimento, o flautista Duque Estrada Mayer e o fagotista Agostinho Gouveia.

Além dos músicos pertencentes ao corpo docente do Instituto, são também destacados os irmãos portugueses Arthur e Alfredo Napoleão, pianistas e compositores, os compositores Delgado de Carvalho, Francisco Valle, Manoel Fulhaber, Francisco Braga (então estudando em Paris como pensionista do Estado, um compositor “de quem se espera muito)” (p. 306).

Vianna da Motta ressalta ainda a importância da Casa Bevilacqua, editora e loja de instrumentos musicais fundada no Brasil pelo imigrante italiano Isidoro Bevilacqua e que então completava 50 anos (está em funcionamento até os dias atuais, com 164 anos de existência).

As sociedades de concerto também estão presentes nos relatos do português: o Club Beethoven, dirigido pelo violinista cubano José White, a Sociedade de Concertos Populares, fundada em 1887 pelo maestro Carlos de

Mesquita e cuja orquestra era então regida por Nepomuceno e o Club Symphonico. Concertos independentes, como os promovidos pelo violinista italiano Vincenzo Cernicchiaro, também são mencionados.

Da crítica musical brasileira coeva diz ser “ilustrada, inexorável que não se limita a distribuir elogios a torto e a direito, mas emite as suas opiniões francamente, baseada sobre profundos conhecimentos.” (VIANNA DA MOTTA, apud MELLO, 1908, p. 309). Confere destaque a Rodrigues Barbosa, do *Jornal do Commercio*, Luiz de Castro, da *Gazeta de Noticias* e da *Noticia e Oscar Guanabario*, do *Jornal do Commercio* e do jornal *O Paiz*.

Destaca ainda alguns músicos paulistas: os pianistas Luigi Chiaffarelli, Antonieta Rudge, Felix de Otero (gaúcho formado na Alemanha e radicado em São Paulo), Henrique Oswald, pianista e compositor, Gabriel Giraudon, compositor francês radicado em São Paulo, os compositores Alexandre Levy e Antonio Carlos de Andrade e a cantora Therese Hutzer.

Mais adiante, aborda a música no estado de Pernambuco, destacando o compositor Euclides Fonseca. Dos paraenses, traz traços biográficos e obras de Henrique Eulálio Gurjão, Corbiniano Villaça e Meneleu Campos. Entretanto, para Mello, a maior glória do estado do Pará é ter sido a última morada do compositor Carlos Gomes.

Mello dedica nada menos que quatorze páginas a uma romanceada biografia do compositor campineiro, indicando, em sua figura, o ponto culminante da sua narrativa e, a seu ver, da música nacional. Encerra assim o seu livro:

O que se acaba de ler basta para se formar a corôa de louro que eternamente há de cingir a cabeça d'este notável brasileiro por quem o Brasil tanto se ufana e orgulha por ver as suas obras cantadas e applaudidas nos principaes theatros de Milão, Florença, Nápoles, Roma, Londres, Paris, S. Petersburgo e Lisboa, etc. Aqui termina a ultima phase que classifiquei de *nativista* no desenvolvimento da arte musical no Brasil. (MELLO, 1908, p. 366).

1.7 – Abordagem do nacional em música

Como já citado, o livro foi escrito sob um grande entusiasmo gerado pela recente proclamação da República. Se a independência política do país em 1822 já havia dado impulso ao nacionalismo nas artes e em sua historiografia, mais ainda com a República, quando, afastada a casa de Bragança do poder, rompem-se oficialmente os laços políticos com Portugal. Busca-se, então, afirmar a existência de uma identidade musical brasileira.

No tempo da monarquia, como um reflexo d'aquelle sentimento, só tinham valor as produções artisticas ou literarias que trouxessem um rotulo estrangeiro, pois que o proprio Imperador era portador de uma centena de nomes e títulos portuguezes, franceses, italianos e viennenses. Hoje, porem, que a Republica aboliu todos os titulos de nobreza, substituindo-os pelos de "Igualdade e fraternidade" o sentimento das cousas pátrias ja se vai accentuando e tendo valor tudo quanto é nacional. (MELLO, 1908, p. 297).

Mello discorre sobre os hinos e o sentimento de patriotismo por eles despertado, referindo-se a diversos países e épocas. Destaca, dentre os nossos, obviamente, o Hino Nacional.

Qual é o brasileiro que ouvindo os primeiros accordes do Hymno Nacional, como que servindo de corolla a aquele canto, cujo desenho melódico parece-nos pintar onomatopaicamente o tremular de nossa bandeira sob a acção immediata de um sopro divino, emanado de poder sobre-natural não sente um fremito de emoção invadir-lhe a alma enquanto no coração se lhe embatem em pujantes ondas de sangue os mais vividos sentimentos de patriotismo? (p. 206)

Devido à presença da composição de Francisco Manuel em momentos decisivos da história do Brasil, sobretudo á sua execução antes de muitos combates, este hino estava, segundo o autor, mais associado ao sentimento patriótico que a composição de Leopoldo Miguez, vencedora do concurso para a escolha do novo Hino Nacional após a proclamação da República. Por esta razão, ter-se-ia decidido mantê-lo como Hino Nacional, tornando-se a composição de Miguez o Hino à Proclamação da República.

Quando se proclamou a República tentou-se mudar o Hymno Nacional, que também era de D. Pedro e da Monarquia, por um outro que fosse exclusivamente republicano. Indo a concurso coube ao falecido maestro Leopoldo Miguez a gloria de ver a sua composição calorosamente applaudida e unanimemente preferida a todas as outras. Não se póde negar, o Hymno da republica composto por Miguez é realmente uma obra de grande valor artístico, porém que ainda não se identificou com o sentimento nacional porque para isso, disse Ignez Sabino, é preciso: “os alicerces dos annos, a immortalidade dos heroes, a grandeza das luctas ante a qual, mesmo a crueza da morte, empresta a sangrenta tragédia das batalhas, a poesia symphonica do valor individual, no psalmo sagrado da verdade. Como ser sagrado nacional se ele ainda não foi testemunha dos combates, onde a fumaça dos tiros empretece o ambiente, nem tão pouco echoara no coração dos pequeninos n’essa fase em que a alma humana e illuminada das ondas claras da innocencia. Nas batalhas por sobre o mar, não confundira sua voz com a voz bravia do oceano engolindo as balas que se enovelavam no seio, ao passo que myriades de cadáveres iam buscar no fundo das águas o sepulchro de coraes e perolas, o mais significativo esquite para qualquer marinheiro.”Eis porque o inclito marechal Deodoro da Fonseca, o proclamador da Republica, ao ouvir pela primeira vez o hymno de Miguez dissera: *Prefiro o velho.*” (MELLO, 1908, pp. 208-209).

Conforme discutimos em artigo publicado em 2012, apesar de Mello enfatizar o patriotismo dos hinos é na modinha que o autor reconhece a maior representante da música nacional. Em seu livro, o referido gênero, até então considerado, juntamente com o lundu, apenas um elemento formador de uma potencial música brasileira, é tratado pela primeira vez como representante de uma música nacional já existente. (LOPES, HORA, 2012). Mello destaca, inclusive, a presença de modinhas nos acampamentos brasileiros durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), vendo nessas canções, mais que nos hinos, o sentimento nacional.

Afirmando a existência de uma “tradição musical brasileira”, Mello questiona os estereótipos associados à música de alguns países europeus, definindo a arte “autêntica” de tais países como resultante da influência - entendida, pelo autor, como “cópia” - de várias culturas, e não como algo criado *ex-nihilo*.

Se a nossa modinha não constitue pela sua forma e pelos seus traços um caracter de musica essencialmente, brasileira, porque tambem havemos de dizer que esta musica, por ser melodiosa, é italiana, aquela, por ser

harmoniosa, é alemã e esta outra, por ser dramática, é franceza, quando todos esses estylos são cultivados do mesmo modo e com a mesma arte e proficiência tanto na Italia e na Alemanha como na França? Se temos uma tradição porque não havemos de ter uma arte musical, ella não é o producto directo da tradição? Por acaso quererão também dizer que não temos uma tradição, ou que sendo a nossa tradição uma síntese da portugueza, da tupy, da hespanhola e da africana não temos direito a uma tradição nacional? Neste caso também diremos, os francezes, os italianos, e os allemães não têm uma arte porque eles copiaram da dos gregos e dos romanos os quaes por sua vez copiaram-n'a dos antigos povos orientaes (p. 138).

O autor defende o canto em língua portuguesa, criticando a preponderância da ópera e do canto em língua italiana no país. Distinguindo as particularidades fonéticas de cada idioma, acredita serem todas as línguas musicáveis. Defende a adaptação da música à língua.

Sob o ponto de vista das línguas porque também havemos de dizer systematicamente que os italianos primam na melodia porque a sua linguagem é mais doce e suave, mais harmoniosa e melodiosa do que todas as outras? Doce ou suave, harmoniosa ou melodiosa a linguagem italiana ha de ser tanto quanto a portugueza, pois que os phonemas que nella predominam e que dão causa a sua melodia e harmonia são da mesma procedencia que os nossos: labiaes, linguaes, dentaes e nasaes. Não se dá o mesmo entretanto com a língua hespanhola, alemã e ingleza, cujos phonemas predominantes são em grande numero gutturaes. Mas isto não constitue razão para se dizer que tal língua é mais musical do que outra, pois que a arte, por isso mesmo que é uma arte, tem recursos para aplainar todas as dificuldades. Que façam como o francez, criem a musica para a palavra e não a palavra para a musica. (pp. 138-139).

Juntamente com outros “cantares tradicionaes” e as nossas lendas, a modinha é defendida pelo musicólogo como base para a fundação de uma ópera nacional (p. 59).

A modinha volta a ser abordada no encerramento do livro, sendo ressaltado o cultivo do gênero pelo então considerado herói nacional Carlos Gomes (1836 – 1896) como “um grande mérito de um músico que, mesmo autor de grandiosas óperas, não desconsiderou as singelas canções”. (LOPES, HORA, 2012, p. 116).

A sinfonia - também chamada protofonia - da ópera *II Guarany* do

compositor campineiro é tratada como verdadeiro hino de patriotismo. Em seu elogio da referida obra, percebem-se influências do romantismo literário indianista, na criação de uma imagem heróica do nativo.

A symphonia do *Guarany*, pelo menos, está hoje, pode-se assim dizer, sagrada como o *Hymno da Arte Brasileira* e há de ser sempre ouvida em toda parte, entre applausos de entusiasmo e admiração, convulcionando as fibras do patriotismo. Em quanto a força indômita de Pery traduzir a força indomita de nossos atletas, em quanto a magestade altiva e soberba do cacique, Rei dos Aymorés, representar a grandeza e o império de nossas selvas, em quanto o amor e dedicação da casta e meiga Cecy simbolisar a delicadeza da mulher brasileira o *Guarany* há de sempre derramar em nossos corações esse sentimento de amor nacional, que se sente, que se compreende, porém, que até hoje só foi traduzido pelo genial maestro no colorido d'esta grande tela melódica cuja orquestração fala e brada, soluça e geme, e da qual parece até desprenderem-se os suaves aromas de nossas florestas americanas, de uma *orquestração que cheira até*, nas phrases do poeta. (MELLO, 1908, p. 363).

O professor baiano exalta os poemas sinfônicos *Ave Libertas*, de Leopoldo Miguez e *Marabá*, de Francisco Braga, as óperas *Moema*, de Delgado de Carvalho, *Leonora*, de Euclides da Fonseca, *Jacy*, de Assis Pacheco e *Jupyra*, de Francisco Braga e a marcha triunfal *Pro Patria*, deste último. Considera as referidas obras “duplamente nacionais”, na temática e na música. (MELLO, 1908, p. 298). Comenta o fato de a ópera *Os Saldunes*, de Leopoldo Miguez, selecionada para as comemorações do quarto centenário do descobrimento do Brasil, não ter ido a público. O músico baiano atribui a situação à temática da peça ser alheia à tradição brasileira, “tanto pela geographia quanto pela ethnographia.” (p. 317). A referida obra trata de gauleses que, por juramento de amizade, combatiam unidos por uma corrente. O libreto, de autoria de Coelho Netto, é em italiano e a música apresenta influências wagnerianas.

Devemos observar, contudo, que o nacionalismo não era o único critério valorativo considerado por Mello. Henrique Oswald, por exemplo, tem sua produção bastante elogiada, mesmo esta não tendo sofrido influências nacionalistas. Em nenhum momento as opções estéticas do compositor são criticadas. É destacado como um músico com grande domínio técnico e artístico,

tanto como pianista como compositor.

1.8 – Música popular e música erudita

A música sacra praticada na colônia, por ser composta nos moldes europeus, não era caracterizada por Mello como autenticamente nacional. É na música popular que o autor vai buscar a “identidade musical” do país. Considera o lundu, a tirana e a modinha como os gêneros-base da música brasileira. Sobre o primeiro, predominaria a influência africana, sobre o segundo a espanhola e sobre o terceiro a portuguesa.

Nota-se no livro, ao lado das manifestações caracterizadas como nacionais ou formadoras de uma identidade musical nacional, a presença de gêneros musicais tipicamente urbanos e de origem estrangeira, como a polca e a valsa. Tal presença reflete, conforme Magaldi (2009), um “estado de espírito cosmopolita”, resultado de um maior contato dos músicos brasileiros com o repertório internacional (europeu e norte-americano), proporcionado, sobretudo, pelo crescimento da impressão de partituras e introdução de novas tecnologias, como o cinema e o gramofone. Se tais gêneros já se manifestavam em Salvador, sua presença era ainda mais maciça no Rio de Janeiro, então capital da República. Nas palavras de Magaldi, a música popular urbana constituía, então, “parte essencial de uma cultura cosmopolita, concebida para atender às necessidades dos que compartilhavam as delícias e frustrações da metrópole no *fin de siècle*.” (p. 336, tradução nossa). Ao mesmo tempo em que o discurso dos estudiosos buscava o progresso do Brasil a partir da afirmação de uma identidade autônoma, via-se e ouvia-se nas ruas o desejo de estar em dia com as metrópoles mundiais.

O maxixe, apresentado como variante do lundu, não gozava do mesmo status das demais danças, sendo descrito como um gênero lascivo, não

apropriado à dança nos salões da boa sociedade.¹⁷

Tango, Lundú ou Landú são as composições musicais que juntamente com as Polkas, Walsas e Quadrilhas fazem parte dos nossos divertimentos familiares. Maxixe já é uma variante moderna, pouco menos seria do mesmo lundú, oriundo das críticas teatrais de nossas revistas e que também algumas vezes se dança em salões menos decentes. (MELLO, 1908, p. 31).

Entre as músicas que, segundo o autor, teriam se caracterizado nacionais, há também referências ao samba e a gêneros por ele considerados manifestações do mesmo em diversos estados brasileiros.

O samba que no Rio de Janeiro se denominava *chiba*, no estado de Minas *catereté* e nos Estados do Sul *fandango*, é uma dança de roça, ao ar livre, em que por instrumentos entram o violão, a viola de arame, o cavaquinho, sob a toada dos quais se canta e se sapatêa ao rhytmar das palmas, dos pratos e dos pandeiros (pp. 31-32).

Ainda predominavam as descrições dos gêneros em suas manifestações regionais. Décadas mais tarde, sobretudo no Estado Novo (1937-1945) de Vargas, elementos de diferentes regiões do país seriam artificialmente mesclados (“um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali”), numa tentativa de compor um “todo homogeneizador” que resultasse numa música símbolo da nação. (OLIVEIRA, 1990, apud VIANNA, 1995, p. 61).

O livro segue com uma enumeração de estilos que, de acordo com o autor, teriam conservado exatamente as mesmas características de suas manifestações em seus países de origem, não podendo ser, portanto, considerados nacionais; a saber: “os *bailes pastoris*, os *ranchos de reis*, os *ternos*,

¹⁷ No artigo *A dança como alma da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe* (2007), Mônica Pimenta Velloso discorre sobre a recepção do gênero em Paris e em diversos setores da sociedade brasileira no início do século XX. A autora associa o gênero à criação de uma imagem de alegria, corporalidade e sensualidade do brasileiro, destacando a tensão entre seus defensores e críticos como um conflito de sensibilidades. O primado da visão, que implicaria na valorização dos códigos intelectual-filosóficos, remeteria à valorização da dança clássica, erudita, bem comportada – posicionamento de Guilherme de Mello. Por outro lado, os defensores do maxixe valorizavam o tato, a concretude, o experimento do mundo.

as *cheganças*, os *congos* e as *tayeras*, as *cantigas de ruas*, os *cantares de roda*, o *aboiar* e o *arrazoar* dos sertanêjos” (MELLO, 1908, p. 33). Mello descreve brevemente cada uma dessas manifestações, acrescentando alguns exemplos musicais.

Citando o escritor português Alexandre Herculano, Mello associa à música folclórica a ideia de uma espontaneidade ingênua, a que Mário de Andrade, duas décadas depois atribuiria o seu potencial como base para uma “música artística brasileira”. (MACHADO NETO, 2011).

Cada povo, cada nação tem seus costumes e seus cantares tradicionaes, que, como os nossos, são tão ingênuos como a castidade de uma virgem e tão attractivos como a meiguice de uma creança. Considerando a alta significação que tem para os povos o estudo da historia nacional proclamou o grande escritor portuguez Alexandre Herculano a seguinte sentença de austéro patriotismo: “A falta de amor as velhas cousas da patria e indício certo da morte da nacionalidade e por consequencia do estado decadente e da ultima ruina de qualquer povo. Para os individuos como para as nações há o dever supremo de recordar e honrar as virtudes de seus maiores, fazendo reviver no presente os bons exemplos que lhes legou o passado.” (MELLO, 1908, pp. 55-56)

É de lastimar-se que os reisados do *Bumba meu boi*, do *Cavallo Marinho*, do *Seu Antônio Geraldo*, do *Mestre Domingos*, da *Borboleta*, do *Maracujá* e do *Pica-pau*, do *Zé do Valle* e da *Cacheada*, bem como as *cheganças*, os *congos* e as *tayeras* e todos os nossos cantares dos nossos tempos coloniaes, tenham cahido em desuso nas capitaes da Bahia, Sergipe, Pernambuco, Piauhy, Maranhão e Ceará, onde elles se popularisaram, e chegaram a ser a nota mais brilhante e mais expressiva de suas tradições. (MELLO, 1908, p. 55).

Embora Guilherme de Mello defenda a preservação da música folclórica e não utilize em sua escrita o termo “música erudita”, uma visão geral de seu livro já revela uma valorização da música popular, não tanto *de per si*, mas como potencial material de base para a construção de “obras-primas” elaboradas nos moldes eruditos, raciocínio que se consolidaria nas ideias de Mário de Andrade (1893-1945).¹⁸ A modinha, frequentemente mencionada ao longo de todo

¹⁸ Partindo de uma visão crítica da elite burguesa paulistana e carioca da *Belle Époque*, de gosto musical calcado no repertório clássico-romântico europeu e que procurava imitar o modelo civilizatório tendo como paradigma a cidade de Paris, o projeto nacionalista andradeano, discutido em seu *Ensaio sobre a música*

o livro do musicólogo baiano, é tratada como a principal “matéria-prima” para a realização dessa tarefa.

A musica deve pois fazer o mesmo que architectura, cavar na historia os alicerces de sua fundação e com sua tradição formar o pedestal de suas grandes obras. (MELLO, 1908, p. 56)

Não é somente a modinha brasileira que bem poderia servir de thema ou de base para a fundação da opera nacional [...] As nossas lendas e os nossos cantares tradicionaes, tratados com arte e esméro, quer como leit-motiv , quer como thema principal de seus diversos actos, quer ainda como sólo, duetto, aria, cavatina ou romance, etc., poderiam servir de excellentesfactores para fundação da opera nacional. Todavia o artista brasileiro, cingindo-se tanto quanto possivel aos moldes nativistas portadores do sentimento nacional, deve entretanto respeitar as formas geraes e fundamentaes da arte, que, como se sabe é cosmopolita, não tem pátria. (p.59)

A adoção de parâmetros eruditos europeus faz-se perceber, sobretudo, a partir do terceiro capítulo do livro, onde o autor defende a “clássica modinha, [...] verdadeira epopéa do sentimento e da inspiração artística do nosso povo” (p.132). Cita a influência dos poetas árcades, entre eles Cláudio Manoel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1744-1793), Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810) e Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) “corifeus¹⁹” da modinha no tempo de D. Maria I. Enumera, ainda, compositores, entre eles o padre José Maurício Nunes Garcia, que cultivaram o referido gênero durante a Colônia e o Império, enaltecendo a denominada “modinha de salão”, que, “cantada pelas

brasileira (1928), visava à construção de uma “música artística brasileira”, baseada, de um lado, na pesquisa da música popular – tomada como “matéria-prima” e, de outro, no diálogo com os movimentos vanguardistas europeus (CONTIER, 2004). Seu conceito de música popular baseava-se na “descoberta das “falas culturais” do “povo inculto” (folclore “puro” [eminentemente rural]) ou nos traços de *brasilidade* internalizados em algumas obras escritas pelos compositores urbanos, tais como Marcelo Tupinambá, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth”. (Idem, 1995, pp. 77-78).

¹⁹ corifeu: 1. Regente ou diretor do coro do antigo teatro grego. 2. Pessoa de maior destaque ou influência em um grupo. (HOUAISS, 2009, p. 550).

peças ilustres”, alentava a “imaginação musical dos mestres.” (Idem, ibidem, p. 134).

Ao abordar, no capítulo seguinte, a origem da modinha, o autor remete-nos à música na mitologia grega, à música da Igreja, às cruzadas e romances cavaleirescos por elas inspirados, aos trovadores franceses e mestres-cantores alemães, às canções italianas do século XV, ao posterior desenvolvimento da polifonia renascentista e ao desenvolvimento da ópera no século XVII – início do Barroco. Inicia repentinamente uma descrição da origem da modinha, a partir de uma canção portuguesa denominada “moda” – possivelmente derivada de “mote”. Citando Teófilo Braga, relaciona tais canções às *canzone* italianas do século XVI, às *serranilhas*, gênero lírico da poesia portuguesa e aos *solaus*, romances musicais de caráter triste. Tais canções teriam penetrado nos cancionários aristocráticos e, posteriormente, no teatro vicentino. A estrutura de refrão das *serranilhas* é comparada pelo autor aos cantares tupinambás, devido à presença, em ambas as manifestações do canto responsorial. A digressão realizada nesse capítulo constitui mais uma tentativa de legitimação do caráter nacional da modinha – referência à música indígena – bem como de seu alicerce em uma longa tradição musical. (LOPES; HORA, 2012).

Destaca ainda o fato de consagrados compositores eruditos, como Wagner, Schumann, Beethoven, Mozart, Haydn, Bach, Josquin dês Prez, Orlando di Lasso, e Palestrina terem baseado muitas de suas obras em motivos populares. (MELLO, 1908, p. 57).

Apesar da forte presença da música popular no texto de Mello, esta é sempre vista numa perspectiva de inferioridade em relação à música erudita. Configurou-se, segundo Leoni (2010, p. 102), “uma concepção opositiva, separando a cultura em esferas que não se tocavam.”

1.9 – Questões de gênero

A imensa maioria dos músicos retratados no livro é de homens. As mulheres presentes são, em maioria, intérpretes, e nem sempre são individualmente nomeadas. Citando a descrição de Balbi do Conservatório de Santa Cruz, Mello, surpreso, destaca o fato de a música ser executada por “*negros dos dous sexos*” (MELLO, 1908, p. 158), e a presença de “duas raparigas que se distinguiam entre suas companheiras *pela beleza de suas vozes e pela arte e expressão que empregaram no canto*”. (p. 159). Menciona as ex-alunas do pianista pernambucano João Amado Coutinho Barata: D. Maria J. Amado Meirelles, D. Thereza F. Borges Diniz e D. Elisa Rangel Velloso, “pianistas estas cuja execução e perfeição de mecanismo muito honram a tradição de seu mestre” (p. 271), Elvira Bello, discípula do pianista Alfredo Bevilacqua e professora no Instituto nacional de Música e a cantora Camilla da Conceição, discípula de Gilaud e também professora no Instituto. As aulas de canto no Instituto eram ministradas separadamente para homens e mulheres. Isso vinha desde a fundação do Conservatório, quando, segundo o relato do autor, todas as aulas eram separadas.

Não havendo uma directora a quem fosse confiada [sic] as moças que queriam applicar-se ao estudo da arte musical no Conservatório, requereu-se ao ministro do Imperio para estabelecer-se a aula do sexo feminino no collegio da sociedade Amantes da Instrucção, tendo-se obtido previamente o consentimento do conselho da mesma sociedade. Autorisando o ministro, Dr. Luiz Pereira do Couto Ferraz, a remoção d’esta aula, começou ella a funcionar em 10 de novembro de 1853, na casa no. 10 da rua dos Borbonos, regendo-a interinamente Francisco Manoel, que foi nomeado mestre effectivo a 5 de fevereiro de 1855. (MELLO, 1908, p. 232).

Das compositoras, apenas menciona brevemente D. Amélia de Mesquita²⁰ e a “maestrina Francisca Gonzaga”, bastante apreciada por suas

²⁰ Amélia de Mesquita (1866-1954) Pianista, irmã do Compositor Carlos de Mesquita (seu primeiro professor). Aperfeiçoou-se na França, estudando piano com Antoine-François Marmontel, órgão com Cesar Franck e harmonia com Émile Durand, entre os anos de 1877 e 1886. De volta ao Brasil, atuou como

operetas. (p. 332).

Entre as referências teóricas, há uma autora citada diversas vezes no livro: Ignez Sabino, poetisa, contista, romancista, memorialista e biógrafa baiana reconhecida por sua ação na luta pelos direitos femininos e engajamento na causa abolicionista. Em seu comentário entusiasta do Hino Nacional, traz uma citação da referida escritora, fortemente influenciada pelo positivismo e pelo movimento republicano. (HOLLANDA, s/d).

Durante as grandes marchas revigora as forças, no combate acende a coragem e, na linguagem de Ignez Sabino, sob a sua toada a imagem da pátria distante, vem nítida à lembrança e, nos momentos perigosos, a sorrir, segreda-lhe: “Salve a minha dignidade!”. A compenetração do sentimento pátrio e cívico, n’esta distinctíssima mulher brasileira, Ignez Sabino, é tão accentuada e tão bela que nos seus escriptos sobre a bandeira e o Hymno Nacional me fez lembrar os sentimentos épicos da Grecia pagã. (MELLO, 1908, p. 206).

Curiosamente, além das mulheres musicistas, é mencionado o papel da mulher enquanto incentivadora da arte musical. Assim, são mencionadas, por exemplo, D. Marianna Victoria, esposa de D. José I, rei de Portugal, e a imperatriz D. Leopoldina, esposa de D. Pedro I. O apoio das mães na defesa da pátria, incentivando a ida de seus filhos às batalhas, também é destacado no livro de Mello.

1.10 - Questões raciais

Num momento de profundas transformações na sociedade brasileira, de passagem de um sistema econômico escravista para capitalista, de uma organização monárquica para republicana, o negro é integrado às preocupações nacionais. Renato Ortiz (2003), citando Roberto da Matta, aponta o engendramento, na virada do século, de uma “fábula” ou “mito” das três raças. O

concertista. Compôs peças para piano, canto e violino e, sobretudo, música sacra. Foi a primeira brasileira a compor uma missa completa. (AMÉLIA DE MESQUITA, In SCHUMACHER, VITAL BRASIL, 2001, p. 45).

musicólogo baiano, escrevendo poucos anos após tais transformações, define a música popular brasileira como resultante da fusão dos costumes das raças [sic] portuguesa, espanhola, africana e indígena. Apesar de ainda considerar o branco uma raça superior, o livro de Mello aponta com otimismo a contribuição da miscigenação à nossa música. (MACHADO NETO, 2011). Como veremos a seguir, na visão do autor, o componente branco elevaria intelectualmente e civilizaria o brasileiro, enquanto, os componentes indígena e negro confeririam resistência à raça e possibilitariam a sobrevivência da mesma no território brasileiro. Tal pensamento era influenciado pela Escola de Recife, da qual eram os maiores expoentes Araripe Junior e Sílvio Romero, este último, citado algumas vezes no livro de Mello.

Ao abordar a música colônia, no item “influência indígena”, Mello reproduz a visão da musicalidade inata do nativo, presente desde os relatos dos viajantes e missionários e reproduzida nos textos românticos.

[...] [os missionários] se admiravam da facilidade prodigiosa com que os indígenas aprenderam os canticos de igreja que elles lhes ensinavam. Todos os escriptores do seculo XVI, referindo-se á predilecção dos selvagens pela musica, e especialmente pelo canto, dizem: “Eram em geral os aborígenes grandes musicos e amigos do bailar, principalmente os tamoyos do Rio de Janeiro, que eram grandes compositores de canticos de improviso.” (MELLO, 1908, p. 9).

Persiste, por outro lado a visão do nativo e do negro como inferiores e selvagens, manifesta, sobretudo, na descrição, numa ótica de fantasia e estranhamento, de seus rituais religiosos.

[...] acompanhando-se a evolução da musica atravez dos séculos e apreciando-se o character da musica dos indígenas transmittida por Lery, vê-se quanto ella se acha impregnada de sentimentos bárbaros e selvagens, terminando quase sempre por interjeições supersticiosas e cabalísticas [...] ainda hoje se encontram vestígios d'este canibalismo hediondo e crenças supersticiosas entre o populacho creoulo que ainda não se depurou e em cujas veias corre ainda o sangue inculto do africano. O que são os candomblés se não uma cópia fiel e authentica dos sabaths dos indígenas? Se não e uma copia, pelo menos e a primeira manifestação musical nos povos bárbaros. Nelles evocam-se espíritos, consultam-se oráculos de amor e de ódio, de paz ou de guerra,

de bem ou de mal, como faziam os caraíbas indígenas. (idem, ibidem, pp. 14-15).

Mello contrapõe à modinha a música indígena, considerando esta última inferior, “mais um canto de bárbaros e selvagens que de um povo civilizado”. (p. 133). Soares (2007, p. 49), esclarece que, “a despeito da criação de uma imagem heroica do índio e a denúncia da escravidão e a posterior abolição em fins do século XIX [...], a visão evolucionista implicava, necessariamente, em identifica-los – índio e negro – como raças inferiores”. Nota-se que o autor baiano toma as formas, gêneros e estilos europeus como parâmetro, numa tentativa de legitimação da modinha brasileira.

Percebe-se a atribuição de um caráter lascivo aos ritmos tidos como base da nossa música popular, caráter que, segundo Mello, ia de encontro à natureza das raças indígena e, sobretudo, africana.

Mais adiante, em frente as suas senzalas, viam-se também grupos de africanos formarem os seus *batuques*, cantando e sambando a toada de seus *lundús*, cujo ritmo bastante cadenciado e onomatopaico, representando os requebros lascivos e luxuriosos de suas mucamas proporcionava aos indígenas um novo sentimento musical, que se propagando entre os mestiços, se identificou com o sentimento patrio, produzindo a nossa chula, o nosso tango ou o nosso lundú propriamente dito. (MELLO, 1908, p. 29).

Ao tratar da biografia do padre José Maurício, afirma que apenas por seu enorme talento musical o compositor, brasileiro e mulato conseguiu ser bem aceito na corte do Rio de Janeiro.

Para se avaliar o poderio e a força do talento de José Maurício, basta dizer que D. João VI o chamava o novo Marcos (Portugal), antes que este celebre compositor tivesse chegado ao Brasil; e que, a despeito de sua cor mestiça, era tolerado na corte, nesta corte onde o auto de nascimento formava o maior merecimento do homem, dava direito a todas as sympathias, e onde o ser brasileiro e mormente mulato, bastava para eliminar de si todos os favores, e mesmo muitos direitos. (MELLO, 1908, pp. 164-165),

Segundo Diósnio Machado Neto (2011, p. 93), ao relacionar a

reconciliação entre o padre e seu rival Marcos Portugal à independência política do Brasil (MELLO, 1908, p. 173), Mello estaria utilizando o cânone da resistência da raça pela história, presente já no ensaio de Araújo Porto Alegre.

O elogio à miscigenação como força construtora da identidade nacional é retomado no último capítulo do livro, ao abordar a “influência republicana”.

No tempo do Imperio cada cidadão que subia um grau na escala das posições sociais ia procurar na sua descendência [ascendência]? Uma afinidade cujos títulos de fidalguia o ennobrecesse. Hoje, porém, o maior orgulho dos brasileiros é correr em suas veias, tingindo-lhes as faces tismadas pelo sol dos trópicos, sangue dos nossos aborígenes. (MELLO, 1908, p. 297).

Capítulo 2 - 150 anos de música no Brasil, de Luiz Heitor Correa de Azevedo

2.1 - Dados Biográficos do autor

Nasceu no Rio de Janeiro em 13 de dezembro de 1905, filho do advogado Fernando de Castro Correa de Azevedo e de D. Henriqueta Cunha. Segundo Jairo Cavalcanti (2011), provinha de uma família que se poderia denominar oligárquica, possuindo laços familiares com personalidades que desfrutaram de grande prestígio desde os tempos da corte do Rio de Janeiro. Sua avó materna, Umbelina, e sua tia Hermínia, deram-lhe as primeiras lições de piano e desde o início dos estudos, demonstrou interesse pela composição.

Matriculou-se no Instituto Nacional de Música em 1924, estudando piano com Alfredo Bevilacqua e Charley Lachmund, teoria musical com Joanídia Sodré, e harmonia, contraponto e fuga com Paulo Silva. Atuou como crítico musical nos jornais *O Imparcial* (1928-29) e *A ordem* (1929-30).

Em 1930, fundou a Associação Brasileira de Música, com Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet e outros, apoiado por Mário de Andrade. Gallet foi o presidente e Azevedo secretário, ficando no cargo até 1934. Criou uma revista da Associação, em 1931. Em 1932, foi nomeado bibliotecário do Instituto Nacional de Música – já incorporado à Universidade do Rio de Janeiro (hoje UFRJ) -, por ocasião da morte de Guilherme de Mello, de quem tratamos no primeiro capítulo. Dirigiu e atuou como redator-chefe na Revista Brasileira de Música de 1934 a 1942. Conheceu o musicólogo teuto-uruguaio Curt Lange, convidando-o a visitar o Brasil, sob o patrocínio da Universidade. Casou-se com Violeta Pizarro Jacobina em 1934. Em 1935, foi publicado o 1º volume do Arquivo de Música Brasileira, que contém estudos seus sobre o padre José Maurício e Francisco Manuel da Silva.

Nesse período, apresentou várias de suas obras em concerto, a maioria das vezes participando como solista ou acompanhador. Mariz (1983, p. 137) destaca suas peças *Balada Suave*, *A Volúvel* e *Saudades*, para piano. Cita, ainda, um programa de “concerto e palestra” realizado em Florianópolis, em 1929, no

qual figuravam peças cujo título revela uma temática brasileira: *2 Poesias Românticas Brasileiras e Debaixo da Cajazeira*, para piano. Havia também uma *Sarabanda e Gavota em estilo antigo*.

Luiz Heitor logo abandonou a composição musical, dedicando-se à musicologia e aos estudos do folclore. Segundo Mariz, sua severa autocrítica tê-lo-ia feito engavetar e destruir boa parte de sua já numerosa obra. Em 1938, publicou, pelo Ministério da Educação, uma *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*.

Fazia a programação musical do programa radiofônico *Hora do Brasil*, no Departamento de Imprensa e Propaganda, onde apresentava crônicas de cinco minutos. Também escrevia programas de rádio sobre a música na América Latina, o que lhe aguçou a curiosidade pelo folclore. A vaga de professor dessa disciplina no Instituto Nacional de Música fora criada em 1931 e demorava a ser realizado um concurso para professor efetivo. Decidido a disputar a vaga, elaborou, para sua inscrição no concurso, dois pequenos estudos, intitulados *Algumas reflexões sobre Folk-Música no Brasil e Caminhos da Música Sul-Americana*. Preparou para o concurso a tese *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios do Brasil*, baseada, segundo Aragão (apud Cavalcanti 2011, p.93), em teorias evolucionistas do século XIX e ligada à visão europeia sobre a cultura latino-americana. O violinista e compositor Flausino Valle era, à época, o professor interino da cadeira, e a efetivação dos interinos era tradição da Casa. Mesmo assim, realizou-se o concurso em 1939 e todos os outros candidatos desistiram, não havendo competidores para Luiz Heitor. A tese, de qualquer maneira, foi apresentada e muito elogiada à época. João Itiberê da Cunha, crítico musical do jornal *Correio da Manhã*, afirmou: “[...] sua dissertação não foi conversa de candidato. Constituiu pela segurança, pelo brilho, pela facilidade de elocução, pelo modo absolutamente à vontade, uma verdadeira aula inaugural, sorbônica e acadêmica e o que mais – apreciável.” (CUNHA, apud MARIZ, 1983, p. 138). Mário de Andrade, em O Estado de São Paulo, exaltava a criação de uma cátedra da disciplina.

Poderei dizer que a ciência brasileira está de parabéns. Talvez muitos sorrissem, nada convencidos de que seja algum progresso uma cadeira de folclore musical. Talvez mesmo alguns se envergonhassem de ver uma coisa tão boba, escrever umas cantiguinhas erradas, entrelaçar-se com as altas cogitações filosóficas e jurídicas da Universidade. Mas agora é fato consumado: a Universidade do Brasil tem uma cadeira de folclore. (ANDRADE, apud MARIZ, 1983, p. 138).

De fato, a criação de uma cadeira de Folclore ia de encontro aos interesses dos modernistas, que buscavam um estudo científico do folclore que subsidiasse a criação de uma música erudita de matriz popular. (CAVALCANTI, 2011).

Luiz Heitor visitou os EUA em 1941, a convite de Charles Seeger, então diretor da recém-fundada Divisão de Música da Organização dos Estados Americanos (OEA). Permaneceu em Washington por seis meses, como consultor e proferiu palestras sobre música brasileira, redigiu artigos, fez relatórios e trouxe para o Brasil equipamento cedido pela Biblioteca do Congresso, para a realização de estudos folclóricos. (MARIZ, 1983). Em 1943, criou no Instituto, agora denominado Escola Nacional de Música, o Centro de Pesquisas Folclóricas, destinado à promoção de gravações em disco que documentassem a música folclórica brasileira. Em suas férias, Luiz Heitor dedicava-se às pesquisas de campo. Visitou Goiás em 1942, com Renato Almeida, o Ceará com Eurico Nogueira França em 1943, Minas Gerais em 1944 e, no ano seguinte, o Rio Grande do Sul, assessorado por Enio de Freitas e Castro. As pesquisas eram apresentadas e debatidas em aula, tendo como convidados seus colegas folcloristas. (MARIZ, 1983). Colaborou com textos nas seções de música da revista *Cultura Política* e do jornal *A Manhã*. Foi membro da Comissão Nacional do Livro Didático entre os anos de 1945 e 1957.

Em 1946, a convite de Renato Almeida, assumiu o posto de segundo secretário do IBICC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura), organismo representativo da UNESCO no Brasil. No ano seguinte foi a Portugal, em companhia de Luís da Câmara Cascudo e Renato Almeida, a fim de debater

questões comuns aos dois países e a possibilidade de organizar um Congresso Luso-Brasileiro de Folclore. Em 1947 fez estágio na UNESCO, em Paris, a convite de Levy Carneiro, então presidente do IBICC, acabando por assumir um posto na secretaria da UNESCO em Paris, no ano seguinte. Azevedo esteve presente em um momento estratégico para a recém-fundada organização, que se consolidava, e foi figura determinante para a projeção internacional da música brasileira. Vasco Mariz observa, entretanto, que o musicólogo teve de sacrificar seu trabalho como pesquisador, professor e autor.

A opção feita por Luiz Heitor foi válida, sobretudo pelo “timing” em que teve de ser decidida: a UNESCO acabara de ser fundada no pós-guerra, e tudo estava por fazer. Coube a ele moldar programa ambicioso para a maior organização cultural que o mundo já teve na história. Não foi um mero funcionário categorizado que passou uma larga temporada em posto-chave e depois acomodou-se a confortável aposentadoria em Paris. O sacrifício de Luiz Heitor consistiu em sua carreira nacional truncada: não teve ocasião, nem tempo, para prosseguir suas pesquisas folclóricas, nem de preparar todos os estudos e livros sobre música brasileira que planejava. Em compensação, serviu à música no mais alto nível e projetou a musicologia brasileira no plano internacional. (MARIZ, 1983, p. 134).

Uma de suas primeiras tarefas foi a convocação de um comitê de especialistas para discutir o futuro programa de educação artística da UNESCO, que teve a participação de Sir Robert Read para as artes plásticas e de Georges Favre e Zoltan Kodály para a música. Participou, ainda, da criação do Conselho Internacional de Música, do qual participaram figuras de destaque no meio musical internacional, como o compositor Arthur Honegger e o regente Sergei Koussevitsky. Nesse ano, publicou, ainda, pela União Pan-Americana, *A Música Brasileira e seus Fundamentos*, resultado de conferência proferida em Washington. Em 1950, foi publicada *Música do Tempo dessa Casa*, palestra proferida na residência de Ana Amélia Carneiro de Mendonça, que frequentemente organizava saraus em sua casa no Cosme Velho, Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, também foi publicada uma coletânea de seus artigos em jornais e revistas e palestras, intitulada *Música e Músicos do Brasil*. Em 1952, sai

a *Bibliografia Musical Brasileira*, escrita em colaboração com Cleofe Person de Mattos e Mercedes Reis Pequeno. (MARIZ, 1983).

De 1954 a 1958, realizou conferências sobre história da música e música tradicional latino-americana no *Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine*, da Universidade de Paris. Em 1956, publicou, pela editora José Olympio, seu livro *150 anos de música no Brasil*, de que trataremos em mais detalhes nos próximos subcapítulos.

Aposentou-se da UNESCO em 1965, retomando o ensino na então denominada Escola de Música da UFRJ. Aposentou-se da instituição em 1967, retornando a Paris. Nesse ano, foi feito membro da recém-criada Academia Nacional de Música. Atuou como professor visitante nas Universidades de Tulane e Indiana e foi designado membro do Comitê Executivo do *International Folk Music Council* em 1969. Colaborou com textos para a enciclopédia alemã *Musik in Geschichte und Gegenwart*. (AZEVEDO, apud DRACH, 2011) Em 1977, foi chamado como consultor para a organização dos currículos dos cursos de Composição e Regência da UNICAMP.

Em 1977, num jantar em casa de Raul do Valle (seu orientando na França e professor da UNICAMP), Luiz Heitor é convidado, por Rogério Cerqueira Leite, para coordenar um grupo de trabalho composto por professores para organizar o programa de graduação em música da UNICAMP. Luiz Heitor selecionou programas de ensino e regulamentos de diversas instituições, entre as quais os do Conservatório de Paris, da Sorbonne, do Instituto de Musicologia de Strasburgo, da Universidade de Tulane e de Indiana e um panorama geral do ensino na Alemanha e da Escola de Música da UFRJ. Integravam os trabalhos do pequeno departamento de música daquela Universidade os professores José Antonio de Almeida Prado, Raul do Valle, Benito Juarez, Damiano Cosella [sic] Sergio Vasconsellos Correa [sic], Fernando Lopes, Vilma Coelho Brandemburgo, Nathan Schwartzman, Helena [Jank] Holnagel, Yulo Brandão, entre outros. A proposta inicial era a organização de dois programas de curso de graduação, um em composição e outro em regência e, mais tarde, a previsão de acréscimo a eles, do programa de musicologia. Campinas, nesse período, já contava com boa estrutura para espetáculos, possuía uma orquestra sinfônica municipal composta de 90 jovens músicos e uma agenda cultural diversificada. (CAVALCANTI, 2011, p. 118).

Nesse mesmo ano, proferiu conferências em Cuba sobre música latino-americana. Em 1982, torna-se sócio honorário da Sociedade Brasileira de Musicologia, sediada em São Paulo. Em 1985, torna-se membro catedrático da Academia Internacional de Música, sendo contemplado, no mesmo ano, com um diploma de Honra ao Mérito pelo CBM, além de receber da UFRJ o título de professor emérito. Por ocasião da comemoração do centenário de nascimento de Villa-Lobos em 1987, preside um congresso na França e o *Concurso Internacional Villa-Lobos* para violão, organizado pelo Museu Villa-Lobos, no Rio. (idem, ibidem).

Faleceu em Paris, onde voltara a residir, em 10 de novembro de 1992 aos 86 anos.



Figura 2 – Luiz Heitor

Fonte: <<http://www.luizheitornaescola.com.br/>>. Acesso em 11 jul. 2013.

2.2 - Contexto da elaboração do livro

O período inicial de atividade de Luiz Heitor no Brasil, pós *Belle Époque* foi, segundo Cavalcanti, marcado pela tentativa de mudanças nos paradigmas políticos, sociais, culturais, científicos e religiosos. Segundo o referido autor, o musicólogo pertencia a uma elite social e intelectual que estava à frente desse processo.

O Brasil, dos anos 30 e 40, buscava caminhos que lhe trouxessem melhores indicadores de desenvolvimento. A intelectualidade se colocou como referência e mentora de “desenvolvimento”. As artes estavam representadas pelos homens de cultura. É nesse grau complexo de formação social que se encontrava a sociedade brasileira estratificada e

arranhada pelas mazelas herdadas do passado novecentista. Luiz Heitor, oriundo de família abastada e integrante dessa intelectualidade, foi formado e atuou profissionalmente nesse período de “novos” horizontes daquela sociedade. (CAVALCANTI 2011, p. 203)

Getúlio Vargas subia ao poder em 1930, como chefe de um governo provisório, eleito por voto indireto. Permaneceria na presidência até sua deposição em 1945, retornando em 1950, eleito pelo voto popular e suicidando-se em 1945. Segundo Bóris Fausto (2006), um novo tipo de Estado, distinto do oligárquico, nasceu em 1930. No plano econômico, voltou-se para a promoção da industrialização e no social buscou dar maior proteção aos trabalhadores urbanos. As forças armadas e a igreja católica foram uma importante base de apoio ao governo. O Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas estaduais e as Câmaras Municipais foram dissolvidos. Em 1931, governadores eleitos foram demitidos e substituídos por interventores nomeados. O governo passou a controlar também os negócios cafeeiros. Uma série de reformas em vários setores envolveu a criação do Ministério da Educação e Saúde. As reformas educacionais promovidas por este ministério buscavam conciliar os interesses dos representantes do movimento Escola Nova, partidários de uma renovação educacional, que defendiam o ensino superior autônomo, gratuito e laico e os defensores da participação da Igreja na elaboração das políticas educacionais. Segundo Fausto, o governo não assumiu total e explicitamente nenhuma das duas posições, embora tenha mostrado inclinação para o lado católico.

O desejo de renovação e afirmação nacional atingia, no dizer de Diósnio Machado Neto, diversas áreas da sociedade e do pensamento brasileiro, em todas as orientações ideológicas.

O sentimento de renovação e busca de uma solução própria atingia todas as áreas: política (Estado Novo e a contra-hegemonia comunista de Luiz Carlos Prestes; o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek); artística (vanguarda paulista da Semana de 22); historiográfica (de Manoel Bomfim a Gylberto Freyre); antropológico (de Arthur Ramos); imagético (o samba; o malandro; a selva; a cachaça); educacional (o manifesto “educação nova” de Fernando Azevedo e Anísio Teixeira; Alceu de

Amoroso Lima e o conservadorismo católico; o projeto do ensino “humanista” de Gustavo Capanema). Em síntese, o discurso encontrava-se num vórtice traduzido por um sentimento de uma nação, ainda, colonizada pelos modelos civilizatórios europeus. (MACHADO NETO, 2011, pp. 122-123).

Segundo Cavalcanti (2011, p. 93), Luiz Heitor, ao decidir prestar o concurso para a cadeira de Folclore no Instituto Nacional de Música, além do atrativo do salário de professor, estava influenciado pelos ideais modernistas de uso do folclore para a composição de música erudita e pelo incentivo do DIP na promoção do folclore como instrumento de unificação e padronização da cultura nacional e combate às influências culturais estrangeiras, de acordo com os interesses políticos do Estado Novo. Deve-se observar, entretanto, que Luiz Heitor disse, em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1972, que considerava o DIP “um órgão que não tinha uma imprensa muito favorável” (AZEVEDO, apud DRACH, 2011, p. 442), o que indica que o pensamento do musicólogo não correspondia totalmente à filosofia do departamento.

Machado Neto observa que, nesse período, a História também era utilizada como um meio de construção e afirmação da identidade nacional.

O Estado Novo discursa por um historicismo fundador que justificava sua ação memorial como forma de alicerçar as estruturas da *intelligentsia* brasileira nos firmes solos da tradição europeia. Nos trabalhos históricos, esse nacionalismo caracterizava-se na construção – por meio de biografias ou identificando processos de lutas nativistas – dos valores nacionais pelos índices de glória encontrados no passado que engendrou a nação; uma história da civilização através das diversas atividades: artes, ciência, religião etc. (MACHADO NETO, 2011, p. 101)

Embora *150 anos...* tenha sido escrita posteriormente, num momento de revisão desses paradigmas, como veremos mais adiante, a influência dessa visão histórica persiste em muitos momentos do texto.

Não podemos esquecer que durante esses anos também ocorreu a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Luiz Heitor lembra-se de estar em uma viagem de trabalho nos EUA em 1941, quando do ataque japonês à base

americana de Pearl Harbour e consequente entrada dos EUA na guerra. (DRACH, 2011, p. 71). Nesse depoimento, Luiz Heitor também menciona entraves da Espanha franquista à passagem pelo país do navio em que viajava a Portugal em 1947. (idem, ibidem, p. 73). O musicólogo lembra, ainda, da reserva do compositor húngaro Zoltan Kodály ao pedir a opinião sobre a música nos países socialistas.

Naquele primeiro ano em que eu tive contato com ele em 1948, era um ano crucial para as democracias populares que entravam no seu caminho de socialização. Kodály sempre foi muito fiel ao seu país, mas é um homem que pelo seu pensamento, pela sua atitude, como um homem profundamente religioso, como um homem profundamente amigo das liberdades humanas, não poderia se sentir inteiramente integrado no regime dominante de seu país. Mas muito discreto ele quis provocar uma conversa comigo extremamente difícil. Porque um dia a sós comigo no meu gabinete da UNESCO ele me pergunta o que é que eu acho da posição de um músico em um país socialista que deve compor a música para bem do povo e a altura da compreensão do povo. A atitude de grande discrição e de não revelar os seus próprios sentimentos que eu sabia quais eram, mas que ele não abriu a boca para dizer, ele me ouviu apenas. Eu dei a minha opinião e disse o que é que eu pensava, mas ele não, ele se conservou perfeitamente misterioso. (AZEVEDO, apud DRACH, 2011, pp.474-475).

No último capítulo de *150 anos...*, há uma indicação de que sua elaboração foi iniciada no Rio, em 1944 e concluída em Paris, no ano de 1951 (AZEVEDO, 1956, p. 373). O livro foi elaborado tendo em mente um público estrangeiro não iniciado na música nacional. Foi uma encomenda do *Fondo de Cultura Económica* do México. Havia sido solicitada uma obra sobre música popular a Oneyda Alvarenga e uma sobre música erudita a Luiz Heitor. O trabalho de Oneyda foi publicado em espanhol. Devido à sua mudança para Paris, Luiz Heitor não conseguiu finalizar o livro antes do prazo e a editora mexicana não o pôde publicar. O autor, então, entrou em contato com a editora José Olympio, que prontamente publicou a obra no Brasil.

Uma importante colaboradora de Luiz Heitor na produção do livro foi Dulce Lamas, que havia sido sua aluna na turma de 1944 e foi por ele escolhida para assumir as responsabilidades de Técnico Pesquisador de Folclore Musical no Centro de Pesquisas folclóricas. (DULCE, 2013). Ela responsabilizou-se pela

revisão do texto, arte gráfica, distribuição e contato com a editora. (CAVALCANTI, 2011). Em carta de três de março de 1951, o relato do musicólogo revela que o livro foi elaborado nos intervalos de suas muitas atividades na UNESCO e discute com a discípula o título do livro, que cogitava à época ser *Século e meio de música no Brasil*.

O próprio Luiz Heitor o considera um “volume de vulgarização” (AZEVEDO, 1956, p. 199). De antemão desculpa-se da ausência de muitos músicos que ele gostaria de retratar, mas não pôde devido às limitações de extensão e profundidade de uma obra dessa natureza. Conta-nos Vasco Mariz que, em 1983, o já aposentado Luiz Heitor cogitava elaborar um capítulo final para o livro, focando os últimos trinta anos, o que acabou por não fazer. (MARIZ, 1983, p. 134).

2.3 – Metodologia

Luiz Heitor utiliza-se, basicamente, de pesquisa bibliográfica. Uma grande quantidade de obras por ele consultadas é indicada na bibliografia, cuidadosamente exposta ao final do livro. Entre as obras referidas no corpo do texto encontram-se *A música no Brasil...*, de Guilherme de Mello, *Storia della Musica nel Brasile*, de Cernicchiaro, a *História da Música brasileira* (1942), de Renato Almeida, o *Perfil Biográfico do Maestro Francisco Braga* (1921), de autoria de Sousa Rocha, os *Estudos de Folclore*, de Luciano Gallet, os livros *Figuras da Música Brasileira Contemporânea* (1948) e *A Canção de Câmara no Brasil* (1948), de Vasco Mariz. A correspondência das personalidades retratadas também é citada como fonte, embora, na maioria das vezes, o acesso de Luiz Heitor a esse material tenha ocorrido por meio da citação das cartas em livros, ou seja, através de pesquisa em fontes secundárias. Como exemplo, temos uma carta do padre Manoel da Nóbrega, presente numa coletânea publicada por Serafim Leite, cartas de Francisco Braga, citadas na biografia escrita por Sousa Rocha e em artigo de Escragnolle Doria para a *Revista da Semana*, do Rio de Janeiro, bem como cartas

de Mário de Andrade a Luciano Gallet, citadas nos *Estudos de folclore*, deste autor.

Entre as fontes primárias citadas, encontram-se a *Crônica da Companhia de Jesus na província de Portugal (1645)*, de Baltasar Teles, artigos sobre Lorenzo Fernandez publicados na revista *Weco*, um texto de Curt Lange, publicado no primeiro tomo do *Boletín Latinoamericano de Música*, sobre compositores seus contemporâneos, a autobiografia de Mignone, além de artigos de Guerra-peixe e Cláudio Santoro na revista *Música Viva* e do próprio manifesto, publicado pelo grupo em 1944. O musicólogo menciona, ainda, textos datilografados para programas de concerto de Villa-Lobos, escritos pelo próprio compositor, dos quais possuía exemplares. (AZEVEDO, 1956, p. 252).

Dos três livros analisados nesta dissertação, o de Luiz Heitor é o mais rico em análises musicais, tanto pela quantidade como pelo seu maior detalhamento técnico. Nas diversas passagens em que elas estão presentes são considerados, em maior ou menor grau, aspectos formais, estilísticos, harmônicos, rítmicos e instrumentais. Seus comentários sobre questões técnicas e o uso dos recursos do piano revelam sua vivência e conhecimento do instrumento. Suas análises não deixam, entretanto, de ser bastante pessoais.

A maneira personalíssima de [Villa-Lobos] tratar o instrumento, obtendo efeitos rítmicos como de um tambor, com as duas mãos se superpondo nas diferentes regiões do teclado, e que predomina em suas obras antigas (*Prole do Bebê, Cirandas*, etc.), ele substitui um estilo em que atinge liberdade maior, nas obras recentes, utilizando mais amplos efeitos de sonoridade e conferindo às duas mãos completa independência de direção. (AZEVEDO, 1956, pp. 226-227).

Mesmo sendo um livro predominantemente biográfico, *150 anos...* tem muitos momentos cujo foco é a contextualização histórica e sociocultural. Um exemplo são as passagens dedicadas às reformas do prefeito Pereira Passos no Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, visando à modernização e urbanização da cidade, e as comemorações do centenário da Independência em

1922. Todavia, diferentemente do livro de Guilherme de Mello, a narrativa não é conduzida pela história política do país.

O livro apresenta pequenos trechos de partitura ao tratar a modinha, o lundu e ao especificar o motivo rítmico característico do baião (pp. 142-143).

Com relação à iconografia, há menções, embora sem apresentação de imagens, a gravuras do alemão Johann Moritz Rugendas representando as coreografias do lundu.

2.4 – Principais Referências Teóricas

Cavalcanti, em sua tese de doutorado, ressalta a ampla rede de contatos sociais de Luiz Heitor no seu período inicial de atuação, notadamente intelectuais católicos e nacionalistas, os chamados “modernistas espiritualistas”: Andrade Muricy, Graça Aranha, Renato Almeida e Brasília Itiberê. (CAVALCANTI, 2011, p. 203 e LUIZ HEITOR NA ESCOLA, 2013). Os referidos intelectuais diferenciavam-se dos demais modernistas, como Oswald e Mário de Andrade, pelo entendimento de uma modernidade nascida a partir de uma continuidade, não de uma ruptura, e devotada ao universalismo. Sua concepção artística é marcada pela valorização formal e temática da tradição literária brasileira, principalmente do Romantismo e do Simbolismo. Esse grupo de intelectuais - entre outros, como a poetisa Cecília Meireles - era o responsável pela criação e publicação da revista *Festa*. (REVISTA, 2013).

Dos referidos intelectuais, destaca-se o contato com Renato Almeida, que se seguiu por muitos anos.

Durante todo esse longo período em que mantivemos continuadas e estreitas relações de trabalho e de amizade pude constatar a fidelidade sem falha desse amigo, servindo-me em tudo o que eu precisava do seu ministério, chamando-me para colaborar no jornal que dirigiu (*A Manhã*), e para participar, como segundo secretário, da primeira diretoria do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). Pode-se dizer que devido a essa circunstância, vim terminar a minha vida ativa na UNESCO, em Paris. Por essa altura, estávamos em 1948, Renato Almeida, inteiramente absorvido pelo interesse que nele despertara a ciência do Folclore, compreendia mal

que, nessa agência das Nações Unidas, eu me ocupasse mais de Música do que de Folclore. Sei que guardava uma certa mágoa disso, esquecido, todavia, de que não era eu o autor dos programas da UNESCO, e que o que me cabia era, apenas, pôr em execução aquilo que os seus órgãos de deliberação haviam decidido e para o que haviam aprovado as verbas necessárias. Eu, do meu lado, achava que ele, como secretário geral do IBEC, se mostrava indiferente às realizações musicais da organização e do Conselho Internacional de Música que ela havia criado. Mas nada disso afetou a nossa cordialidade nem interferiu em nossas relações pessoais. (AZEVEDO, apud MARIZ, 1983, p. 121).

Os artigos escritos por Luiz Heitor nos primeiros jornais em que atuou chamaram a atenção de Luciano Gallet, que o convidaria a participar da fundação da Associação Brasileira de Música.

Este artigo apareceu, pois, na revista “Weco” e deve ter chamado sobre mim a atenção de Luciano Gallet, que mais tarde me requisitou, na qualidade também de jornalista, para participar da campanha que ele havia lançado para reagir contra a decadência da música séria no Brasil. Campanha que ele queria intitular “Reagir”, mas título contra o qual Luís Fernandes se opôs da maneira mais violenta, dizendo como é que nós, músicos moços, vamos intitular “Reagir” o que faz lembrar reação, reacionário, um movimento destinado a renovar a música brasileira. Acontece então, que desse movimento que Luciano Gallet queria muito dinâmico, muito oportunista mesmo, porque ele tinha medo que ele se estratificasse sob a forma de uma associação como as outras, uma associação de concertos. Foi desse movimento que nasceu, pelo consenso geral, a Associação Brasileira de Música, fundada a 26 de junho de 1930, no Rio de Janeiro, e da qual fui eleito secretário. O presidente era Luciano Gallet, que havia sido o iniciador do movimento. A Associação Brasileira de Música finalmente foi aquilo que Luciano Gallet não queria: uma associação de concertos, um pouco como as outras, mas que também fazia o que as outras não faziam: isto é, organizar séries regulares de conferências e publicar uma revista. (AZEVEDO, apud DRACH, 2011, p. 433).

Conheceu também nesse período Lorenzo Fernandez, que iniciava a publicação da revista *Ilustração Musical*. Percebe-se neste trecho, diferentemente do que afirma Cavalcanti (discutido no item sobre o contexto), uma crítica de Luiz Heitor a Vargas.

Foi isso em 1930. Um ano mau para criar uma revista musical, porque era um ano de pré-revolução, e que muitas coisas acabaram. Inclusive o meu jornal, que era “A Ordem”, que acabou sendo empastelado pelo

povo do Rio de Janeiro quando a revolução de Getúlio Vargas foi vitoriosa em outubro, porque “A ordem” sempre havia escrito que os dois candidatos que se encontravam frente a frente, Júlio Prestes e Getúlio Vargas, eram o vinho da mesma pipa e farinha do mesmo saco. O que na época o povo, apaixonadíssimo pelas idéias da Aliança Liberal, não conseguiu engolir, e o jornal foi empastelado e acabou. (idem, ibidem, p. 433).

Luiz Heitor observa a importância das reflexões de Gallet, no que se refere aos rumos da música nacional, chegando até mesmo a lhe atribuir ideias que mais tarde seriam desenvolvidas pelo grupo Música Viva.

Eu li na correspondência entre Mário de Andrade e Luciano Gallet, todas as dificuldades estéticas de Luciano Gallet, a vontade de se aproximar de um nacionalismo musical, mas ao mesmo tempo um medo que esse nacionalismo musical esterilize completamente a sua própria vocação interior. A dificuldade para uma forma, que forma? , em construir uma forma para poder produzir uma música instrumental. Forma que no final como uma descoberta ele diz: podiam ser [...] células extraídas da música popular privada dos seus valores rítmicos, mas que podiam se constituir em células fundamentais para um desenvolvimento, o que na realidade não é outra coisa , se não o que 20 ou 30 anos depois da morte de Luciano Gallet, a geração de Cláudio Santoro e Guerra-Peixe quis fazer o grupo Música Viva de Koellreutter. Quer dizer, Luciano Gallet teve no seu tempo preocupações que são preocupações dos jovens de hoje. Deixou uma obra muito pequena, mas cheia de iluminações para o futuro. (AZEVEDO, apud DRACH, 2011, pp. 468-469).

Uma grande referência para Luiz Heitor é também Mário de Andrade, a quem o livro é dedicado.

Quando um de nós pensa que imaginou alguma coisa nova , que arquitetou uma observação original, pode ter a quase certeza de que em algum dos estudos que ele [Mário] escreveu, já se acha , pelo menos sugerida, a nossa descoberta. O que há de sumo, de substância em obras como o *Ensaio*, os estudos sobre *Origem das dansas dramáticas brasileiras*, *Os Congos*, *A “calunga” do Maracatú*, *O samba rural paulista*, *A marujada* ou o *Romanceiro de Lampeão*, dificilmente se encontra em obras do mesmo gênero. Cada uma delas abre uma larga estrada aos investigadores, cheia de perspectivas. É impossível discorrer sobre qualquer setor do nosso folclore musical sem pronunciar amiudadamente o nome de Mário de Andrade. Sei-o por experiência das minhas aulas. Faço-o com satisfação e reconhecimento. (AZEVEDO, apud MARIZ, 1983, p. 66).

O seu desaparecimento prematuro, ocasionando manifestações de pesar que impressionaram pela intensidade e extensão, demonstrou, para os que ainda não o suspeitassem, a verdadeira posição desse

homem excepcional, verdadeiro cabeça de um movimento de renovação que ele mesmo havia ilustrado da maneira mais corajosa, abordando todos os seus problemas cruciais, da poesia à linguagem da música ao folclore, das artes plásticas à sociologia. (AZEVEDO, 1956, pp. 273-274).

A primeira menção de que tomamos conhecimento a um contato entre os dois estudiosos é o relato de Luiz Heitor, em depoimento ao MIS, da participação de Mário na banca de seu concurso para a cadeira de folclore do INM.

E em 1939 eu me submeti a esse concurso com uma mesa na qual se encontrava Brasília Itiberê, então professor da cadeira de etnografia musical no Conservatório de Canto Orfeônico que Villa-Lobos havia criado, Renato Almeida, autor da monumental História da Música Brasileira, e Mário de Andrade. Eu já tive ocasião de dizer outro dia, numa palestra sobre Mário, que o maior elogio que eu ouvi na minha vida, que me foi transmitido porque eu não ouvi de verdade, foi um elogio pronunciado por Mário que chegou fundo no meu coração. Quando eu terminei a minha prova didática, de fazer uma exposição de cinquenta minutos sobre um tema que eu considerei muito ingrato quando ele me foi sorteado, “escalas na música popular brasileira”, Mário de Andrade se levantou do banco com as mãos para o alto e disse “Mas que claridade solar.” [...] Falando ainda de Mário de Andrade, devo dizer que ele... na manhã que eu devia defender minha tese de concurso ele me telefonou dizendo: “Você vai me desculpar Luiz Heitor, mas eu vou ser de uma severidade extraordinária e vou argüir você realmente, porque você tem que compreender a posição de nós todos examinadores. Vai muita gente assistir essa defesa de tese, que é a primeira que se faz na escola, e ninguém vai lá pra ouvir você. Todo mundo vai lá pra julgar a nós examinadores. É que nós temos que sair bem dessa prova. (AZEVEDO, apud DRACH, 2011, p. 440-441)

Azevedo destaca o rigor científico dos trabalhos de Mário, em comparação com obras precedentes.

Por valiosas que sejam as informações contidas nos livros de um Melo de Moraes Filho, de um Manuel Querino, de um Pereira da Costa, ou de um Guilherme Pereira de Melo [...], sua significação erudita desaparece, posta em comparação com as monografias de Mário de Andrade, vazadas no espírito da mais estrita disciplina científica, admiravelmente metódicas e argutas. (AZEVEDO, 1956, p. 267).

Ao descrever as realizações de Mário enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Luiz Heitor opõe, com certa crítica e ironia, o seu caráter revolucionário ao oficialismo e ao “espírito burguês” do ambiente.

A cidade de São Paulo havia criado um Departamento de Cultura e Recreação, a que destinava verbas importantes, e Mário de Andrade até ontem a encarnação do antioficialismo, o espírito rebelde, sempre em oposição à cultura burguesa e a todo o seu aparato, deixara-se guindar à direção desse Departamento, entusiasmado com o campo de ação e as possibilidades que entrevia [...] Sistematiza os concertos sinfônicos, cria um coral misto, de finalidades elevadas, um quarteto, bibliotecas circulantes; infantis e proletárias. (AZEVEDO, 1956, p. 339).

De acordo com Jairo Cavalcanti, Luiz Heitor tinha uma visão um pouco mais tolerante que Mário sobre os posicionamentos ideológicos e imperialistas dos EUA. Realizou diversas viagens de intercâmbio científico e cultural ao país, onde teve contato com os etnomusicólogos Charles Seeger e Alan Lomax. Segundo o referido autor, a correspondência entre Azevedo e Mário apresenta várias tentativas de conversão – em vão – de Andrade aos interesses pan-americanistas.

Cavalcanti (2011, pp. 149-150) observa que Luiz Heitor, apesar de alinhado ao nacionalismo de Mário de Andrade, tinha de início certas reservas quanto ao estudioso, por exemplo, no que se refere à sua peculiar expressão linguística. Em carta a Curt Lange, escrita em 1935, afirma que, na tentativa de criar uma língua brasileira, Mário só conseguia criar uma língua errada. A redenção de Luiz Heitor de seu julgamento viria com um maior convívio com o músico-literato.

A partir da década de 30 houve o surgimento de teorias culturalistas, que passaram a pensar a formação do caráter de um grupo a partir dos usos e costumes locais, não mais a partir da influência racial e mesológica. Um dos autores que apontava para essa ruptura era o antropólogo teuto americano Franz Boas, com quem estudou Gilberto Freyre, um dos responsáveis por aplicar ao

Brasil a visão antropológica da formação cultural. Segundo Machado Neto (2011, p. 147), o referido autor entendia a ocorrência no Brasil de

[...] um processo de diálogo e tolerância cujas negociações eram realizadas desde os espaços domésticos e do cotidiano (as amas de leite; o concubinato entre senhores e escravas; o culto paralitúrgico doméstico) até a esfera pública da política e dos rituais religiosos (o catolicismo servindo de guarda-chuva para acomodar diversas formas de manifestações religiosas, inclusive a inserção do negro dentro de irmandades).

Outro protagonista dessa virada culturalista no período era Arthur Ramos, para quem a harmonização racial era determinante para a identidade nacional. O “vigor híbrido” do brasileiro, o poder de assimilação da raça brasileira atenuava qualquer estímulo ortodoxo. Em outras palavras, Ramos via no sincretismo a maior força nacional.

Por esses anos, o musicólogo teuto-uruguaio Curt Lange começava a pensar o *Americanismo musical*, nascido da constatação da necessidade de maior difusão radiofônica e em concertos de música de compositores latino-americanos. Posteriormente, ganharia um caráter filosófico, ao incorporar os conceitos do movimento culturalista que se espalhava pela América Latina sob o impacto da virada antropológica nos círculos universitários, influenciada pelos estudos sociais norte-americanos. Segundo Machado Neto, Lange teria realizado uma leitura de Ramos a partir de sua preocupação histórica na justificativa da psicologia social, oriunda de sua formação na tradição histórica alemã. Lange acreditava que a característica sincrética do brasileiro, mais ainda, do homem [latino] americano traria renovações à música ocidental, contrariando os que defendiam que apenas os homens brancos das zonas temperadas produziram obras de sofisticação intelectual. Para Lange, justamente o isolamento latino-americano dos grandes conceitos da arte e a não cristalização dos cânones propiciaria a criação de uma arte “mais compreensiva, mais sã, mais objetiva e menos perversa” (LANGE, apud MACHADO NETO, 2011, p. 154).

Defendia o autoconhecimento musical da região como combate à influência estrangeira. Criou em 1935 o *Boletín Latinoamericano de Música*,

visando à divulgação de trabalhos musicológicos [e etnomusicológicos], composições musicais e notícias sobre o meio. Luiz Heitor publicou, no primeiro tomo, um trabalho sobre o padre José Maurício. Em 1946, Lange publica no *Boletín* os primeiros resultados de suas pesquisas sobre a música colonial em Minas Gerais, nos quais apontava o mulatismo como a principal fonte de distinção dos músicos mineiros. No dizer de Machado Neto (2011, p. 158), Lange “considerou o problema da mestiçagem como um fenômeno estrutural, que forjou usos e costumes próprios, ideologicamente, claros e de matizes singulares”. Observa os processos de aculturação por meio das estruturas cotidianas, como as práticas religiosas e as relações de trabalho, apoiando-se na pesquisa documental como fonte de verdade (influência da tradição histórica alemã herdeira de Ranke).

Machado Neto resume as conclusões de Lange da seguinte maneira:

[...] defendeu a tese de que a música mineira era fruto de uma conjuntura social contratualista-escravocrata resultante da exploração aurífera, basicamente, praticada por mulatos como consequência desse modelo produtivo, onde o mestiço era o resultado de uma “nação” inviável para as mulheres brancas de elite [...] A partir desses pressupostos, forjou uma visão cujo sistema de arrematação de trabalhos baseava-se somente na organização livre dos músicos que, agrupados em corporações, arrematavam festas junto ao Senado da Câmara e das inúmeras irmandades que se espalhavam nas igrejas da região. [...] O modelo de Lange articulava-se por um altíssimo grau de secularização da sociedade. (pp. 159-160).

Influenciado por Lange, Luiz Heitor, embora isole a produção anterior a José Maurício do título dos seus *150 anos de Música no Brasil* [grifo nosso], dedica mais atenção à música colonial grafocêntrica que seus predecessores. Apresenta a colônia de forma mais dinâmica e estruturada, ressaltando a mobilização nos centros musicais. Diferentemente dos modernistas, seu discurso sobre a colônia não apresenta um tom de manifesto pela música nacional. A música dos séculos XVI a XVIII não foi por ele tratada como mera transposição da opressão colonizadora, e, portanto, “ausente de tradição”. Luiz Heitor apresenta

uma longa descrição da música no período, relacionando-a a duas grandes instituições: o Estado e a Igreja. Utiliza autores contemporâneos que se contrapunham ao discurso modernista, como o padre Serafim Leite, cujos textos são marcados pela visão positiva da contribuição da Igreja e, sobretudo dos jesuítas para a música brasileira. Machado Neto observa, entretanto, que no discurso sobre os demais períodos é mantida a história factual, biográfica e cronológica, influenciada pela busca modernista de uma música nacional que refletisse a espontaneidade da cultura popular.

De acordo com Jairo Cavalcanti (2011, p. 154), Luiz Heitor via muitas semelhanças entre o nacionalismo de Mário – de que trataremos em mais detalhes no capítulo sobre Vasco Mariz – e o Americanismo de Lange. O apoio nas duas teorias o teria levado a construir uma base cultural própria, ampla e independente, para desenvolvimento de seus projetos junto à União Pan-Americana e à UNESCO.

Em 150 anos... Luiz Heitor traz uma citação de Lange sobre o modernismo que reflete sua simpatia ao *Americanismo Musical* do autor teuto-uruguaio, frase que, descontextualizada, poderia mesmo passar por modernista:

Francisco Curt Lange, em 1934, fazia a seguinte arguta observação: “é muito interessante saber que a música foi, entre as artes, a que produziu na segunda geração homens de um instinto criador legitimamente autóctone.” (AZEVEDO, 1956, p. 313).

É vasta a correspondência entre Lange e Azevedo, a qual foi detalhadamente estudada por Jairo Cavalcanti em sua pesquisa de doutorado, concluída em 2011. Surpreendentemente, em seu depoimento concedido ao MIS em 1972 (integralmente transcrito em DRACH, 2011), Luiz Heitor não menciona o musicólogo teuto-uruguaio.

2.5 - Divisão estrutural e critérios de periodização

O livro se divide em duas partes, dedicadas, respectivamente, aos séculos XIX e XX. O próprio título atesta essa divisão (150 anos... 1800-1950). O primeiro capítulo da primeira parte, intitulado *Antecedentes*, traz um panorama da música colonial, por ele considerada apenas de interesse histórico, pois nela ainda não se teria manifestado o “gênio criador” nacional.²¹

A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX. (...) Como expressão do gênio criador brasileiro é provável que essa música (colonial) possa estar ausente do panorama geral da arte em nossa terra.”(AZEVEDO, 1956, p. 9)

Machado Neto, entretanto, observa que Luiz Heitor já apresenta uma visão pouco usual para um autor de formação posterior à Semana de 22. Diferentemente dos autores precedentes, “Luiz Heitor apresenta a colônia de forma mais dinâmica e estruturada, revelando o alto grau de mobilização nos centros urbanos da música religiosa e operística. Sem o tom de manifesto como de seus antecessores, o discurso rege-se através do eixo das grandes instituições: o Estado e a Igreja.” (2011, p. 163). Essa visão diferenciada se deve principalmente ao seu contato com os estudos de Curt Lange, como vimos no subcapítulo referente às influências teóricas.

É bastante clara no texto a ordenação cronológica dos tópicos apresentados. Contudo, a junção em capítulos de itens bastante distintos, separados apenas por ponto final sugere uma divisão posterior à sua redação, que a linguagem ensaística, fluente e a continuidade entre os capítulos do livro parecem confirmar. Embora alguns itens apresentados no corpo do texto não apareçam no sumário, uma extensa bibliografia e um índice remissivo – separado por categorias: compositores, intérpretes, escritores, etc. -, cuidadosamente redigidos, facilitam sua utilização como obra de referência.

²¹ A referência de Luiz Heitor à ideia de um “gênio criador nacional” revela a presença, no pensamento do autor, de resquícios do modelo nacionalista romântico, manifesto, por exemplo, em *Ideias sobre a música (1836)*, de Araújo Porto Alegre.

A divisão dos capítulos orienta-se principalmente pelo estabelecimento de compositores de destaque em cada período, mas também por gêneros musicais – capítulos dedicados à ópera, à música para piano e canção e a instituições onde a música era praticada – teatro e igreja (cf. anexo 2).

2.5 - Personalidades, instituições e obras destacadas

Em *Antecedentes*, Luiz Heitor aponta a importância da atuação dos jesuítas na musicalização dos indígenas, destacando a figura do padre Manoel da Nóbrega, denominado “o primeiro Orfeu” na colônia. Prossegue mencionando a presença de instrumentos musicais europeus em colégios e igrejas jesuítas no Brasil, culminando na descrição da Fazenda Santa Cruz, onde, no século XVIII, funcionava um conservatório para escravos. Expulsos os jesuítas da Colônia, a instituição passou à Coroa e seguiu funcionando, provendo músicos para a Corte instalada no Brasil. Menciona ainda a encenação de autos como recurso de catequização pelos jesuítas e os grupos musicais de escravos que muitos senhores de engenho mantiveram nos séculos XVII e XVIII em suas fazendas. Destaca o papel dos mestres de capela, pondo em relevo Francisco Vaccas, (primeiro nesse cargo de que temos registro) na Bahia e, no século XVIII, André da Silva Gomes em São Paulo. Menciona a presença de órgãos em igrejas da Bahia, de Minas Gerais e de Olinda, Pernambuco, onde havia inclusive, segundo o autor, uma oficina de construção desse instrumento. Destaca o papel das Irmandades de Santa Cecília, em diversas cidades brasileiras. Comenta brevemente a música nas festas religiosas populares e a música doméstica. Segue-se um trecho dedicado à ópera, onde se destaca a figura de Antônio José da Silva, “o judeu”. Aponta a presença, no século XVIII de casas de ópera em diversas cidades brasileiras: Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Belém, Porto Alegre e Salvador. Menciona dois cantores atuantes no Rio à época: Luís Inácio Geraldo e João dos Reis (ainda atuante durante a estada no Brasil de D. João VI). Aborda as modinhas e a figura de Domingos Caldas Barbosa como o maior expoente do gênero, com o qual fazia imenso sucesso em Lisboa. Cita alguns

compositores baianos que se destacaram na música militar e sacra: Francisco de Sousa Gouveia, José dos Santos Barreto, Jerônimo Pinto Nogueira, Damião Barbosa de Araújo e José Pereira Rebouças. Dos Pernambucanos, menciona Luiz Álvares Pinto, em Minas Gerais, Manoel Joaquim, Jerônimo de Sousa Paiva, padre João de Deus [Castro Lobo], “o de maior nomeada” e Domingos Simões da Cunha. No Rio de Janeiro destaca as figuras dos padres organistas Antonio Nunes de Cerqueira, Manuel da Silva Rosa, os freis João de Santa Clara Pinto, Francisco de Santa Eulália, e o frei Santo Elias, o mais célebre.

Embora à época da publicação do livro Azevedo já estivesse em contato com Curt Lange e informado sobre suas pesquisas em Minas Gerais, é bastante breve a menção às irmandades musicais leigas. A principal diferença na abordagem do período colonial em relação a Guilherme de Mello é o maior destaque conferido à música grafocêntrica, de matriz erudita europeia, principalmente sacra, enquanto o autor baiano privilegiava a música de tradição oral.

O primeiro indivíduo a ter sua biografia destacada no capítulo que, segundo o autor, inicia o livro propriamente dito é o compositor José Maurício Nunes Garcia. Assim como Guilherme de Mello, Luiz Heitor também traz uma biografia bastante romanceada do músico, numa visão maniqueísta - José Maurício como herói X Marcos Portugal como vilão. Assim como o autor baiano, retrata o austríaco Neukomm como vítima das intrigas de Marcos Portugal e aponta a reconciliação deste com José Maurício, no fim da vida de ambos.

A influência da ópera italiana na música sacra do período, presente em algumas composições de José Maurício posteriores à vinda da corte é vista como negativa pelo autor²²

(...) pode-se verificar que a voga da música em estilo teatral, pesadamente ornamentada nas partes vocais, contamina a inspiração de

²² A visão de “decadência” da música sacra brasileira por influência da linguagem operística italiana tem sido questionada por Marcelo Hazan em seus trabalhos sobre Francisco Manuel (1999) e o padre José Maurício (2006, 2010).

José Maurício depois da chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro, Era êsse o estilo do compositor português e, na competição que se estabelece entre os dois, acusado o padre de bisonho, de fora da moda, pela assembléia galante que se reunia, envolta em sedas e carregada de jóias, nos templos resplandecentes de luzes, procurou êle defender-se, sacrificando sua legítima inspiração aos ditames do respeito humano. (AZEVEDO, 1956, p. 40).

Tal influencia também teria “contaminado” a música de Francisco Manuel da Silva, considerado pelo autor o mais ilustre discípulo do padre. Assim como seu mestre, Francisco Manuel também teria sido prejudicado por Marcos Portugal. Luiz Heitor repete o episódio já narrado em Guilherme de Mello (1908, p. 227):

O soberbo compositor luso [...] não poupou o moço brasileiro [...] Assim é que para molestá-lo, evitando que se entregasse à composição, resolveu transferi-lo do violoncelo, que era o seu instrumento, para o violino, ordenando-lhe que estudasse com muita aplicação, sob pena de ser destituído do emprego. (AZEVEDO, 1956, pp. 43-44).

Francisco Manuel não é tratado pelo autor como um grande compositor. Seu mérito consistiria apenas na composição “acidental” do Hino Nacional e na fundação do Conservatório.

Carlos Gomes é retratado em uma elogiosa biografia, onde Luiz Heitor enfatiza sua contribuição á musica nacional e seu sucesso na Itália. Reproduz muitos episódios, talvez fantasiosos, canonizados na historiografia precedente a respeito do compositor, como, sua comoção até o pranto ao estudar a partitura de *Il Trovatore* e a frase atribuída a Verdi, dizendo que Gomes iniciava onde ele havia terminado. Sobre a atribuição de influências wagnerianas à sua *Fosca*, razão que teria gerado a hostilidade dos italianos ao compositor, Azevedo diz dever-se, na verdade, a disputas entre as duas maiores editoras de Milão: Lucca e Ricordi. Esta última arvorava-se de defensora de uma arte genuinamente italiana, criticando a publicação, pela concorrente, de obras de autores estrangeiros, como Meyerbeer, Wagner e Carlos Gomes. Reconhece, entretanto, o uso de “um jogo de motivos condutores um pouco à maneira wagneriana” (p. 80), recurso que também teria

sido empregado por Verdi anos mais tarde, na *Aida*. O musicólogo aponta algumas características de sua escrita que o colocariam, a seu ver, até mesmo como um dos precursores do verismo.

A significação do comentário orquestral, em suas obras, o emprêgo de motivos condutores, a ausência de fórmulas de acompanhamento triviais, como as que mesmo em Verdi se encontram tão frequentemente, o amplo sentido declamatório de suas árias, aproximando-o, já, dos veristas, tudo isso concorre para assegurar a Carlos Gomes, um lugar distinto no cenário da ópera romântica italiana a que se filiou, ligando seu nome indissolavelmente à história da música dramática peninsular. (AZEVEDO, 1956, pp. 84-85).

Luiz Heitor relata dramaticamente os últimos momentos do compositor, que já não gozava do reconhecimento dos italianos, estava em sérias dificuldades financeiras e precisou mudar-se para o Pará, onde lhe havia sido oferecida a direção de um recém-criado conservatório. Estava já bastante doente e com o filho tuberculoso também à beira da morte na Europa.

Em sua vida, como em sua música, êle ficara encerrado no dilema que não cabia aos de sua geração resolver: de um lado vozes da terra natal, que sempre o seduziram; de outro influências da cultura européia, haurida com os primeiros passos no caminho da arte, robustecida pelo glorioso exercício de suas faculdades criadoras. Vivera sempre saudoso do Brasil, usando linguagem de caipira, lembrando cenas e paisagens de sua província natal; mas não lhe era possível, profissionalmente, abandonar a Itália, onde se casou, morou e educou os seus filhos. O mesmo se passou com a arte: tratou assuntos brasileiros, mas ficou encerrado nas fórmulas operísticas que o seu país de adoção lhe ensinara a amar e a cultivar. O primeiro do Brasil em seu tempo, foi, não podemos admitir dúvidas, um dos primeiros na história do melodrama italiano na segunda metade do século XIX. (AZEVEDO, 1956, p. 89).

A *Sertaneja*, fantasia para piano composta por Brasília Itiberê em 1869, era considerada pelos estudiosos de então a primeira tentativa de composição musical inspirada em elementos populares. O compositor utilizou a cantiga *Balaio, meu bem, balaio* e “melodias de sua invenção, mas condicionadas pela sensibilidade nacional”. Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno são apontados como expoentes, no fim do século XIX, de um nacionalismo já mais maduro que o

preunciado por Brasília Itiberê, mais consciente e alinhado com as tendências europeias. O autor destaca a formação e atuação internacional de Nepomuceno, que chegou inclusive a estudar com Grieg na Noruega, onde conheceu sua futura esposa. Na biografia do compositor, surge em destaque a figura de um intérprete, o violoncelista português Frederico Nascimento, grande amigo do músico cearense. Também são destacados conflitos em sua atuação institucional, como denúncias por ele realizadas de irregularidades entre o corpo docente e a anulação de um concurso a que presidira. (pp. 169 e 172). Nesses trechos, o musicólogo toma partido do compositor, cuja honestidade sempre procura ressaltar. O tom romanceado da escrita de Luiz Heitor aparece novamente, na descrição da morte do compositor.

Bevilacqua, testemunha ocular do seu passamento, narra que êle cantava, na hora da morte, tal como fizera José Maurício Nunes Garcia. E a morte veio quando êsses cantos, gradualmente enfraquecidos, tornaram-se um imperceptível sussuro substituído afinal pelos últimos estertôres da agonia. (pp. 173-174).

No campo da música popular urbana da virada de século, o destaque cabe a Joaquim Calado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, autores que voltaremos a tratar nos subcapítulos seguintes.

Francisco Braga é outro personagem de destaque no livro. São destacados seu poema sinfônico *Marabá*, a ópera *Jupira* e sua música sacra, considerada, pelo autor, de grande sinceridade religiosa (p. 191).

Jupira teria sido composta a partir do desejo do compositor de tratar um “assunto nacional, mas que não tivesse índios” (BRAGA, apud AZEVEDO, 1956, p. 182). Teria escolhido para tanto um libreto baseado em um romance de Bernardo Guimarães, sobre uma moça índia, “mas que não se apresenta com indumentária de penas” (AZEVEDO, 1956, p. 182). Segundo Luiz Heitor, sua obra não sinfônica seria “menor e menos feliz” (p. 191). O autor destaca, entre sua produção camerística, o trio para piano, violino e violoncelo e a canção *Virgens*

Mortas, sobre poema de Olavo Bilac. Chama atenção para o bom acabamento de suas obras, retratando um Braga mais acadêmico que expressivo em comparação com autores contemporâneos.

O traço mais importante de Francisco Braga, como compositor, é aquele amor pelo bom acabamento, aquela leveza técnica, sem complexidade aparente, marca de sua formação francesa e, mais do que isso, evidência de sua formação sob a égide do autor da *Manon* [Jules Massenet, seu professor em Paris]. Tudo em sua música é bem ordenado, cristalino e honesto. É esse convívio agradável de Francisco Braga com sua arte que supre, para o ouvinte mais exigente, o vigor de inspiração e a superior transfiguração dos sentimentos e impressões, que não chegamos a encontrar na música que nos legou. É um compositor sempre modelar, um pouco acadêmico, cheio de distinção; mas a sua música é apenas amável. Em Oswald, seu íntimo amigo, ou em Nepomuceno, seu contemporâneo, há uma vibratilidade que a música de Francisco Braga não conhece. Graças talvez a essa ausência de uma individualidade artística fortemente acentuada é que nele encontrávamos aquele espírito de compreensão da evolução musical e da arte alheia, tão raro entre os compositores, e que o tornou tão útil, como professor. (AZEVEDO, 1956, pp. 191-192).

Além do Instituto Nacional de Música, onde Braga lecionou, Luiz Heitor faz referência a outros estabelecimentos de ensino musical, como o Instituto de musica de Porto Alegre e o Conservatório Mineiro de Música, em Belo Horizonte.

Segue-se um trecho dedicado às orquestras, entre as quais destaca a da Sociedade de Concertos Sinfônicos, regida por Francisco Braga, a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, fundada e dirigida por Walter Burle Marx (p.187), a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (p.188) e a Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por José Siqueira e considerada pelo musicólogo a mais bem estruturada até então.

A ópera nos primeiros anos do século XX é o assunto do capítulo seguinte. Menção é feita a *Estela*, de Assis Pacheco primeira ópera a ser apresentada no século XX, estreada em 1900 (p. 201) e *Sandro*, de Murilo Furtado, ópera que pretendia ser a continuação da *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni (p. 202). Outras óperas mencionadas são *Os Saldunes*, de Leopoldo Miguez e *Carmela*, de Araújo Viana. Também é citado o compositor João Gomes

Junior, autor de óperas inspiradas em obras da literatura brasileira, como *D. Casmurro e Innocência*. (p.209). Luiz Heitor aponta os últimos anos do século XIX e primeiros do XX como um período áureo no cenário operístico da então capital, com a apresentação de diversas óperas de Wagner, do *Falstaff*, de Verdi, de óperas de Puccini, Leoncavallo e Mascagni, bem como a vinda de cantores famosos, como Caruso. Segundo o autor, havia ópera quase o ano inteiro.

São destacados também alguns cantores brasileiros do período: Matilde Canizares, Clotilde Maragliano, Amália Iracema, Nícia Silva, Elvira Fontes, Elisa de Agostini Braga e Itelvina Pereira, Zilda Chiabotto e José Larrigue de Faro (pp. 205-206). A inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1909, com a apresentação da ópera *Moema* de Delgado de Carvalho, também é assinalada. Parte do projeto de urbanização do prefeito Pereira Passos veio, segundo o autor, cumprir a “missão de teatro de luxo, templo da música dramática” (p. 209). Teatros de outras cidades também são destacados, como o Guaíra, em Curitiba e o Teatro da Paz, em Belém. Compositores dessas regiões também são mencionados: o paraense Alípio Cesar Pinto da Silva e o paranaense Augusto Stresser. O livro faz menção ainda ao Teatro São Pedro, em Porto Alegre e às óperas regionais lá apresentadas, tendo como tema a Revolução Farroupilha, de autoria de Vitor R. Neves e Roberto Eggers.

Outro personagem presente é Eleazar de Carvalho. Apesar de mais reconhecido como regente do que como compositor, suas óperas *A descoberta do Brasil* e *Tiradentes*, o poema sinfônico *A retirada da Laguna* e a *Sinfonia Branca* recebem destaque.

Segue-se um capítulo dedicado à música para piano e a canção. Com respeito à primeira, o autor assinala que houve na virada do século uma transição de gosto das fantasias brilhantes para peças “mais racionais”. Isso se deve, em boa parte, à atuação de professores como Alfredo Bevilacqua no Rio de Janeiro e Luigi Chiaffarelli em São Paulo, bem como às peças de “fatura tão elegante” compostas por Henrique Oswald para seus alunos. Já em Alexandre Levy, segundo Azevedo, manifestava-se um estilo romântico e contemplativo sem

recorrer ao virtuosismo brilhante. Nepomuceno, segundo o autor, “aproveita mais largamente os recursos técnicos e sonoros do piano”, apesar de as obras para esse instrumento serem “menores” dentro de sua produção. (p.218).

O mineiro Frutuoso Viana, célebre como pianista, é apontado como autor de grandes obras para o instrumento. O crítico musical, advogado, diplomata e jornalista João Itiberê da Cunha, conhecido como JIC, apesar de não ter a composição como foco profissional, é destacado pela qualidade de suas peças para piano, dentre as quais Luiz Heitor cita a *Suite brasileira*, a *Marcha humorística* e *Quatre portraits du vieux carnaval*. João Nunes, maranhense, nas palavras do autor,

Combina ao jogo de acordes do impressionismo um sôpro lisztiano, que faz o piano vibrar em toda a sua extensão e utiliza subtilíssimos recursos técnicos para chegar àquela plenitude que parece transcender os limites do instrumento. (p.221)

É reconhecido pela organização da *Edição Escolar*, importante livro didático para piano, publicado pela Editora Casa Arthur Napoleão, outro estabelecimento tratado por Luiz Heitor como de grande importância para a difusão musical no Rio de Janeiro da época.

O célebre pianista e compositor Barroso Neto é, por sua vez, o responsável pela *Edição Acadêmica*, coletânea semelhante, com peças de nível técnico mais avançado, publicada pela Casa Bevilacqua em São Paulo. Luiz Heitor destaca suas obras para piano, canto coral e piano e voz, bem como a atuação do trio que formou com o violinista Humberto Milano e o violoncelista Alfredo Gomes.

Villa-Lobos, Francisco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernandez também têm suas composições para piano destacadas. Entretanto, Luiz Heitor afirma que as peças para piano são “menores” dentro da produção de Fernandez, cujo “habitat natural é o sinfônico” (p. 227).

Azevedo também atenta para a existência de fábricas do instrumento no Brasil: Essenfelder, em Curitiba, Brasil e Schwartzmann em São Paulo e Lux, no Rio de Janeiro.

Das canções, destaca as de autoria de Alberto Nepomuceno, com características fortemente influenciadas pela linguagem do *lied* germânico.

Com Alberto Nepomuceno nasceu a canção de arte, em que as intenções sentimentais do poema se refletem no comentário musical e o acompanhamento pianístico torna-se mais complexo, deixando de ser uma simples moldura harmônica do canto para intervir diretamente na formação do ambiente sonoro sugerido pela poesia. (p. 228)

Villa-Lobos, Gallet, Mignone e Guarnieri também são outros autores cujo papel no desenvolvimento da canção brasileira é reconhecido no livro. Destaca também Ernani Braga, por suas harmonizações de temas populares e Jaime Ovalle, que embora carecesse de preparo artístico (p. 230), celebrou-se com a canção *Azulão*. Segundo a versão de Luiz Heitor, Manuel Bandeira teria escrito o poema para uma canção já existente de Ovalle, não o contrário. Hekel Tavares, Osvaldo de Sousa e Valdemar [sic] Henrique teriam escrito composições “menores” sobre material popular, “base do projeto nacionalista”.

Glauco Velásquez é posicionado como um hiato do nacionalismo musical brasileiro, um compositor de base romântica, introdutor de inovações estilísticas em nossa música. Sua biografia é abordada pelo autor de maneira bastante romanceada e trágica, sobretudo no que se refere à sua condição de filho fora do casamento e à sua morte prematura, aos 30 anos. Entretanto, Luiz Heitor relativiza o peso então atribuído às inovações estéticas de sua produção.

Não se pense, todavia, que a música de Glauco Velasquez era extremamente moderna, para a época. Na realidade ela não havia atingido nem mesmo a liberdade de estruturação rítmica e harmônica da música de Debussy. Mas, de qualquer maneira, era a primeira investida de um compositor brasileiro contra a cidadela do tradicionalismo. [...] Na realidade a sua concepção do idioma musical não ia muito além da flutuação de tonalidades do *Tristão e Isolda*, ou do emprego de agregados sonoros mais amplos, como em César Franck e seus

discípulos. [...] Só em suas derradeiras obras, o 4º trio para piano, violino e violoncelo, deixado inacabado, e a ópera *Soeur Béatrice*, que interrompeu no início do segundo ato, é que ele se aproximou, realmente, da linguagem musical então considerada moderna, empregando sucessões de acordes sem base na tonalidade e experimentando a superposição de tons diferentes. (p. 241).

No capítulo sobre Villa-Lobos, que tem como subtítulo "A descoberta do Brasil²³", Luiz Heitor considera que nesse autor efetivou-se a "legítima expressão nacional" (p. 249). Aponta uma "mistificação inofensiva" na temática de suas obras, que estaria presente, sobretudo, nos trabalhos iniciais, mas o acompanharia por toda a vida, assim como sua "desconcertante e impetuosa personalidade" (p. 263). Aponta, entre suas influências iniciais, os veristas italianos, além de muita semelhança com Stravinsky. Não se tratava de influência, mas de um paralelo, uma vez que Villa, antes de sua ida a Paris, não teria tido contato com a música do compositor russo. Opondo-se a uma estética fortemente romântica até então em voga, o compositor inicialmente desagradou a boa parte da crítica e do público.

Não era só a linguagem musical de Villa-Lobos, entretanto, que feria os ouvidos do público mais timorato; se bem que êle já empregasse, então, harmonias muito complexas, com duros pedais, notas estranhas acrescentadas aos acordes, politonalismo e movimentação extremamente livre das partes, o que deixava perplexo ou revoltado o ouvinte médio era, principalmente, a sua estética anti-romântica. Hoje em dia, ouvindo as obras mais recentes do compositor [que ainda estava vivo], pode-se chegar a acimá-lo de romântico; principalmente se romantismo for empregado como antônimo de cerebralismo²⁴. De fato, no seu íntimo, e em virtude de uma formação musical modelada pela verbiagem iniludivelmente romântica do "chôro"; Villa-Lobos se aproximava dêsse clima sentimental que sempre deixou transparecer em suas partituras e a que posteriormente deu mais livre curso. Em suas

²³ Embora Luiz Heitor ressalte, em todo o seu texto sobre Villa-Lobos, a invenção a partir do material musical nacional, o referido subtítulo denota uma visão um tanto substancialista da música brasileira, como algo pronto a ser revelado. Uma possível interpretação para o termo "descoberta" relaciona-se à frequente utilização de temas musicais indígenas, não considerados brasileiros por alguns estudiosos coevos – parece ser o caso do próprio Luiz Heitor – devido ao fato de não serem fruto do contato com as músicas negra e europeia. Nesse caso, Luiz Heitor veria o compositor como uma espécie de cronista do descobrimento, revelando ao mundo uma música virgem e exótica. A definição de Luiz Heitor para o "indianismo" de Villa-Lobos encontra-se exemplificada no subcapítulo 2.7 desta dissertação.

²⁴ Luiz Heitor faz aqui uma crítica velada à escola dodecafônica nascente, que abordaremos mais adiante neste capítulo.

primeiras obras, entretanto, essas veleidades românticas só vinham á tona muito policiadas pela vontade do compositor, que era de renovar, de destroçar o passado. Por isso os raros momentos de abandono melódico, que nelas encontramos, são sempre entrecortados de durezas harmônicas, de soluções rítmicas inesperadas, que não deixam o ouvinte repousar no bem-bom do romantismo dulçoroso. E o compositor desenvolve pouco, sobrepondo ou fazendo suceder os elementos mais heterogêneos no curso da composição. Procura efeitos instrumentais inéditos ou extravagantes, como percutir as cordas com a madeira do arco, ou tocá-las na região inferior, entre o cavalete e o estandarte do instrumento. (pp. 255-256)

A importância de Villa-Lobos na construção do ambiente musical brasileiro também é apontada na referência à Academia brasileira de Música, por ele fundada em 1945.

Luciano Gallet, personagem central do próximo capítulo, é retratado como “um compositor em busca do folclore” (p. 273). Influenciaram-no as aulas com o compositor francês Darius Milhaud, de passagem pelo país, o interesse deste pela música popular brasileira e, sobretudo, a convivência com Mário de Andrade. Luiz Heitor descreve o programa de um concerto com suas composições como um verdadeiro retrato de seu percurso artístico.

Quatro estilos diversos, pelo menos, se acotovelavam nêsse programa: a afirmação incipiente das primeiras composições, o debussysmo das que se seguiram, a transição para a música de caráter tipicamente nacional (*Tango Batuque, Dança Brasileira*) e a sua realização total, amadurecida, nas *Canções Populares Brasileiras*. (pp. 280-281)

Diz-nos Luiz Heitor que Gallet afirmava ter mais facilidade com a música cantada, maior domínio do desenvolvimento melódico que da teoria, da arquitetura musical. (p. 282). Em suas harmonizações de músicas populares, preferia ser fiel á melodia.

[...] estabeleci logo a necessidade estrita de manter-me em absoluto dentro da harmonização, conhecendo e mantendo o melódico existente, procurando ilustrar com o ritmo adequado cada tipo. Trabalho difícil, considerada a deficiência de elementos. Era preciso evitar o banal, buscando o interessante. Em princípio: fugir ao meu eu e adaptar-me neutro ao brasileiro. (GALLET, apud AZEVEDO, 1956, p. 283),

O estudioso chega a apontar intenções de elaboração musical que interpreta como um flerte de Gallet com a música que seria praticada mais adiante, e que sua morte prematura em 1931, aos 38 anos, não lhe teria permitido explorar.

“[...] Parece-me que há um processo a estudar. Simplesmente, livrar este tema do ritmo imposto, reduzindo-o a célula sonora e conseqüências, em parte ou inteiro. E servir-se dele, quando aprover. Era o caminho para a música especulativa, em princípio hostil ao sentimento nacional, que êle certamente se dispunha a tentar, anunciando idéias que seriam mais tarde postas em prática pelo grupo Musica Viva (GALLET, apud AZEVEDO, op. cit., pp. 285-286).

De suas obras destaca, além das harmonizações corais de temas populares brasileiros, os *Exercícios brasileiros*, para piano a quatro mãos e a *Suíte sobre temas negro-brasileiros*, para flauta, oboé, clarinete, fagote e piano. Ressalta ainda sua colaboração na imprensa musical carioca do período, nas revistas *Weco*, *Revista Musical*, *Brasil Musical*, *Ilustração musical* e sua atuação, durante seis meses, como diretor do Instituto Nacional de Música. Promoveu uma reforma curricular, estabelecendo um ensino mais humanista e voltado para o estudo da música brasileira, visando, segundo Luiz Heitor, “atenuar os efeitos ilusórios do virtuosismo individualista” (p. 288), que já vinha sendo bastante criticado por Mário de Andrade. A administração seguinte, a cargo de Guilherme Fontainha, daria seguimento a essa iniciativa, com a criação, em 1937, da cadeira de Folclore, que seria ocupada por Luiz Heitor.

O “clima paulistano”, representado pela figura do compositor Francisco Mignone, à época ainda vivo, é o objeto de estudo do capítulo seguinte. (p. 293). Azevedo começa por observar, até de uma forma bem crítica, como veremos mais adiante, a grande influência da recente imigração italiana na vida cultural paulistana. Imigrantes compunham a maior parte do corpo docente do Conservatório Gomes Cardim, fundado em São Paulo em 1906 e uma das principais instituições de ensino musical na cidade no período. Lecionavam nessa

instituição Agostinho Cantú (piano, harmonia, contraponto, composição) e Luigi Chiaffarelli (piano), com quem o jovem Francisco Mignone estudou. (p. 294)

Além de compositor, a atuação de Mignone como instrumentista é bastante elogiada por Azevedo, seja tocando flauta (instrumento que aprendeu com o pai, primeiro responsável por sua instrução musical) ou atuando como pianista colaborador.

De sua primeira ópera, *O Contratador de Diamantes*, escrita durante seus estudos na Itália, destaca a *Congada*, reveladora, segundo o autor, de maturidade musical e busca de combinações orquestrais eficientes. (p. 298). Aponta o posterior descaso do compositor para com o gênero, que considerava já bastante desgastado.

Comenta a visão crítica de Mário de Andrade sobre a orientação “universalista” do compositor, os primeiros contatos entre ambos e o início da utilização da música folclórica brasileira por Mignone. Percebe-se que Luiz Heitor trata a questão buscando distanciar-se de opiniões pessoais; recorre a muitas citações do próprio Mário de Andrade, mas não se pode deixar de notar sua inclinação para esta orientação. (pp. 302 - 303).

Os bailados sinfônicos *Maracatu do Chico Rei*, *Festa das Igrejas e Iara* são retratados como pontos importantes de sua produção. A atuação, nacional e internacional, como regente também é lembrada pelo musicólogo.

Suas canções e peças pianísticas contam-se, segundo Luiz Heitor, entre as mais populares nos repertórios de concerto no país. Dentre as primeiras, destaca a série da *Menina Boba*, sobre poemas de Oneyda Alvarenga, as que escreveu sobre o *Rubáiyat*, de Omar Khayyám e as sobre textos de Manuel Bandeira. Das segundas, sublinha as *Lendas Sertanejas*, os *Seis estudos transcendentais* e as *Doze Valsas de Esquina*.

Para Luiz Heitor, a parte mais representativa da produção de Mignone é a música sinfônica; distinguia-se o compositor pelos “ilimitados recursos na manipulação dos timbres”. Além das obras já mencionadas, são evidenciados a

Sinfonia do Trabalho e os *Quadros Amazônicos* e o Oratório de Nossa Senhora, sobre texto de *Manuel Bandeira*.

Outro traço de destaque no compositor é o conflito permanente entre a facilidade e a autocrítica extremas.

Num período de conquista da serenidade, elaborando a sua *Autocrítica* [...], Mignone havia de admitir que “facilidade não é defeito, é uma das maiores qualidades para o artista. Só que é perigosa – diz – e necessita de controle fino.” E acrescenta: “só numa coisa se deve repudiar a facilidade: é opor a ela a faculdade de pesquisa.” Esse foi, aliás, desde a mocidade, o programa de sua vida de artista; e essa atitude do artista é a melhor chave para a compreensão simpática da obra que nos legou. (AZEVEDO, 1956, p. 311)

Lorenzo Fernandez, protagonista do capítulo seguinte, teve em Frederico Nascimento, de quem foi aluno de harmonia no INM e a quem substituiu pouco antes de sua morte, o professor que mais fortemente o influenciou em seus estudos iniciais. A importância desse imigrante português, “amigo fraterno de Nepomuceno” e “orientador de Glauco Velasquez”, na formação de muitos grandes músicos é posta em evidência por Azevedo.

O *Trio Brasileiro* op. 32, para piano, violino e violoncelo, é segundo Luiz Heitor, a “primeira demonstração de suas forças em composição de maior envergadura”, marco de uma transição de um estilo ainda de grande influência de um romantismo pitoresco e literário para obras mais contidas e maduras (pp. 316-317). Aponta o alto nível de suas canções, dentre as quais salienta a *Canção Sertaneja*. Destaca, em sua obra sinfônica, *Imbapara* e *Reisado do Pastoreio*. Sua ópera *Malasarte* é, segundo o musicólogo, um marco da ópera nacional.

Também são reconhecidas suas contribuições na fundação da Sociedade de Cultura Musical, da revista *Ilustração Musical* e, sobretudo do Conservatório Brasileiro de Música, que dirigiu até sua morte, em 1948.

Luiz Heitor afirma ser Lorenzo Fernandez, mesmo em suas composições pianísticas, um compositor sinfônico. Ressalta, dentre essas composições, a *Valsa Suburbana*, em que “pôs em moda o aproveitamento

rítmico-melódico da valsa chorosa brasileira” e o *Concerto para Piano*, em que o solista “se subordina como participante, e não como suserano” (p. 326) Suas canções, dentre as quais sublinha a *Toada pra você* e *Essa nega fulô* teriam contribuído para marcar o apogeu do gênero em língua portuguesa.

Recebe destaque também seu concerto para violino, inspirado no lirismo das modinhas, no qual, diferentemente do concerto para piano, o solista sobrepõe-se claramente à orquestra. As *Invenções Seresteiras*, para flauta, clarinete e fagote, “de concepção estritamente linear, com as vozes habilissimamente canalizadas através de um contraponto claro e acentuadamente melódico” (p.328), são apontadas como obras de plena maturidade do compositor.

O musicólogo sublinha, ainda, suas duas sinfonias e as *Variações Sinfônicas sobre um tema popular brasileiro*, para piano e orquestra, que o autor não chegou a ouvir em vida.

No capítulo dedicado a Camargo Guarnieri, Azevedo começa por diferenciar a vivência musical deste compositor da de seus contemporâneos Mignone e Fernandez. Por ter nascido na cidade de Tietê, no interior paulista, teria tido um contato mais próximo com as manifestações folclóricas rurais que os compositores citados, ambos criados nas maiores capitais do país. Menciona brevemente o compositor Marcelo Tupinambá (1892-1953), conterrâneo de Guarnieri, “um dos mais afamados autores de canções típicas, tanguinhos e valsas langorosas, que ilustraram a nossa música ligeira, neste século”. (pp. 331-332).

Mudando-se para São Paulo, estudou com Ernani Braga e Lamberto Baldi, mas foi em Mário de Andrade que encontrou seu grande orientador estético.

Mário de Andrade farejou logo o que muito se regozijava de achar: um talento musical real, positivo, tecnicamente bem guiado, mas esteticamente inexperiente, culturalmente virgem, necessitando de seu auxílio, de sua assistência. Não a regateou. Camargo Guarnieri tornou-se, a partir dêsse dia, o seu discípulo preferido. Continuou estudando composição com Lamberto Baldi, mas Mário de Andrade se entendeu com esse mestre, confabulou sobre o futuro do pupilo comum, e reservou para si a tarefa de guiá-lo na senda de uma ilustração geral

imprescindível, desvendando-lhe, ao mesmo tempo, os ideais por que se batiam os modernistas de então (p. 333).

A *Sonatina para Piano* é, segundo Azevedo, a mais marcante das composições iniciais de Guarnieri. O autor destaca o fato de Guarnieri ter escolhido títulos em português para as indicações de andamento e caráter (*molengamente, com alegria, bem dengoso, ponteados e depressa*) em oposição ao italiano dominante.

Seu choro *Flor do Tremembé*, para orquestra de câmara, em que o compositor emprega instrumentos típicos brasileiros (cavaquinho, chocalho, reco-reco, cuíca, e agogô), também recebe a atenção do musicólogo. Marca ainda Luiz Heitor a importância da ópera *Pedro Malasarte*, sobre libreto de Mário de Andrade. Segue-se detalhada análise de sua sonata para violoncelo e piano, obra descrita como bastante progressista dentro da trajetória do compositor.

Contrapontista habilíssimo, nutrido na escola de árduos exercícios que lhe propunha o seu mestre Baldi, Camargo Guarnieri revelara, desde suas primeiras obras, essa preocupação de linearidade, que se tornou uma constância de toda a sua obra. A propósito da *Sonatina*, Mário de Andrade já o acusara, mesmo, de escrever “mais bonito pra vista que pra audição”, comprazendo-se “em resolver problemas polifônicos talqualmente os Ockeghem do século XV”. Na *Sonata para violoncelo e piano*, como nas velhas sonatas do barroco, para um instrumento qualquer e cravo, a escrita a três partes, duas confiadas ao piano, uma ao violoncelo, domina toda a obra, conferindo-lhe aquela densidade de efeitos sonoros em que a harmonia se desfaz, resultando de [sic] choques de notas audaciosos, completamente estranhos à formação convencional dos acordes obtidos pela superposição de terceiras. Nela, como ainda mais assiduamente em outras obras posteriores, o compositor faz incursões no domínio do atonal, resultantes não da aplicação de preceitos schoenberguianos, mas do uso de um extremado cromatismo, em que cada som é livremente empregado como centro da melodia, sem relação de subordinação para com os demais. E o princípio construtivo, baseado na técnica do desenvolvimento temático, encontra largo e fecundo aproveitamento, a que o compositor pôde chegar não apenas por natural inclinação pela disciplina da forma, mas também graças à inteligente e robusta educação musical que recebeu de Lamberto Baldi. Falando dessa sonata de que estamos tratando, Mário de Andrade dizia nela encontrar a evidência de “que no Brasil há pelo menos um compositor que sabe desenvolver”. (AZEVEDO, 1956, pp.336-337).

Recebem destaque também seus dez *Ponteios*, para piano, “peças deliciosas, de um lirismo genuinamente brasileiro”. (p. 338)

A direção do recém-criado Departamento de Cultura de São Paulo, a cargo de Mário de Andrade, é assinalada como inauguradora de uma fase intensamente construtiva para a cidade e na vida do próprio Mário. A sistematização de concertos sinfônicos, criação do Coral Paulistano, do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, da Discoteca Pública, de parques e bibliotecas infantis e a organização das viagens de pesquisas folclóricas e do Congresso da língua nacional cantada são algumas das suas realizações destacadas no livro. Nesse congresso, a música de Guarnieri estava fortemente presente, com a execução de canções de sua autoria e de seu concerto para piano, executado por Souza Lima.

Os estudos em Paris, com Nadia Boulanger, Charles Koechlin, entre outros propiciaram a composição de obras sinfônicas de maior fôlego e seu desenvolvimento como regente. O compositor também realizou viagens aos Estados Unidos, onde apresentou obras e recebeu diversos prêmios. Luiz Heitor comenta ainda uma pequena divergência entre mestre e discípulo. Mário, tendo abandonado a direção do Departamento de Cultura e se voltado para um humanitarismo político aguçado pelos sofrimentos provocados pela segunda Guerra Mundial, acreditava que Camargo escrevia demasiado hermética e individualmente, alheio às preocupações sociais de seu tempo. Este, por sua vez, não concordava com tal visão, mas mantinha o respeito e admiração incondicionais por Mário. Mantiveram a amizade e o contato até a morte do mestre. Encerra o capítulo sobre Guarnieri apontando-o como um compositor já consolidado e ainda promissor no panorama musical vigente.

O capítulo que se segue é dedicado a dois tópicos: compositores de destaque oriundos do Sul do Brasil e o Grupo Música Viva. A primeira figura posta em relevo é o paranaense Brasília Itiberê, sobrinho do autor da *Sertaneja*. Sua obra é fortemente influenciada pela música de Ernesto Nazareth, pelo samba de

morro carioca e pela música religiosa afro-brasileira. Recebem destaque sua atuação como professor de etnografia e folclore no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e suas obras corais, que tiveram no Coro Feminino Pro Música, posteriormente denominado Associação de Canto Coral, sob a regência de Cleofe Person de Mattos seu mais frequente intérprete. (p. 352)

Radamés Gnattalli, à época ainda vivo, é outro dos compositores destacados. Gaúcho radicado no Rio de Janeiro atuou principalmente como regente, compositor e arranjador junto a orquestras de rádio, atividade considerada por ele próprio e por Azevedo como “menor”. Luiz Heitor destaca basicamente sua obra “séria” (erudita): música de câmara, concertos para piano e as *Valsas* e a *Toccat*a, também para este instrumento, valoriza a inspiração nacional e critica a influência do jazz em sua obra.²⁵

No capítulo é sublinhado o trabalho de outro gaúcho: Luís Cosme, compositor nascido em Porto Alegre, que realizou estudos em sua cidade natal e nos Estados Unidos, terminando por radicar-se no Rio. Sua obra prioriza a temática regional e o folclore do seu Estado. Sua obra mais importante, segundo Luiz Heitor, é um bailado baseado na lenda gaúcha da *Salamanca do Jarau*, recolhida e contada pelo escritor J. Simões Lopes Neto.

Seguem-se, apesar de sua ausência no título, menções a dois compositores paulistas: Artur Pereira e João de Sousa Lima. O primeiro, formado na Itália e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, é lembrado por suas harmonizações corais de cantos folclóricos, além de peças pianísticas sobre temas brasileiros e música sacra. O segundo, renomado pianista e professor, atuou também como regente e compôs diversas obras, dentre as quais Luiz Heitor destaca o poema sinfônico *O Rei Mameluco* e o bailado *Lendas Brasileiras*.

²⁵ Estudos recentes sobre a contribuição de Gnattalli à música popular brasileira como arranjador nos meios radiofônico e televisivo, bem como sobre a recepção de sua música pela crítica encontram-se nos artigos de Fernando Lewis de Mattos (2006) e Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae (2011). Enquanto Passamae argumenta que Gnattalli nunca escondeu sua predileção pela música erudita, Mattos afirma que o compositor desde cedo teve apreço pela música popular e transitou livremente pelas duas vertentes sem juízos valorativos, considerando mesmo essa separação como mera formalidade exterior à prática artística.

São ainda destacados dois compositores que muito contribuíram com Villa-Lobos em seu projeto de educação musical e canto orfeônico: o mineiro José Vieira Brandão e o paraense Artur Iberê de Lemos. O primeiro, mais célebre como pianista, é lembrado por suas composições vocais e do segundo é mencionada a ópera *A ceia dos cardeais*, que não chegara a ser publicada, e algumas canções.

Entre os membros do grupo Musica Viva, Azevedo destaca, além do próprio Koellreutter, as figuras de Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe. Considera as obras deste último “fortemente condensadas, recusando todo esbanjamento sonoro, ou toda retórica menos diretamente necessária.” (p. 366). Menciona algumas peças para violão, um noneto, um quarteto e aponta a *Sinfonia Para Pequena Orquestra* como o ponto culminante de sua obra até então. De Cláudio Santoro, que considera um compositor bastante prolífico e “mais permeável ao lirismo”, destaca sua segunda sinfonia e a música de câmara. Afirma não ter o compositor ainda se destacado nas canções (hoje bastante apreciadas e frequentes em programas de recitais).

Cláudio Santoro é um compositor cuja feição definitiva ainda não se acha delineada com clareza. Temperamento de uma grande sensibilidade musical, suas páginas valem pela graça natural dos movimentos melódicos, pela frescura da polifonia, pelo interesse contínuo do impulso rítmico. Essas qualidades, que lhe têm aberto todas as portas [...], acentuam-se à medida que o compositor, em sua evolução, se afasta do dogmatismo dodecafonista, à cata de uma expressão mais pessoal. Ao traçar estas linhas o autor deste livro ainda não conhece a sua música da última fase, iniciada em 1948, com a abjuração da fé no sistema dos doze sons. Mas de uma coisa está certo: que ela continuara sendo música de qualidade invulgar, pois não importa qual seja a linguagem empregada para sua exteriorização, a fina sensibilidade de Santoro impõe sempre a tudo o que êle escreve um nível a que só os compositores de grande raça têm acesso (idem, ibidem, p. 369).

Luiz Heitor aponta outros jovens alunos de Koellreutter, à época menos conhecidos: Eunice Catunda, de quem destaca a ópera infantil *Negrinho do Pastoreio* e a *Homenagem a Schoenberg* para clarinete, clarinete-baixo, viola, violoncelo e piano, e o catarinense Edino Krieger, de “bagagem musical ainda reduzida”, recém-retornado de estudos nos Estados Unidos. Cita ainda os nomes

de Roberto Schnorrenberg e Cornélio César Hauer, “figuras que começam apenas a aparecer”. (p.370).

Acrescenta uma pequena seção dedicada exclusivamente a figuras femininas, destacando as compositoras Dinorá de Carvalho, Helsa Cameu, Nadile Lacaz de Barros Marcarian e Clorinda Rosato.

Segue-se uma seção dedicada a instituições de destaque no cenário musical coevo, em diversos estados brasileiros. Luiz Heitor chama atenção para as associações promotoras de concertos, entre as quais destaca a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, a Sociedade de Cultura Musical de Recife, a Cultura Artística do Rio de Janeiro, a Associação Brasileira de Concertos, também da então capital do Brasil, a Associação Rio-grandense de Música (RS) e a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (PR). Instituições de ensino musical de diversos estados são também mencionadas: o Conservatório [Dramático e Musical?] de São Paulo, o Conservatório Brasileiro de Música e o do Distrito Federal, no Rio, o Instituto e a Escola de Música da Bahia, o Instituto de Música de Natal, o Instituto [Conservatório?] Carlos Gomes, de Belém do Pará. A presença de orquestras sinfônicas em diversas capitais é também observada. Lembra, ainda, vários intérpretes, muitos dos quais se projetavam internacionalmente, cujos nomes menciona em nota de rodapé: Eleazar de Carvalho, regente; Vera Janacopoulos, Bidu Sayão, Violeta Coelho Neto, Olga Prager, Cristina Maristany, Alice Ribeiro e Wanda Oiticica, cantoras; Guiomar Novais, Magdalena Tagliaferro, Arnaldo Estrela, Yara Bernette, Anna Stella Schic e Carmen Adnet, pianistas; Oscar Bogerth, Altéia Alimonda e Mariuccia Jacovino, violinistas; Iberê Gomes Grosso, Aldo Parisot, violoncelistas e Moacir Liserra, flautista.

Luiz Heitor encerra o texto do livro com um elogio do talento dos músicos do país e uma crítica à falta de recursos a eles disponibilizados, bem como a pouca atenção a eles conferida pelas editoras e periodismo especializado. (p. 373).

A bibliografia de seu livro traz uma nota introdutória, intitulada *A musicografia no Brasil*, onde o musicólogo faz um balanço da produção bibliográfica sobre a música brasileira até então. Considera que, excetuada a crítica musical, a literatura histórica e crítica deixam muito a desejar. Aborda obras historiográficas panorâmicas, começando pelo livro de Guilherme de Mello, de quem tratamos no capítulo anterior. Apesar de apontar deficiências metodológicas na parte histórica do livro, ressalta a sua contribuição para o conhecimento do folclore musical e a discussão em que tenta estabelecer a “verdade histórica” sobre a data de composição do Hino nacional. *A Storia della musica nel Brasile (1926)*, do violinista, professor e musicólogo italiano radicado no Brasil Vincenzo Cernicchiaro, é a próxima obra comentada. Seu valor como fonte para o conhecimento do meio musical coevo, resultado da vivência do autor, é ressaltada. Luiz Heitor apenas manifesta ressalvas quanto ao italianismo na sua crítica musical.

[...] sua crítica tem um vício de origem. Italiano de nascimento e homem do século XIX, enfeitado pelo melodrama, Cernicchiaro tudo vê deformado pelo prisma da ópera... E isso o leva, muitas vezes, a proferir julgamentos profundamente injustos. (AZEVEDO, 1956, p. 379)

De Renato Almeida, destaca a primeira edição da *História da Música Brasileira* (1926) e o seu *Compêndio* (1948). Considera a segunda edição da sua História (1942) “um livro definitivo, que emerge, no panorama da incipiente musicologia brasileira, como um dos poucos marcos isolados que a distinguem e lhe conferem títulos de nobreza.” (p. 379). *Música Brasileira* (1940), de Ulisses Paranhos, é brevemente mencionado e tido como um volume “de menor importância”. *Origem e Evolução da Música em Portugal – Sua influência no Brasil* (1943), de Iza Queirós Santos, é avaliado como “fruto de considerável esforço, contendo bom material informativo, mas invalidado por muitos vícios e inumeráveis omissões” (p. 380). A suposta parcialidade da obra é também criticada pelo autor:

[...] a autora ignora todos os vultos que não lhe são simpáticos... Mesmo os mais famosos... Apesar de consagrar um capítulo à *Música Popular no Brasil* nem menciona, sequer, em sua exaustiva bibliografia, a obra de Renato Almeida, ou as de Mário de Andrade. (p. 380).

Da *História da Música Brasileira (1948)*, de Acquarone, diz ser uma “obra sem grandes pretensões, destinada à divulgação.” (p. 380).

Entre os brasileiros autores de “histórias gerais” da música, menciona Amélia de Resende Martins, Mário de Andrade, Margaret Steward e Francisco Mignone, Carlos Torres Pastorino, Rossini Tavares de Lima, J. C. Caldeira Filho e Guilherme Figueiredo. Destaca o fato de quase todas as obras trazerem um capítulo dedicado à música brasileira. A *Pequena História da Música* de Mário de Andrade “vai mais longe” em relação às demais, por dedicar ainda um capítulo à música popular. (p. 380).

Dos dicionários musicais, menciona o do português Rafael Coelho Machado, de 1842, o primeiro a ser publicado no Brasil, o qual, segundo autor, apesar de suas deficiências teve ampla divulgação entre os estudantes de música no século XIX. Em 1914²⁶ foi publicado um dicionário em Maceió, AL, por um professor chamado Isaac Newton. Em 1921, surgiu no Rio o *Vocabulário Musical*, de Ferreira da Silva, contendo uma grande quantidade de traduções de termos italianos e alemães empregados em música. O *Dicionário Musical*, de Frei Pedro Sinzig, publicado no Rio de Janeiro, também é destacado, assim como o dicionário *Biobibliográfico Musical (Brasileiro e Internacional)*, de Vasco Mariz, personagem de nosso próximo capítulo. Este foi, segundo Azevedo, o primeiro livro do gênero a incluir, além dos termos técnicos, a parte biográfica. A sua biografia de Villa-Lobos e o livro *Figuras da Música Brasileira Contemporânea* estavam, segundo Luiz Heitor, entre as melhores contribuições recentes à musicografia brasileira. (p. 381).

²⁶ Segundo Antonio Alexandre Bispo (2013), o dicionário foi publicado em 1904. Não dispomos de mais informações sobre o autor.

Considera *Música Popular Brasileira*, de Oneyda Alvarenga, o *Ensaio Sobre a Música brasileira*, de Mário e a parte da sua *Pequena História da Música* dedicada à música popular brasileira o “catecismo do folclore musical brasileiro”. (p. 382). Os *Estudos de Folclore*, de Luciano Gallet, os *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*, de Flausino Vale e *Brasil Sonoro*, de Marisa Lira, também são considerados obras indispensáveis.

Luiz Heitor refere-se ainda a trabalhos monográficos de outros autores sobre a música popular, publicados “sob a forma de folhetos ou na imprensa periódica”. Menciona apenas os nomes de alguns autores: Bráilio Itiberê, Irene da Silva Melo Carvalho, Cleofe Person de Matos, Henriqueta Rosa Fernandes Braga no Rio de Janeiro, Dalmo Belford de Matos, Alceu Maynard Araújo, Rossini Tavares de Lima, José Nascimento de Almeida Prado, João Chiarini em São Paulo, Valdemar de Oliveira e Ascenso Ferreira em Pernambuco e Osvaldo Ferreira de Melo, em Santa Catarina.

Destaca outros trabalhos monográficos, em outras áreas da música, como *Sonometria e Música*, do paranaense Benedito Nicolau dos Santos, estudos de pedagogia musical de Antônio de Sá Pereira, trabalhos de Enio de Freitas e Castro sobre a música no Rio Grande do Sul e de Carlos Penteado de Resende sobre o passado musical paulistano. (p. 383).

Os críticos musicais também recebem a atenção do musicólogo, que destaca, entre os seus contemporâneos, Otávio Bevilacqua, Andrade Muricy, Aires de Andrade, Garcia de Miranda Neto, Eurico Nogueira França, J. C. Caldeira Filho, e Valdemar de Oliveira. Críticos do passado também são lembrados: Henrique Cesar Muzzio, Roberto Kinsman Benjamin, Alfredo Camarate, o conservador Oscar Guanabara, e seu opositor, J. Rodrigues Barbosa, Luís de Castro, “apóstolo de Wagner”, Arthur Imbassahy, “inveterado amador da ópera italiana”, Enrico Borgongino, João Itiberê da Cunha. Lembra, ainda, o compositor Júlio Reis, autor de um volume de crônicas intitulado *À margem da música*, Roberto Gomes, “ardente defensor da música moderna”, Benjamin Costallat e Tapajós Gomes (todos atuantes no Rio), Félix Otero (SP) e Euclides da Fonseca (PE).

Segue comentando os periódicos especializados, antigos e coevos, cuja efemeridade lamenta. São destacados, no Rio, a *Revista Brasileira de Música* (1933-1944)²⁷, a *Revista Musical e de Belas Artes* (1879-1880), a *Arte Musical* (1892-1893), *Brasil Musical* (1923-1927/1944-1948), *Weco* (1929-1931), *Ilustração Musical* (1930-31), *Revista da Associação Brasileira de Música* (1932-1933), *Cultura Artística* (1934-1935) e *Música Viva* (1940-1941), em São Paulo: *Gazeta Musical* (1893-1895), *Gazeta Artística* (1909-1914), *Ariel* (1923-1925) e *Resenha Musical* (1938-1945); *Som*, em Natal, RN e *Música Sacra*, em Petrópolis.

Encerra o capítulo destacando o tomo VI do *Boletim Latinoamericano de Música* (1946), organizado por Curt Lange e integralmente dedicado à música brasileira, com “mais de duas dezenas de contribuições, algumas das quais de primacial interesse, sobretudo no domínio do folclore”. (p. 386).

2.7 - Abordagem do nacional em música

Em 1937, após a apresentação em concerto de uma harmonização, realizada por Luiz Heitor, da modinha *Beijo a mão que me condena*, do padre José Maurício, João Ribeiro Pinheiro fez a seguinte crítica:

Enquanto os outros continuam realejando os lirismos brancos dos europeus, como meros intérpretes enfadonhos e monótonos, Luiz Heitor cria música, música com o calor moreno da terra brasileira onde tatalam azas azues das araras de Porto Feliz e o ritmo elíptico que vive nos saltos ágeis das panteras fulvas... (PINHEIRO, apud MARIZ, 1983, p. 137)

A crítica acima citada revela a valorização, à época, da presença, nos concertos, da música nacional.

Luiz Heitor descreve, ao longo de seu livro, o desenvolvimento da tendência de trazer para as composições de concerto elementos da música tradicional do país. Em *Antecedentes*, já menciona uma discussão sobre a brasilidade na música das comédias de Antônio José da Silva. Enquanto Silvio

²⁷ A revista voltou a ser publicada em 2008, pelo programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. (TRADIÇÃO, 2011).

Romero, Teóphilo Braga e Oliveira Lima consideravam a linguagem brasileira, com influência de elementos da modinha, outros autores, como João Ribeiro, viam apenas influências da ópera italiana. A propósito das modinhas brasileiras, Luiz Heitor as caracteriza por uma “sensibilidade ao mesmo tempo terna e brejeira, fundamentalmente erótica” nos versos e na música, “no fundo, a verdadeira sensibilidade do século XVIII, aparente em quase todas as suas obras de arte e no seu estilo de vida”. (AZEVEDO, 1956, p.22)

Assinala a fantasia *Sertaneja (1869)*, de Brasílio Itiberê, sobre o tema *Balaio, meu bem, balaio*, como a primeira iniciativa consciente de incorporação de elementos nacionais à música. *Joanna de Flandres*²⁸, segunda ópera de Carlos Gomes, seria, segundo Luiz Heitor, a afirmação de um estilo nacional na produção do compositor, com melodias influenciadas pela linguagem da modinha. (p. 75). O musicólogo acrescenta, num tom um tanto romanceado, que Gomes teria sempre se sentido um exilado na Itália, razão pela qual teria composto óperas com temática brasileira. No fim do século teriam surgido compositores de um nacionalismo mais maduro.

A música de Grieg e da Escola Russa haviam posto na ordem do dia o problema do nacionalismo musical. Era de bom tom compor sobre motivos folclóricos ou tradicionais; como havia sido, e continuava sendo de bom-tom conceber, harmonizar e orquestrar à maneira wagneriana. Dois compositores brasileiros, nascidos no mesmo ano, em pontos afastados do país e cumprindo destinos muito diversos, encarnam essa tendência: Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno (AZEVEDO, 1956, p. 155).

A produção musical de Alexandre Levy é muito elogiada, porém sem grandes arroubos. Passagens da vida pessoal do compositor, entretanto, muitas vezes são abordadas com exagerado sentimentalismo, chegando a ser associadas à tendência nacionalista do compositor.

²⁸ Não há registros de apresentações de *Joanna de Flandres* no século XX. Havia sido editadas apenas duas árias, que apresentam, de fato, influências da modinha: *Foram-me os anos da infância*, aria de Joanna e *Foi meu amor um sonho*, aria de Raul. A partitura completa só foi restaurada por Lenita Nogueira em 2002, num projeto financiado pela FAPESP. Luiz Heitor, possivelmente não teve oportunidade de ouvir a ópera toda, baseando seu parecer apenas nas referidas árias.

É deprimido pela profunda nostalgia que dele se apodera na metrópole desconhecida que sente mais fortemente o chamado da terra, compreendendo que a música é uma força nacional e deve revelar não apenas as tendências individuais do compositor mas também, as do seu povo. [...] afirmava que todos os países tinham a sua música própria e que o Brasil, em breve, haveria de ter a sua. (idem, ibidem, p. 158).

Especial destaque recebe Nepomuceno, a quem Azevedo atribui uma interpretação “mais pura e autêntica do que a visão nublada de romantismo tedesco com que havia permanecido Alexandre Levy”, falecido ainda jovem (p. 160). A consciência nacionalista ter-se-ia manifestado em Nepomuceno na produção de canções em língua portuguesa e música instrumental com ritmos brasileiros. Obteve mais êxito com as canções, embora inicialmente o canto em vernáculo tenha sido recebido com grande estranhamento.

Francisco Braga, autor do *Hino à Bandeira* e de muitos outros, era conhecido como Chico dos hinos, tamanha sua contribuição nesse gênero. Entre suas obras de temática nacional, Luiz Heitor destaca a música de cena para o drama de Afonso Arinos *O contratador de diamantes* e as *Variações sobre um tema brasileiro* (pp. 185-186).

Uma tentativa de nacionalizar a ópera, tirando-a do domínio dos empresários italianos deu-se em 1905, pelo Sindicato Lírico Fluminense, tendo à frente o crítico Luis de Castro. Conforme relata Luiz Heitor, o sindicato foi à falência e a ópera voltou às mãos dos italianos (p. 206). No ano seguinte, surgia a Empresa do Teatro Lírico Brasileiro, de que era animador o poeta Joaquim Osório Duque Estrada, com o objetivo de levar à cena óperas em vernáculo. Teve curta duração, sendo encenada apenas uma ópera: *Carmela*, do gaúcho Araújo Viana.

Glauco Velásquez é apontado como um hiato no nacionalismo musical brasileiro, não apenas pela não utilização de temas nacionais, mas pelo romantismo melancólico e atormentado de suas obras, incompatível com a irreverência e o otimismo do movimento artístico brasileiro dos anos 20. (pp. 242-243).

Villa-Lobos, que ainda estava vivo, é definido como o autor da mais legítima expressão nacional. Seu contato com a música popular e com a natureza nas rodas de choro e em suas viagens pelo país teria conferido maior autenticidade e espontaneidade à sua obra. (p. 249-250). Suas primeiras obras ainda eram internacionalistas. O uso de elementos temáticos e musicais nacionais teria começado a se manifestar a partir de 1917, com o poema sinfônico Uirapuru e os primeiros quartetos de cordas. Seu desenvolvimento estético vinha de encontro aos propósitos de renovação da Semana de Arte Moderna de 1922, da qual participou – “renovação que se baseava em dois postulados: adoção de técnicas de vanguarda, importadas da Europa e valorização do tema brasileiro”. (pp. 260-261). Distingue o indianismo do compositor do indianismo romântico e literário de um Carlos Gomes. Para Luiz Heitor, a utilização de temas indígenas colhidos nas pesquisas quinhentistas do missionário francês Jean de Lery ou nos trabalhos contemporâneos de Roquette Pinto não conferia “brasilidade” à música de Villa-Lobos, mas contribuía para traçar um painel sonoro do Brasil, com “índios isolados na vastidão das selvas virgens, guardando sem contágio as suas tradições”, além de fornecer à música um elemento exótico, tão procurado nos anos 20, “em que o primitivo era considerado um dos mais altos predicados da elaboração artística.” (p. 267). Segundo Azevedo, o projeto de educação musical de Villa teve no presidente Getúlio Vargas, admirador de sua energia, “febre do grandioso, do colossal”, um grande apoiador. Sua música foi posta a serviço das grandes cerimônias cívicas do governo. Teria tido compreensão mais ampla e profunda na figura de Anísio Teixeira, então à frente da Diretoria de Instrução Municipal do Rio de Janeiro. Teixeira funda a Superintendência de Educação Musical e Artística, colocando Villa-Lobos como diretor.

[...] com o largo planejamento de uma educação musical básica, incluindo orfeões escolares e artísticos, bandas, formação de professores, música para o povo, o compositor se empenha em memorável campanha, que teve os mais auspiciosos resultados. (p. 269).

No capítulo sobre Gallet, Azevedo destaca o interesse pelo folclore, comum entre o compositor e seu amigo Mário de Andrade. O emprego do termo “dogma” para caracterizar o nativismo modernista indica que Luiz Heitor, embora simpático aos ideais do movimento, tem dele uma visão distanciada, ao menos nesse instante.

Unia-os, também, o interesse comum do folclore. Por motivos diversos um e outro se debruçavam sobre o panorama da música popular brasileira: Mário de Andrade empolgado pelo sentimento nativista, que era dogma entre os modernistas, convencido de que na musicologia brasileira, a contribuição mais importante seria constituída por estudos de índole folclórica; Luciano Gallet porque resolvera enveredar pelos caminhos da composição nacionalista e, com o seu espírito amigo da precisão, de constatações positivas, resolvera estudar o problema antes de se abalançar a maiores realizações de arte. (p. 275).

Parece compartilhar com os modernistas a crítica ao “domínio cultural italiano” na São Paulo do início do século XX.

Pouco a pouco os elementos italianos – de nascimento ou filhos de imigrantes, mas culturalmente absorvidos pelo espírito de *italianità*. – começaram a predominar [...] em quase todos os setores da vida musical paulistana. O ensino, a edição, os concertos sinfônicos, haviam pouco a pouco passado para a órbita da corrente ultramarina, cujo predomínio iria provocar forte reação nativista por parte do movimento modernista, capitaneado por Mário de Andrade; movimento que, em parte, tem de ser considerado como um grito de alerta, protesto de brasileiros contra a progressiva desnacionalização da arte e do pensamento. [...] São Paulo era uma pequena Itália; e dificilmente poderia dar frutos que não tivessem pronunciado sabor italiano. (pp. 294-295).

A propósito das influências estrangeiras, na introdução de seu capítulo sobre Lorenzo Fernandez, Luiz Heitor observa que muitos dos compositores que iniciaram suas atividades após a Semana de 22, sob forte influência do nacionalismo, eram filhos de imigrantes: Fernandez de espanhóis, Mignone, Guarnieri e Radamés Gnattali de italianos, Gallet meio francês (p. 313).

Azevedo estabelece em *Malasarte*, de Lorenzo Fernandez, um marco da ópera nacional. Mesmo escrita sobre libreto de Graça Aranha concebido em

francês, interrompido pela morte deste e traduzido e finalizado em italiano, é considerada pelo musicólogo a primeira ópera autenticamente nacional, por ser construída sobre lendas e temas musicais do folclore “íbero-brasileiro”. (pp. 320-323).

Das canções de Camargo Guarnieri, extremamente relevantes na produção do compositor, Azevedo aponta *O Impossível Carinho* (1930), com texto de Manuel Bandeira, como um marco na consolidação da reputação do compositor. Marco de uma “transfiguração” da música brasileira, em outras palavras, da incorporação de padrões rítmicos, melódicos e motivicos da música folclórica, desenvolvidos em composições totalmente autorais, sem citação folclórica direta, mas de sonoridade que sugere uma “identidade” brasileira, correspondente à terceira fase da música nacional almejada por Mário²⁹. Segundo Azevedo, a busca de uma transfiguração cada vez mais sutil dos elementos nacionais vinha sendo uma constante em seu percurso composicional. Suas duas primeiras sinfonias marcariam seu apogeu como compositor e a ultrapassagem da etapa de formação nacional em que se haviam detido os seus maiores predecessores (p.343).

Luiz Heitor observa a predominância de compositores de orientação nacionalista em seu livro. Apesar de destacar, em muitos momentos de seu texto, a grande influência de Mário de Andrade sobre a orientação estética de muitos compositores brasileiros, considera que o nacionalismo foi uma orientação comum a vários artistas, mas não provinda de um único centro irradiador (conservatório, grupo artístico ou personalidade dominante). (p.362).

O alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) teria conseguido, nas palavras do musicólogo, “criar em torno de suas idéias um movimento novo, coerente e revolucionário.” não só por introduzir o dodecafonismo na nossa música, mas, sobretudo, por ousar defender o abandono do nacionalismo de matriz folclórica. Ao tratar a proposta estética do grupo, o texto de Luiz Heitor

²⁹ Discorreremos em mais detalhes sobre o projeto nacionalista andradeano no capítulo referente ao livro de Vasco Mariz (item 3.7).

entende que o discurso do movimento, embora tenha se definido como uma evolução do nacionalismo, seria, na verdade, reducionista de uma herança sonora a meros exercícios técnicos.

Quando alguns retardatários ainda pensavam descobrir, com ingênuo entusiasmo, o filão da música popular, Cláudio Santoro, porta-voz do grupo, proclamava que “o folclore deve ser dissecado, estudado em sua origem, não histórica, mas técnica, e seu desenvolvimento realizado pelo estudo e não pelo aproveitamento temático”. E Guerra-Peixe, outro expoente do grupo, mais combativo, investia contra os compositores que, “chamados eruditos, comodamente – a pretexto de *fisionomia brasileira* – *criam* suas obras copiando (quando, simplesmente, não harmonizam motivos folclóricos) os contornos melódicos de uma música popular que já não se faz”. Na realidade o grupo *Música Viva* [...] em princípio admitia “o nacionalismo substancial como estágio na evolução artística de um povo” (a declaração consta do ruidoso manifesto de 1946). Na realidade, porém, o que apregoava era a dissecação da música popular, para dela extrair, como diz Cláudio Santoro, elementos técnicos compatíveis com a doutrina dodecafônica. (p.364).

Luiz Heitor afirma não ter no momento ideia do impacto futuro desse movimento, visto que os que nele estavam envolvidos, inclusive o próprio Koellreutter, eram ainda bastante jovens. Entretanto, em uma nota de rodapé acrescentada próximo da publicação do livro, observa o impacto do Congresso dos Compositores Progressistas³⁰ sobre a unidade do grupo e a orientação estética de alguns de seus expoentes.

A unidade do grupo se desfez, nos últimos meses do período a que é consagrado este livro. Seja por motivos de ordem nacional e natureza estética (o apêlo da música popular), seja por motivos de ordem supranacional e natureza política (o Manifesto de Praga e suas instruções sobre o “progressismo” na música), o certo é que a partir de 1949 Koellreutter se viu abandonado pelos melhores elementos do grupo, que se vestiram de verde e amarelo e passaram a invectivar o dodecafonismo e o seu apóstolo no Brasil. (p. 365)

³⁰ Realizado em Praga no ano de 1948, o referido congresso reuniu músicos de orientação socialista para discutir diretrizes musicais. Defendia-se uma música alinhada às tendências contemporâneas, porém baseada na herança musical das nações e mais acessível aos ouvidos da população. A música dodecafônica passou então a ser vista por alguns integrantes do *Música Viva* como alienada e excessivamente cerebral. Dentre os brasileiros participantes estavam o compositor Cláudio Santoro e o pianista Arnaldo Estrella.

Ao tratar especificamente a produção de Santoro, Luiz Heitor aborda sua transição do dodecafonismo para uma música de inspiração popular como uma evolução em seu percurso.

De obra em obra ele marca um passo avante, na evolução que o levou da primeira sinfonia ao dodecafonismo pragmático, deste, a uma expressão mais flexível, admitindo, como em Guerra-Peixe, elementos folclóricos compatíveis com o jogo sonoro do sistema, e bruscamente, em última etapa, à abjuração do credo schoenbergiano, para enfileirar-se nas hostes dos compositores chamados “progressistas”, que escrevem música para o povo, aproveitando-se da música tradicional do povo e utilizando os grandes efeitos capazes de impressionar a massa de não iniciados (p. 367)

Cabe lembrar que, posteriormente à publicação do livro, durante sua permanência em Paris, Luiz Heitor orientou, pessoalmente e por correspondência, diversos compositores brasileiros (Osvaldo Lacerda, Jorge Antunes, Marlos Nobre, Almeida Prado, entre outros), adeptos de diversas técnicas e estilos, mas em cuja produção o nacional se faz, de alguma forma, presente.

2.8 - Música Popular e Música Erudita

Para o autor, com a publicação, por volta de 1870, de peças despreziosas, popularescas, começava a esboçar-se a “fisionomia da música nacional”, com suas características rítmicas, melódicas e harmônicas. Destaca a existência, desde a colônia, de música “reconhecivelmente brasileira”, como certas modinhas e lundus. Cita como exemplo o registro desse repertório em *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, de Spix e Martius. Menciona ainda o sucesso, no século XIX, das modinhas do baiano Xisto Bahia, “a meio caminho entre o folclore e a música de arte”. (p. 233). Azevedo esclarece que o que marca o final do século XIX é a procura e aplicação consciente do material popular.

O que há, da mencionada época em diante, é a consciência do forte sabor nacionalizante de algumas fórmulas, que antes apenas se insinuavam, e que passam a ser diligentemente procuradas, observadas e empregadas a granel nas peças dançantes dos compositores populares. (AZEVEDO, 1956, p. 137).

Deve-se destacar a distinção por ele realizada entre a música dos compositores “de escola”, executada nos salões da “boa sociedade” e a música dos compositores populares, aos quais associa certo caráter frívolo e lascivo (“autores dos sucessos da moda, cuja musa velada tinha a irresistível atração das coisas proibidas.” p. 138). Apesar de tal juízo, Luiz Heitor reconhece o caráter nacional de tais composições, fruto da reprodução de uma maneira brasileira, fortemente influenciada pelos negros, de interpretar as danças que vinham da Europa. Critica a pura reprodução dos modelos europeus e mesmo títulos em língua estrangeira das composições eruditas, contrapondo a estes os termos jocosos com que os compositores populares batizavam suas criações. Observa que na Colônia e Império, ilustres músicos “de escola”, como J. Maurício e Carlos Gomes haviam escrito modinhas e lundus para execução nos salões da alta sociedade. Tais composições, todavia, eram marcadas pelo estilo belcantista italiano.

Analisando um trecho de um lundu publicado nos primeiros anos do segundo reinado, Luiz Heitor aponta uma célula rítmica sincopada que teria se tornado comum nas polcas e maxixes de fins do século XIX e estaria presente até hoje no baião nordestino. (p. 143). Servindo-se de gravuras de Rugendas e do livro *Folklore Bresilien (1889)*, de Sant-Anna Nery, descreve a forma como teria sido dançado o lundu no século XVIII. Assim como Guilherme de Mello em seu livro, Azevedo associa a esse gênero um caráter sensual.

[...] dançado à moda espanhola, com estalidos de dedos ou castanholas e a mímica sensual de conquista também encontrada na *cueca* chilena, em que a dama, a princípio esquiva, acaba rendendo-se à imperiosa insistência do macho. (AZEVEDO, 1956, p. 143).

O caráter sensual, associado a uma certa comicidade, teria, de acordo com o musicólogo, conferido ao lundu do século XIX uma espontaneidade perdida na modinha pela influência belcantista. Cita a influência desse gênero na poesia de Gregório de Matos, impregnada de “graça lasciva, ternura brasileira,

jeito desabusado de capadócio gingando”. (p. 144). A descrição “lundu chorado”, presente em muitas das composições da época seria um indício da sua influência no desenvolvimento do choro. Luiz Heitor acredita que o termo se referia à maneira sentida e soluçante de conceber as melodias. Não apresenta elementos musicais que refletissem essa maneira. Seriam passagens cromáticas? Ritmos entrecortados?

Da fusão entre polca e lundu teria se originado, segundo o autor, o maxixe. Apontando elementos desses dois gêneros, segue-se uma detalhada análise de *Querida por todos*, de Joaquim Calado, “completamente deseuropeizada, que de Polka tinha apenas o nome”. (p. 148). Cita a visão de Mário de Andrade, de que o maxixe seria apenas um “jeitinho” brasileiro de executar e dançar as polcas e tangos. O tango brasileiro, por sua vez, teria origem na habanera. Destaca a figura de Ernesto Nazareth, ressaltando o “apuro da técnica harmônica e instrumental” em suas composições. Atenta para o fato de o próprio compositor não denominar suas obras maxixes, embora tivessem muito desse gênero, pois isso as rebaixaria.

Isto prova, apenas, o que já vimos anteriormente; que êsses tangos podiam ser dançados como maxixes, mas que êsse destino ainda não era confessado no título, pelo preconceito que havia contra a dança plebéia, tresandando a álcool e a bodum crioulo. (p. 148).

Aponta as figuras de Calado e Chiquinha Gonzaga como os maiores expoentes da música popular urbana no “período de afirmação nacional” (final do século XIX, quando da proclamação da República). Destaca o primeiro por sua virtuosidade na flauta e elaboração de suas melodias e a segunda pela emancipação artística e fidelidade ao “caráter nacional” em suas composições.

Por todas essas partituras Chiquinha Gonzaga espalhou números de música que muito contribuíram para fixar a fisionomia típica das danças e canções brasileiras, traduzindo fielmente na pauta o improviso pitoresco do choro ou o perdido e enfático lirismo das serestas. (p.151)

No início do século seguinte, o destaque cabe a Ernesto Nazareth, que teria habilidosamente reproduzido, em sua escrita pianística tão chopiniana, a música nacional “para a qual os compositores sérios começam a olhar cobiçosamente [sic].” Esse “olhar cobiçoso” dos compositores eruditos viria de uma percepção da importância, naquele momento, de criar uma música de caráter nacional.

Nos últimos anos do século XIX a existência de um tipo de música nacional se tornara tão evidente, nessas desprezíveis composições [...], que os umbrais da “grande arte”, onde pontificavam os autores de óperas, sinfonias ou quartetos se entreabrem admitindo-a no recinto sagrado, onde observadores atônitos com a ousadia não estão longe de julgar definitivamente profanado. Não se deve esquecer, entretanto, que a “grande arte”, continuando a pulsar em uníssono com a Europa, recebia do Velho Continente decisivas sugestões para assim proceder. (p.155).

Em 1922, Gallet, então professor de piano no Instituto Nacional de Música, convidou Nazareth para tocar alguns de seus tangos em um concerto promovido na instituição, o que acabou por causar escândalo. (p. 280).

Assis Pacheco, músico nascido em Itu, SP, tornou-se conhecido por suas burletas e revistas, às quais o autor opõe as tentativas do compositor de obter recursos com a “grande arte” da ópera. Luiz Heitor também menciona a colaboração de Abdon Milanês com o escritor Arthur Azevedo em operetas e revistas e com outros autores nos “arraiais” do teatro popular. O emprego do termo destacado sugere uma visão dos gêneros populares de teatro musical como inferiores.

A música popular seria, nas obras de Frutuoso Viana, tratada como uma pequena sugestão, um mero elemento exótico.

Recorrendo freqüentemente ao repertório popular Frutuoso Viana tem um jeito todo especial de acomodá-lo aos seus horizontes espirituais; a realidade da música popular, com a sua força telúrica, não pode ser aceita por essa arte eminentemente aristocrática. Ela é entrevista apenas, como uma especiaria exótica, cujo perfume contribui para condimentar a delicada pasta sonora (p. 225).

A vivência de música popular, no caso do paraense Jaime Ovalle, é vista como legitimadora de sua música à qual confere simplicidade e autenticidade. Seria uma espécie de compensação de sua carência de preparo técnico.

[...] é um músico que veio do povo, formado na escola do “chôro”, habituado a empunhar o violão ou o violino nas noites de serenata e nos bailes suburbanos. Dessa fecunda experiência êle guardou um senso muito realístico da canção brasileira, que mais tarde havia de apresentar, revestida de harmonias mais escolhidas, em muitas de suas obras. (p. 230).

À música do alagoano Hekel Tavares, por outro lado, é atribuída certa artificialidade, bem ao gosto da sociedade “burguesa”. Sente-se, nessa análise a influência da crítica andradeana.

Sua música, de gênero híbrido, coando temas e ritmos do Nordeste brasileiro através de uma sentimentalidade duvidosa, epidérmica, absolutamente alheia ao verdadeiro espírito da música popular, alcançara um sucesso espantoso, na sociedade burguesa, para a qual tinha todos os elementos de agrado (p. 231).

Assim como Tavares, o potiguar Osvaldo de Sousa e o paraense Waldemar Henrique seriam autores de canções híbridas, entre o folclórico e a música de “arte”. Em princípio não lhes caberia, segundo Azevedo, figurar numa história da música erudita brasileira, mas optou por mencioná-los como parte integrante de um movimento de sentido nacionalista. (pp. 232-233).

Luiz Heitor destaca o papel das rodas de choro, do convívio com músicos como Anacleto de Medeiros, Irineu Almeida e Catulo da Paixão Cearense na criação, por Villa-Lobos, de uma música nacional. “Sua educação musical se fazia em contato com essa fecunda realidade da arte do povo, longe das escolas e dos pedantismos acadêmicos”. (p. 251). As *Bachianas Brasileiras* seriam resultado da percepção de muitas semelhanças musicais entre o choro e o estilo do compositor alemão, que Villa conheceu na infância e que considerava uma fonte de inspiração universal. (p. 270).

Ao comentar a fundação, capitaneada por Gallet, da Associação Brasileira de Música – de que também era participante -, Luiz Heitor partilha da crítica corrente sobre a música radiofônica, que teria se tornado excessivamente superficial e comercial.

[...] alarmado com a decadência do gosto pela boa música e a avalanche de música suspeita que o vertiginoso surto da radiodifusão contribuía para avolumar, Gallet inicia memorável campanha, dando entrevistas aos jornais, convocando os colegas para reuniões de estudo, destinadas a assentar um plano de combate e, com conseqüência de tudo isso, fundando uma nova entidade, a Associação Brasileira de Música, que surgiu a 26 de junho de 1930, tendo como objetivo estatutário “elevar o nível da cultura musical no Brasil, promovendo o desenvolvimento da música em todo o território nacional.” (p. 288).

“Música séria” é um termo algumas vezes empregado pelo autor como sinônimo de música erudita.

No ano seguinte, um Romance em lá maior [...] marca os novos rumos do seu estro, orientado para a música séria, em conseqüência dos estudos que [Mignone] empreendia, no Conservatório. (p. 296).

Desde então a produção de Radamés Gnattali tem se avolumado e obras muito sérias, para conjunto de câmara ou orquestra sinfônica, vieram acrescentar-se a êsses primeiros ensaios, que constituem a pré-história de sua produção. (p. 354).

Ao tratar o contato de Brasília Itiberê com o samba de morro no Rio de Janeiro, evidencia-se, mais uma vez essa visão de inferioridade da música popular. Nota-se mesmo a indignação do musicólogo com o uso do termo “escola” para uma comunidade de prática.

Tornou-se íntimo de seus maiores, observou, com a finura que lhe é própria, a sua gíria, requebros e entonação, impregnou-se do espírito do *samba*, e trouxe para sua música – que tem a verdadeira reserva da arte de salão, medida e aristocrática – brandos reflexos desse espírito, que já se concretizara em Nazaré, numa fase anterior, e que marcha, numa evolução contínua, de carnaval a carnaval, das “escolas” do morro para os estúdios de radiodifusão ou de gravação fonográfica. (pp. 350-51)

Comentando a trajetória de Gnattali, Azevedo afirma que a separação entre sua produção popular e erudita era desejada pelo compositor. Há aí uma crítica a música radiofônica da época, considerada demasiado comercial. Luiz Heitor também é crítico quanto à influência do jazz em sua produção erudita. (pp. 354-355). Assim como Gnattali, Guerra-Peixe também trabalhou no rádio. Luiz Heitor o reconhece como um exímio regente e orquestrador. Até o momento da redação do livro, não tinha se desvinculado totalmente da estética dodecafônica. A música popular com a qual trabalhava despertava-lhe, segundo o musicólogo, apenas certa “ternura”. Chegava a servir de base para composições suas, mas as melodias originais eram bastante transformadas. Mais tarde, durante sua estada em Recife é que o compositor se apaixonaria pela música folclórica da região, transformando totalmente sua concepção estética.

Como pudemos perceber, Luiz Heitor alinha-se, em seu juízo da música popular e erudita, às ideias de Mário de Andrade. Sente-se em seu texto uma maior valorização da música de concerto e uma visão da música popular como material de base, elemento de autenticidade da música brasileira.

2.9 - Questões de gênero

Em comparação com o livro de Guilherme de Mello, a presença feminina é bem maior, embora a maioria dos retratados ainda seja de homens. Na abordagem da transição do século XIX ao XX, a figura da compositora Chiquinha Gonzaga é posta em destaque, pela sua emancipação e enfrentamento dos preconceitos da época.

[...] representou um esplêndido tipo de mulher emancipada, ativa, pisando desdenhosamente aos pés de todos os preconceitos da época, que vedavam a uma senhora a atividade artística que ela desempenhou, num ambiente duvidoso de teatro ligeiro e de intelectuais boêmios. (p. 150)

Outra figura de destaque é Joanília Sodré, discípula de Francisco Braga. Nascida no Rio Grande do Sul, conquistou, quando aluna do Instituto

Nacional de Música, o prêmio de viagem com sua peça *A cheia do Paraíba*. Aperfeiçoou-se na Alemanha, em regência e composição e, ao retornar ao Brasil, regeu diversas orquestras e fundou uma orquestra infantil. A referida orquestra, à época de publicação do livro, continuava a existir, com o nome de Orquestra da Juventude e Joanídia lecionava no Instituto Nacional de Música, tendo dirigido a instituição no ano de 1946.

Segundo Mónica Vermes (2011), Luiz Heitor, ao relatar o fascínio que o piano exercia sobre os “brasileiros, ou melhor, brasileiras” (AZEVEDO, 1956, p. 217), reconhece a grande quantidade de mulheres que se dedicavam a esse instrumento. Indiretamente, o autor destaca em seu livro o papel da mulher musicista, além do ambiente profissional, no ambiente doméstico. Vermes ainda menciona o destaque conferido pelo autor às esposas dos compositores, por sua cultura, formação, capacidade de criar um ambiente receptivo para reuniões domésticas e competência musical. É ressaltado o papel das esposas nas trajetórias de Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Leopoldo Miguez.

O consórcio com D. Alice Dantas, filha do seu chefe comercial, senhora de grande beleza e raras virtudes, excelente pianista e herdeira dos sólidos bens de fortuna que o pai amealhara, foi um acontecimento decisivo para a carreira artística de Leopoldo Miguez..(p. 108)

[Henrique Oswald estava] Ligado pelo casamento a uma família de intelectuais, pois desposara em 1881 Laudomia Gasperini, filha de um professor de liceu, antigo bibliotecário do Conservatório de Nápoles, sente-se ainda mais radicado à Itália, onde nasceram seus quatro filhos. Sua esposa era uma jovem cultíssima e de uma grande firmeza de espírito. Colaboradora do pai, nas lides do ensino ...(p. 123)

Mas na antiga Cristiânia, capital da Noruega, onde vai convalescer, Nepomuceno encontra a pianista Walborg Bang, discípula de Grieg e de Leschetizky, que se torna sua esposa. (pp. 168-169).

No caso de Glauco Velasquez, que não se casou, Luiz Heitor destaca o papel da mãe ao apoiar a sua decisão de dedicar-se à música.

Os responsáveis pela sua educação desejavam vê-lo trilhando uma carreira mais prática do que as artes. Mas a mãe interveio, e obteve que

a vontade do menino fosse respeitada. Era uma senhora admirável, de grande inteligência e grande coração. (p. 237).

Entre as instrumentistas profissionais, há breves menções à violinista Paulina D'Ambrosio, à cantora Antonieta de Souza e à pianista Antonieta Rudge. A atuação de Cleofe Person de Mattos à frente da Associação de Canto Coral também é destacada.

Iza Queirós Santos é destacada como autora de uma das histórias da música brasileira comentadas no item 2.6. Livros de autoria de Amélia de Resende Martins, Marisa Lira, Oneyda Alvarenga também são citados.

Entre os discípulos de Koellreutter, destaca Eunice Catunda, “excelente pianista, autora de várias partituras corais e instrumentais e de uma ópera infantil[...]”. Apesar de mencionar algumas compositoras no corpo dos demais capítulos, dedica uma curta seção deste exclusivamente a figuras femininas que se vinham destacando nesta atividade: a mineira Dinorá de Carvalho, que havia realizado estudos em Paris, as cariocas Helsa Cameu e Nadile Lacaz de Barros Marcarian, alunas de Lorenzo Fernandez e a paulista Clorinda Rosato, que refletia “a orientação nativista do grupo que recebeu os reflexos da ação e dos ensinamentos de Mário de Andrade.” (p. 371)

Entre os intérpretes coevos destacados no final do livro predominam as mulheres, sendo que, entre os cantores, Luiz Heitor não chega a mencionar nenhum homem. Recebem destaque as cantoras Vera Janacopoulos, Bidu Sayão, Violeta Coelho Neto, Olga Prager, Cristina Maristany, Alice Ribeiro e Wanda Oiticica, as pianistas Guimar Novais, Magdalena Tagliaferro, Yara Bernette, Anna Stella Schic e Carmen Adnet e as violinistas Altéia Alimonda e Mariuccia Jacovino.

2.10 – Questões raciais

Assim, como em Guilherme de Mello, é reproduzido o cânone da musicalidade inata do indígena e do negro e, por outro lado, a visão destes como

selvagens. A educação musical nos moldes europeus teria tido, portanto, um papel civilizatório.

O indígena era sensível ao canto e à música dos instrumentos. Tentando a aproximação com tribos desconhecidas os jesuítas faziam preceder suas procissões pelos meninos índios que cantavam e, entrando em novos aldeamentos, dispunham favoravelmente os seus moradores. “Parece-me, segundo eles são amigos da música – lê-se em um documento de 1552 [carta de Manuel da Nóbrega, publicada em coletânea pelo padre Serafim Leite em 1940] – que nós tocando e cantando entre eles os ganharíamos. Pouca diferença há do que eles fazem ao que nós fazemos e faríamos – continua o missivista – se V^a R^a nos fizesse prover de alguns instrumentos para que aqui os toquemos (enviando alguns meninos que saibam tocar) como são frautas, gaitas e nêspas, e uns ferrinhos com umas argolinhas dentro, as quais tocam dando com um ferro no outro, e um par de pandeiros com soalhas. Se viesse cá algum tamborileiro e gaiteiro, parece-me que não haveria principal que não desse os seus filhos para que lhes ensinassem. E junto com isto o Padre Nóbrega determina ir longe pela terra adentro, iriam seguros com isto, porque os negros a seus contrários (aos quais querem muito mal, tanto que se comem uns aos outros) os deixam entrar em suas terras e casas se lhes levam músicas e cantos.” Com cantos e danças, ao som de instrumentos, pois, foi sendo conquistado para Cristo o rebanho selvagem. (AZEVEDO, 1956, pp. 10-11).

Para Luiz Heitor, a condição de mestiço do padre José Maurício teria dificultado sua aceitação como músico por muitos membros da corte, com destaque para o compositor Marcos Portugal. Entretanto o musicólogo, apesar do convívio com as ideias de Curt Lange - que via no “vigor híbrido” do brasileiro um fator de renovação musical - não atribui à formação étnica do compositor qualquer peculiaridade estilística.

No capítulo sobre Carlos Gomes, é destacado o “sangue impetuoso de espanhóis e índios”, do compositor. É curioso observar que Luiz Heitor insiste em reproduzir de biografias anteriores um retrato que remete ao romantismo indianista, numa tentativa de aproximação entre Gomes e Peri, herói da ópera // *Guarany*, que o celebrizou.³¹ Referente ainda a Carlos Gomes é o

³¹ Pesquisas posteriores revelam que o compositor era, na verdade, descendente de brancos e negros, não índios. Lenita Nogueira (1997) cita registros em que o pai de Carlos Gomes figura como “menino forro, aprendiz, pardo, menor, nascido em 1792.” (p. 20). Sua mãe, segundo Odécio de Camargo (apud NOGUEIRA,

desentendimento entre o compositor e o Visconde de Taunay, a propósito da ópera *Lo Schiavo*. O abolicionista Taunay escreveu para o amigo o libreto de uma ópera em que o protagonista era negro. Entretanto, os responsáveis pela tradução e montagem da ópera não aceitaram levar esse tema à cena e acabaram por substituir os escravos negros por índios, o que descontentou o libretista original. Com a narração desse episódio, Luiz Heitor busca mostrar o racismo na Itália no final do século XIX, que seria ainda mais forte que no Brasil.

op. cit, p. 40), era “uma esplêndida criatura bela, alta robusta, morena clara, dotada de temperamento vivo e ardente.”

Capítulo 3 – A História da Música no Brasil, de Vasco Mariz

3.1 – Dados Biográficos do autor

Vasco Mariz nasceu no Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1921. Sua família pelo lado materno interessava-se bastante por arte. Seu avô, José Maria da Cunha Vasco, colecionava obras de renomados pintores brasileiros e portugueses do fim do século XIX e início do século XX, como Henrique Bernardelli e Columbano Bordalo Pinheiro. Sua mãe, Anna da Cunha Vasco, destacou-se por suas aquarelas do Rio Antigo. Era também uma boa pianista e dela o filho recebeu as primeiras lições de música. Segundo Vasco Mariz seu pai, Joaquim José Domingues Mariz, homem de negócios, “não tinha bom ouvido para a música, nem se interessava por arte”. (MARIZ, 2009, p. 11). Este não apoiou a decisão de Vasco, quando jovem, de estudar canto. Sua mãe a esta altura havia falecido. Foi graças ao apoio de sua madrasta, Acácia Mariz, que ingressou no Conservatório Brasileiro de Música, onde estudou canto com Roxy King Shaw, soprano wagneriana norte-americana. Foi ouvido por Mignone e Lorenzo Fernández, que ensinavam no Conservatório, e incentivado por eles a prosseguir os estudos musicais. Fez vários pequenos papéis em óperas, chegando a excursionar a Porto Alegre. À época, cursava Direito pela Universidade do Brasil (hoje UFRJ), onde se formou em 1943. Por insistência do pai, prestou concurso para a carreira diplomática, começando a trabalhar em 1945. Ouvido certa vez pelo maestro italiano Tullio Serafin, foi aconselhado a dedicar-se à música de câmara. Contou-me o musicólogo em entrevista³²:

Ele me disse: “Você tem uma voz muito bonita, mas o volume da sua voz não é suficiente. Você será sempre um bom comprimário, nunca um grande cantor de ópera. Você deve se dedicar à música de câmara”. E

³² Entrevista realizada na casa do diplomata e musicólogo Vasco Mariz no Rio de Janeiro, em 19 de novembro de 2012.

assim eu fiz diante disso... (risos) E depois, também, tendo entrado para a carreira diplomática, já ficava difícil eu estar cantando [sic] na ópera.

Mariz destaca a importância, para sua formação, do convívio social com ilustres personalidades do mundo da música, como os compositores Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, Luís Cosme, Arnaldo Rebello, Frutuoso Viana, Radamés Gnattali, e os musicólogos e críticos Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Andrade Muricy e Eurico Nogueira França. Colaborou como convidado escrevendo artigos sobre música nas colunas de Muricy e Nogueira França no *Correio da Manhã* e *Jornal do Comércio*. Publicou, em 1949, pela Livraria Kosmos, o *Dicionário Bio-Bibliográfico Musical*, obra que define como “simples e a preço baixo, com verbetes curtos, destinado a consultas de alunos de conservatórios.” (MARIZ, 2009, p. 13).

Estimulado por Renato Almeida e Luiz Heitor, em 1946, aos vinte e cinco anos, Mariz iniciou a redação da primeira biografia de Heitor Villa-Lobos. Visitou este compositor durante meses em seu pequeno apartamento na Rua Araújo Porto Alegre, no Rio de Janeiro. “Tive, assim, umas vinte entrevistas com ele,” contou-me o diplomata. Almeida e Luiz Heitor preveniram-no de aceitar tudo o que o compositor lhe dizia. Segundo o autor, Villa foi um “interlocutor temível” (MARIZ, 2009, p. 13), representando cenas engraçadas e louvando enfaticamente todas as suas obras. Temendo dar ao texto um tom excessivamente laudatório, não enviou a versão final ao compositor para que a revisasse. Após a publicação, em 1949, Villa-Lobos nunca mais lhe dirigiu a palavra. Somente em 1977, durante uma conversa com Arminda, a segunda esposa do compositor, o motivo foi esclarecido:

Ela me disse: “O começo do livro tem uma frase em que você conta que, quando jovem, era escoteiro do mar... ele fazia aquelas grandes manifestações corais no estádio do Vasco da Gama, o time de futebol. Vinte mil pessoas, trinta mil crianças, quarenta mil, e os ensaios eram feitos ali na praia da Urca.[...] Ali... ali hoje está tudo construído. Naquele tempo, era um areal. E reuniam as crianças todas ali, havia um pódio, e ele regia dali, ensaiava as músicas que ele queria... mas as crianças, naturalmente, eram moças e rapazinhos de 12, 13, 14 anos, compreende? E brigavam, conversavam, não prestavam a atenção

devida. E os escoteiros do mar eram chamados para manter a ordem desses grupos de jovens. E uma vez, que eu estava bem perto de um *podium*, quando houve uma discussão de um grupo de meninos. O Villa desceu de lá e deu tapas em todo mundo, eu tava perto e também levei um cascudo. E eu contei isso no livro, mas ele achou que, ao contar isso, eu estava insinuando que as crianças só cantavam porque ele batia nelas. (Risos). Isso é uma bobagem, não é? Enfim, ele era o Villa-Lobos, não é? Arminda me disse: “Eu gostei muito do seu livro e quero que você faça uma nova edição. Faça uma revisão e vamos publicar.” E assim saiu a 5ª edição do livro do Villa-Lobos. (MARIZ, 2012a).

O livro está na 12ª edição brasileira e teve traduções para o inglês, espanhol, italiano, francês, e até uma tradução da edição francesa para o russo, não autorizada.

a edição russa do *Villa Lobos* foi uma surpresa, porque eu, quando fui embaixador na Alemanha, estive em Berlim e fui ao Instituto Latino-americano, que há lá em Berlim, com um prédio imenso de uma quadra inteira. Eles compram livros e revistas de toda a América Latina, é formidável. Eu fui lá visitar e perguntei: “O senhor tem algum livro meu aqui?” E ele tinha alguns livros em português, em inglês, e tinha um em russo. Eu digo: “Mas eu não tenho nada publicado em russo! Não é possível.” E ele disse: “Tem, sim. Se está aqui é porque tem.” E mandou buscar, e é um livrinho que eu vou mostrar a você... muito ordinário! Uma edição muito pobrezinha, de mais de dez mil exemplares. Porque na Rússia se lê muito. Com o clima severo, o pessoal não sai de casa. E eu fiquei muito surpreso e ao mesmo tempo fiquei zangado, porque eles pegaram a edição francesa do meu *Villa-Lobos* e, vinte anos depois, fizeram, lá em Leningrado, agora chama-se São Petersburgo, não é? Fizeram essa edição, traduziram e publicaram lá. Eles compraram toda a coleção *Musiciens de tous les temps* e publicaram lá. Fiquei com pena. Eu até pedi ao meu colega, o embaixador soviético lá em Berlim, se ele podia me arranjar exemplares desse livro. Um mês depois, ele me chamou, eu fui lá e ele me deu três exemplares. Ele disse: “Seu livro está totalmente esgotado.” O curioso é que dois exemplares estavam novinhos e o terceiro estava todo enrugado nas pontas porque na Rússia, você não pode pegar na estante um livro. Eles não deixam. Eles põem os livros em cima de mesas assim, e você pega o livro e o lê. O livro estava todo mexido. Milhares de pessoas pegaram naquele volumezinho. Ao voltar para o Rio, dei este volume, que é uma coisa curiosa, para a biblioteca do Museu Villa-Lobos. (idem)

Mariz visitou a editora russa em 1992, conforme relatou em palestra proferida em 2009, na Academia Brasileira de Música:

Em 1992 visitei Leningrado, agora denominada São Petersburgo, e fui direto ao endereço da minha editora pirata, a editora Musyka, que encontrei em estado deplorável. O atual editor contou-me que meu livro

fazia parte da coleção *Musiciens de tous les Temps*, da editora Pierre Seghers, de Paris, cujos direitos foram adquiridos para fazer uma edição russa de toda a coleção. Minha biografia estava esgotada e o editor acabou pedindo-me dinheiro, pois a editora se encontrava em estado de lamentável abandono. (MARIZ, 2009, p. 20).

Entre os anos de 1945 e 1947, frequentou as aulas do alemão Hans-Joachim Koellreutter, célebre introdutor da técnica composicional dodecafônica no Brasil. Tornou-se amigo de seus alunos Edino Krieger, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe. Era “simpatizante mas desconfiado” da escola composicional do mestre. (MARIZ, 2012b, p. 237). O autor afirma que, mais de uma vez, defendeu os discípulos de Koellreutter e explicou suas posições perante os grandes críticos da época: Luiz Heitor, Renato Almeida, Aires de Andrade, Otávio Bevilácqua, entre outros, além de apresentar a produção desses jovens a compositores nacionalistas consagrados, como seus amigos Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernández e Camargo Guarnieri. Em suas próprias palavras, tratou de “fazer a boa intriga”. (MARIZ, 2005, p. 438). Guerra-Peixe reconheceu, em carta ao musicólogo, datada de 24 de dezembro de 1979, essa sua intervenção:

Reconheço que, graças aos primeiros contatos que tivemos, o grupo Música Viva passou a ter melhores relações com você, Luiz Heitor e Renato Almeida, partindo daí para uma aceitação melhor de nossas experiências. Afinal, tudo isso foi bastante válido. Pelo menos para a gente concluir que o dodecafonismo não valia grande coisa e sua morte, em menos de meio século, veio provar o quanto era árido. (GUERRA-PEIXE, 1979, apud MARIZ, 2012b, p. 237).

Nessa época, conseguiu para Cláudio Santoro um auxílio mensal do Itamaraty à sua modesta bolsa de estudos em Paris, o que lhe valeu a amizade do compositor por toda a vida deste.

Casou-se com Therezinha Maria Bassuino Dutra em 1947 e, no ano seguinte, foi nomeado vice-cônsul do Brasil no Porto, Portugal, em 1948. Nasceu nessa cidade sua primeira filha, Stella. Fez amizade com o editor José Lello, o que lhe rendeu a publicação de *Figuras da Música Brasileira Contemporânea, Vida Musical e A Canção de Câmara no Brasil*. Este último foi ampliado em 1959, com

uma parte sobre música popular, tendo mudado o título para *A Canção Brasileira*. Serviu inclusive de base para um *quiz show* da TV Globo. Teve mais quatro edições com esse formato. A sexta edição dividiu-se em dois livros separados, *A Canção Popular Brasileira (2002)* e *A Canção Brasileira de Câmara (2003)*.

A transferência para Portugal obrigou-o a abandonar os estudos teóricos de música, iniciados no Brasil com Mignone e Lorenzo Fernández. Mariz reconhece suas deficiências nessa área. “[...] meus conhecimentos de música estão longe de ser completos e confesso francamente que, por vezes, não tenho condições de ler uma partitura complexa, como as da música de vanguarda.” (MARIZ, 2009, p 15). Diz nunca ter sido um profissional de música, nem se apresentado como tal (idem, *ibidem*, p. 11). Todavia, argumenta que a proximidade com ilustres compositores, a atuação como intérprete de algumas de suas obras – muitas delas a ele dedicadas -, a vivência no exterior e a visita a importantes festivais e teatros conferem bastante autoridade à sua produção musicológica. Perguntei-lhe em entrevista de que maneira a vivência como diplomata afetou sua formação como musicólogo e sua compreensão sobre a música brasileira.

[...] eu sempre procurei conciliar minha vida profissional de diplomata com a música, e nas minhas viagens, eu frequentei os melhores teatros do mundo. Estive em Bayreuth, no Teatro Scala de Milão, no Metropolitan de Nova York. Aquilo me deu uma maior visão, ampliou muito, digamos, a perspectiva. [...] conheci até, algumas grandes personalidades, eu... fiquei amigo do Rubinstein [pianista], eu... quando fui embaixador na Alemanha, conversei várias vezes com Herbert von Karajan, o maior regente do mundo naquela época. O Karajan, uma vez eu disse a ele: “Ô, maestro, o senhor fala que gosta muito da música brasileira. Mas o senhor nunca gravou nenhuma obra de música brasileira.” Ele parou, olhou fixo assim, ele já estava meio velhinho... “Você não conhece o disco das Bachianas pela orquestra de violoncelos da Filarmônica de Berlim? Eu disse: “Sim, muito bom, excelente!” “E quem foi que autorizou?” (Risos). Aí eu fiquei engasgado... e disse “Bom, desculpe...” (Risos). (MARIZ, 2012a).

Em 1949, foi enviado a Belgrado, na então Iugoslávia, para assessorar Rui Ribeiro Couto na embaixada do Brasil, mudança lembrada como

difícil pelo autor. A amizade com a embaixatriz da Itália, que também cantava, proporcionou-lhe a participação em diversos saraus. Nos teatros, havia representações diárias de óperas russas e alemãs, cantadas em servo-croata. Óperas diárias também eram apresentadas na Hungria, em idioma local. Vasco Mariz pôde viajar a esse país diversas vezes e ficou amigo do compositor Zoltan Kodály.

Nasceu no Rio sua segunda filha, Anna Thereza, em 1951. Foi nomeado cônsul em Rosário, Argentina, nesse mesmo ano. Realizou recitais em Buenos Aires, La Plata, Córdoba e Mendoza. Nesse país, teve contato com o compositor Alberto Ginastera, de quem escreveu uma pequena biografia em espanhol, publicada em 1954. Em colaboração com Luiz Heitor, Eurico Nogueira França, Renato Almeida e outros autores, organizou um livro intitulado *Música Brasileña Contemporánea*, o qual foi publicado em 1952.

Em 1954, volta ao Rio, para trabalhar no Itamaraty. O fato de exercer atividades musicais paralelas à carreira diplomática não era bem visto por seu chefe na Divisão Política, nem por alguns colegas, que o designavam pejorativamente “o músico” ou “o cantor”. Apesar disso, não deixou de realizar recitais em diversas cidades brasileiras. Em 1955, gravou um disco Sinter com canções de Mignone, Camargo Guarnieri, José Siqueira, Cláudio Santoro, Hekel Tavares e Guerra-Peixe, acompanhado pelos próprios compositores. (MARIZ, 2009, p. 16).

Convenceu o governador de Minas, seu amigo Clóvis Salgado, a organizar o primeiro Festival de Artes de Ouro Preto, em 1955 (idem, ibidem, p.17). Mariz então tomou parte na campanha eleitoral de Kubitschek à presidência e influenciou a designação de Salgado para o Ministério da Educação e Cultura. Foi nomeado porta-voz do Ministério das Relações Exteriores e, posteriormente, cônsul em Nápoles. Um episódio ocorrido nessa cidade em 1957 é definido pelo musicólogo como a mais forte desilusão de sua carreira como cantor:

A última experiência de ópera que eu tive foi até engraçada, mas eu fiquei muito irritado. Eu vou contar a você. Eu era cônsul do Brasil em

Nápoles, na Itália e, por acaso, fiquei amigo do diretor do Teatro San Carlo, que é o grande teatro de Nápoles, tradicional, e tem mais de trezentos anos. E ele me ouviu cantar na minha casa e me convidou para participar de uma ópera lá no teatro. Eu disse "Bom, depende, se estiver de acordo com a minha voz, com muito prazer." E ele depois me perguntou se eu conhecia a ópera *Gioconda*, de Ponchielli. Bom, era o papel de Alvise Badoero, que é o papel do doge. E eu disse "Eu conheço, sim. Conheço a ária só. O papel todo eu confesso que não. Ele disse: "Então vamos fazer uma experiência. "E eu fui algumas vezes ao teatro com o pianista, aprendi o papel e fiz duas récitas e, muito bem; a crítica dos jornais foi muito amável comigo, gostaram. Acontece que alguém... não sei... talvez até por ser simpático, contou ao embaixador em Roma que eu tinha cantado no Teatro San Carlo. E o embaixador ficou furioso. E disse: "Como?! O cônsul do Brasil cantando na ópera?! Aqui na Itália, os cantores são frequentemente vaiados. Isso não! "Se ele fosse vaiado, seria o Brasil que estaria sendo vaiado." Incrível. E me chamou para ir a Roma e me passou uma carraspana. Eu disse a ele: "Embaixador, eu fui convidado porque o diretor do teatro é meu amigo e me ouviu cantar em casa outras coisas, gostou, me convidou e eu ensaiei muito e me saí muito bem e dei-lhe a crítica do jornal. "Sim, mas se você não tivesse tido sorte e tivesse fracassado, seria o Brasil que estaria sendo vaiado. E me disse depois: "Bom, dessa vez eu... não faça mais isso, senão eu... eu não vou informar o ministério disso, mas não faça mais isso." Isso me marcou, sabe? E eu parei de cantar em público. É pena. Eu gostava. (MARIZ, 2012a).

Em 1959 foi enviado a Washington, onde assumiu a chefia do setor cultural e de imprensa da embaixada. Viajou muito pelo país em defesa da chamada política externa independente, de Jânio Quadros e João Goulart.³³ Participou, como assessor da delegação brasileira, das assembleias gerais das Nações Unidas em 1960, 61 e 62. Recordar-se de ter assistido, nesse último ano, à memorável apresentação de bossa nova que reuniu no Carnegie Hall nomes como Luís Bonfá, Agostinho dos Santos, Tom Jobim, João Gilberto e Roberto Menescal. Durante sua permanência nos EUA, Mariz também teria ajudado compositores brasileiros de passagem pelo país. Destaca a recepção oferecida em sua casa em homenagem a Camargo Guarnieri, que teve um concerto para piano estreado no

³³ Redirecionamento da política externa brasileira, marcado pela busca de desenvolvimento econômico através de uma maior inserção internacional, tendo por princípios a autonomia e a universalização. As principais medidas foram o reatamento de relações econômicas com os países socialistas, a retirada do apoio à política colonialista portuguesa nos países africanos, a ênfase na segmentação do mundo entre Norte-Sul e não Leste-Oeste e adoção de posicionamento fortemente contrário à realização de experiências nucleares. (VIANA, 2009).

Festival Inter-Americano de Música da OEA. Nesse ano volta ao Rio de Janeiro como chefe da Divisão de Política Comercial do Itamaraty. Em 1965 foi nomeado chefe da Divisão de Organismos Internacionais e secretário-executivo da Comissão Nacional da FAO (Food and Agriculture Organizations, da ONU). Assume, nesse mesmo ano, a direção da Divisão de Difusão Cultural. Conta o diplomata que dispunha de \$400.000 dólares para a divulgação da música brasileira no exterior e afirma que não era fácil gastar tanto! O musicólogo Mozart de Araújo auxiliava-o na parte referente à música. Apoiou a participação de artistas brasileiros em prestigiosos concursos internacionais, para “marcar a presença do Brasil”, pagando-lhes as passagens e uma ajuda de custo para a estada no país. (MARIZ, 2009, p. 19). O então jovem violonista Turíbio Santos foi um dos beneficiados, tendo participado e vencido o Concurso de Violão de Paris. Isaac Karabtchevsky teve oportunidade de reger as sinfônicas de Praga, Tel Aviv e Amsterdam em apresentações financiadas pela Divisão. A peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e com música do jovem Chico Buarque, venceu o concurso em Nancy, França.

Em 1967 é promovido a ministro plenipotenciário e enviado novamente a Washington como representante do Brasil junto à OEA. Foi eleito para a presidência do CIDEM (Conselho Interamericano de Música). Presidiu a Conferência Pan-americana de Educação Musical, realizada na cidade de Medellín, Colômbia, em 1968 e participou, no mesmo ano, da organização do Festival Bienal de Música Interamericana. No ano seguinte assumiu a direção do Departamento Cultural do Itamaraty, em Brasília. As verbas, desta vez, haviam sido fortemente cortadas. Em 1971, assumiu sua primeira embaixada, em Quito, no Equador, país, onde, segundo o autor, se fazia relativamente pouco em música clássica (MARIZ, 2009, p.20). Regressa a Brasília três anos depois, como secretário de assuntos legislativos, isto é, fazendo uma ponte entre o Itamaraty e o Congresso Nacional.

Separou-se de Therezinha Dutra em 1977. Foi designado nesse ano embaixador em Israel, onde trabalhou por cinco anos, acabando como decano do

corpo diplomático. Conseguiu que fosse programado um concerto com a soprano Maria Lúcia Godoy à frente da Filarmônica. Infelizmente, a cantora não pôde comparecer. Também contribuiu para a apresentação naquele país do pianista Artur Moreira Lima com uma orquestra de câmara e do conjunto do pianista popular Sérgio Mendes, com grande sucesso. Chegou a fazer música em sua casa com o pianista argentino Daniel Barenboim e os pais deste. Foi durante a estada em Israel que Mariz escreveu, entre os anos de 1980 e 1981, a *História da Música no Brasil*, obra da qual tratamos nesta dissertação e, segundo o autor, seu mais importante livro (MARIZ, 2009, p. 21). As circunstâncias da escrita, publicação e recepção dessa obra serão discutidas em detalhes mais adiante. Adiantamos que o livro recebeu o “Prêmio José Veríssimo” da Academia Brasileira de Letras, na categoria “melhor ensaio histórico”, em 1983.

1982, ano em que se casou com Regina Helena de Moura Câmara, sua atual esposa, foi designado para a embaixada do Brasil no Peru. Constatando o precário estado da Sinfônica do país, propôs que um maestro brasileiro trabalhasse com os músicos durante três meses, atividade realizada por Mário Tavares, que já havia feito trabalho semelhante no Chile. A orquestra apresentou-se sob sua batuta com grande sucesso. Tavares foi recompensado com a medalha Rio Branco. Mariz também conseguiu que uma estação de rádio de Lima fizesse um programa semanal sobre música clássica brasileira, no ar até os dias atuais. (MARIZ, 2009, p. 21). Recebeu, nesse ano, o título de conselheiro de orientação musicológica da Sociedade brasileira de Musicologia.

Assumiu a que seria sua última embaixada, em Berlim, em 1984, aos 66 anos de idade. Nesse país, conheceu o célebre maestro Herbert von Karajan.

Ele já estava bem velhinho e andava com dificuldade. Para chegar ao pódio e dirigir a orquestra construíram um bonito corrimão. Ele usava sapato de tênis preto e, na verdade, parecia dirigir em transe sacudindo a batuta de modo estranho. A orquestra guiava-se mais pelo *spalla* do que pelo grande regente. Era constrangedor. (MARIZ, 2009, p. 22).

Fez amizade com Kurt Masur, então regente da Orquestra do Gewandhaus, em Leipzig e casado com a cantora e violista brasileira Tomoko Masur. Propôs um concerto em homenagem ao centenário de nascimento de Villa-Lobos.

Eu fui visitá-lo e disse: "Maestro, Villa-Lobos fez isso e isso, Ele disse: "Ah! Eu conheço! Inclusive a minha mulher canta a *Bachiana n° 5*" "Ah... está bom. Muito bem." Eu disse: "Pois eu queria que o senhor fizesse... olha o simbolismo... o senhor aqui, regente da orquestra de Leipzig, a cidade de Bach, fazer uma homenagem a Villa-Lobos. Isso seria uma coisa tão bonita..." Ele disse: "É, realmente!" Então, combinamos, e ele ia fazer com a orquestra dele dois concertos em Leipzig e dois em Berlim. E... combinamos, ele ia fazer a *Bachiana n° 1*, *n°2*, *n°4* e a... de *n°5*. Mandamos buscar as partituras lá da [editora] Max Eschig [...] Algumas das partes estavam em muito mau estado, e ele me disse: "Está muito difícil para os músicos ler essas... essas partes como estão. Meio rasgadas, sujas... em péssimo estado." Então ele escolheu... as *Bachianas...* a 2 e a *n° 5*, para mulher dele cantar. Eu topei, e: "Muito bem, então vamos fazer." Eu nunca ouvi o *Trenzinho do Caipira* melhor tocado. Foi uma beleza! Depois vieram a Berlim e o público adorou, aplaudiu muito... eu... eu fiz os dados para programa, um programa bonito que eu escrevi, e mandei tudo para os jornais brasileiros... Ninguém me mandou coisa nenhuma, não publicaram nada, pra você ver como são as coisas. Não deram atenção a isso, que foi uma coisa linda, não é? A cidade de Bach homenageando o autor das *Bachianas*. Enfim, eu fiz o que eu pude (risos). (MARIZ, 2012a).

Embora afirme não ter sido reconhecido seu esforço na realização dessa homenagem, Mariz recebeu, em 1987, um diploma de louvor, assinado pelo reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, "por relevantes serviços prestados à cultura brasileira na divulgação da obra do compositor Heitor Villa-Lobos, por ocasião do Ano Internacional Heitor Villa-Lobos". (MARIZ, 2009, p.94).

Aposentou-se por limite de idade em 1987, retornando ao Rio de Janeiro. Retomou contato com a ABM, então presidida pelo compositor pernambucano Marlos Nobre. Começou a escrever uma biografia de Cláudio Santoro, que seria publicada em 1994. Organizou livros de homenagem a Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Este último, com três capítulos de Mariz e colaboração de vários especialistas, foi publicado em 1998, pela FUNARTE, e o primeiro foi terminado por Flávio Silva em 2004.

Em 1991 foi encorajado por seus colegas, descontentes com a administração de Marlos Nobre, a candidatar-se à presidência da ABM. A chapa de Mariz venceu por 14 votos a 3. Segundo o diplomata, o apoio de Camargo Guarnieri em São Paulo foi decisivo para a vitória. Inconformado, o compositor pernambucano foi à justiça contra a chapa eleita, alegando fraude. Contudo, o processo foi julgado sem fundamento. Esgotado pelo litígio, Mariz preferiu não se candidatar às eleições seguintes, tendo sido eleito Ricardo Tacuchian.

Em 2001, recebeu o Grande Prêmio da Crítica (referente ao ano de 2000), oferecido pela APCA, pelo conjunto de sua obra musicológica e pela divulgação da música clássica brasileira no Brasil e no exterior. Recebeu também homenagem do Ministério da Cultura, por ocasião do lançamento do “Dicionário da MPB”, de Ricardo Cravo Albin.

A editora Andrea Jakobsson encomendou-lhe em 2002 o texto para um livro de arte sobre a música brasileira. O livro, intitulado “A música clássica Brasileira” é basicamente um resumo da “História da Música no Brasil”. As imagens que o ilustram pertencem ao acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional. Nas palavras do autor, “daí resultou talvez o mais belo livro sobre a nossa música erudita.” (MARIZ, 2009, p.24).

A Academia Paulista de História concedeu-lhe três vezes o “Prêmio Clio” (2003, 2006 e 2007), por seus livros *Villa Lobos: o homem e a obra*, *Vida Musical-3ª série* e *A Canção Brasileira de Câmara*. Em 2007, o 1º lugar do III Concurso Francisco Mignone de Jovens Intérpretes, realizado no Rio de Janeiro, recebeu o nome de “Prêmio Vasco Mariz”.

No início de 2007, foi convidado por Alberto da Costa e Silva, presidente da comissão dos festejos dos 200 anos da chegada da corte portuguesa ao Rio a escrever um livro sobre a música no período. A obra foi publicada em 2008, ano do referido bicentenário, com o título de *A Música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*.

Hoje, aos 92 anos, continua frequentando a ABM. Colaborou intensamente com artigos para a *Brasiliiana*, revista publicada pela referida instituição.



Figura 3- Vasco Mariz

Fonte: <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso em 11 jul. 2013.

3.2 – O contexto da elaboração e recepção do livro

A História da Música no Brasil é o livro mais vendido de Vasco Mariz.

Em entrevista, o diplomata comentou a positiva recepção dessa obra:

[...] esse livro, em 2000 teve a quinta edição, que obteve muito sucesso, e vendeu tanto que me valeu uma viagem à Europa (risos). Foi muito bom! Eu me lembro que eu fiz o lançamento aqui no... acho que foi no Shopping da Gávea, e havia umas duzentas pessoas. Eu fiquei lá umas três horas fazendo dedicatórias. Havia muitos estudantes, mas havia muitos amigos meus e... professores... enfim, gente de todo tipo. (MARIZ, 2012a).

Atualmente está na 8ª edição. Desde 2000, é publicado pela *Nova Fronteira*. Surgiu como uma encomenda do editor Ênio Silveira, dono da editora Civilização Brasileira. O diplomata, então embaixador em Israel, hesitou inicialmente em aceitar a proposta, devido à distância que o separava do Brasil.

Eu era embaixador do Brasil em Israel e o meu editor, Ênio da Silveira, que era um editor famoso naquela época, dono da Editora Civilização Brasileira [...]me pediu que fizesse uma história da música brasileira porque o livro do Renato Almeida estava muito antiquado e o do Luiz Heitor Corrêa de Azevedo também. Ele achava que eu podia fazer bem. Assim, eu respondi “Mas eu estou tão longe do Brasil...” e ele me disse “Mas você tem os dados todos com você.” “Em parte, sim, mas posso mandar buscar outros para complementar isso.” E foi assim que eu acabei aceitando. Eu me vali muito do Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que era um grande amigo meu, e ele, naquela época, morava em Paris. Naquela época não havia computadores, não é? Mas nós nos carteávamos e eu telefonei a ele mais de uma vez, para esclarecer alguma dúvida importante que eu tinha, e assim correu, e o livro ficou bem, tanto que, no ano seguinte, foi premiado com o prêmio José Veríssimo na Academia Brasileira de Letras. Esse livro é o único livro sobre música que a Academia já premiou. Até fiquei surpreso, mas isso foi em 1983. (MARIZ, 2012a).

Mariz contou em entrevista que levou cerca de seis meses para concluir a primeira edição.

É, porque houve muitas cartas ida e volta, mas não foi difícil não. Eu me lembro bem. Eu tinha um escritório na parte da frente da minha casa, assim, que dava pra rua. Eu me lembro bem do período que eu escrevia esse livro. Fiz com muito prazer porque a maioria dos músicos contemporâneos foram meus amigos ou colegas de conservatório. (idem)

Era o último mandato do Regime Militar, presidência do general João Baptista Figueiredo, que tomou posse em 1979. Segundo Bóris Fausto (2001), o governo Figueiredo combinou a ampliação da abertura política e o aprofundamento da crise econômica. A editora Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, era reconhecida por sua oposição ao Regime Militar. Questionado sobre como lidou com a situação de publicar o livro pela referida editora, sendo um diplomata, portanto, um funcionário do governo, Mariz disse não ter tido problemas.

Não afetou absolutamente nada, não. O Regime Militar não era tudo isso que se diz hoje não. Havia bastante liberdade. Eu nunca tive o menor constrangimento... Bom, eu trabalhei, fui embaixador no período militar. Embaixador do governo brasileiro e não do regime militar. Eu nunca senti nenhuma pressão, me dizendo “não faça isso, não faça aquilo”,

absolutamente! Os militares deram ampla liberdade ao Itamaraty. Não forçaram nunca, coisa alguma. (MARIZ, 2012a).

Na introdução de seu livro, Mariz diz ter sido escolhido para escrevê-lo por sua não filiação oficial a nenhum movimento estético, bem como por ter residido muitos anos no exterior (MARIZ, 1981). Todavia, como se verá nos próximos subcapítulos desta dissertação, é perceptível seu alinhamento ao nacionalismo musical. Fica também subentendida no texto uma intenção de engrandecimento patriótico, muito frequente nos livros e atividades didáticas do período.

3.3 – Divisão estrutural e critérios de periodização

Embora tenha havido alguns acréscimos de nomes ao longo das reedições, o livro, manteve basicamente a mesma estrutura da primeira. Desde a quinta edição (2000), traz um capítulo final sobre os intérpretes, musicólogos, críticos musicais brasileiros, os grandes teatros do país e a Academia Brasileira de Música.

O livro aborda os temas em ordem cronológica, segundo quatro períodos políticos: Colônia, período de permanência da corte portuguesa no Brasil, Império e República. Os três primeiros capítulos são dedicados a cada um dos três primeiros períodos, sendo destacada, na Colônia, a figura de Lobo de Mesquita, na corte a figura do padre José Maurício e no Império, a figura de Francisco Manuel da Silva. Não há um capítulo que leve no título o período republicano, mas os 22 capítulos seguintes tratam de compositores que viveram ou vivem nesse período (alguns na transição Império-República, como é o caso de Carlos Gomes). Em seu livro *Três Musicólogos Brasileiros*, o autor aponta sua decisão de focar, em sua *História*, os músicos do século XX.

[...] a minha *História* [...] representa um outro enfoque diferente [das de Renato Almeida e Luiz Heitor], talvez pela ênfase que dei aos compositores modernos e contemporâneos. No Livro de Luiz Heitor eles representam 30% de sua obra; na minha *História*, dediquei mais de 50%

do texto ao estudo da obra dos músicos modernos. (MARIZ, 1983, p. 154).

Deve-se observar que o comentário de Mariz foi feito apenas após a publicação da 1ª edição de sua *História*. Na edição mais recente, cerca de 80% do livro são dedicados aos compositores do século XX.

O nacionalismo permeia a divisão de todo o livro. Os capítulos apresentam-se divididos segundo a adesão, ruptura ou deslocamento dos compositores em relação a essa vertente estético-ideológica: Compositores de formação europeia, precursores do nacionalismo, três “gerações nacionalistas”, um “entreato” dodecafônico, quatro “gerações independentes”, duas “gerações pós-nacionalistas” e duas “gerações” de compositores de vanguarda. Segundo o autor, o critério de estabelecimento dessas gerações foi, sobretudo, cronológico, mas também estético. O local de nascimento dos compositores também é um critério utilizado, sendo um dos capítulos finais dedicado a compositores estrangeiros radicados no Brasil. Há também um capítulo intitulado “Novas promessas”, dedicado a compositores contemporâneos mais jovens.

Embora Mariz tenha destacado essa diferença em relação ao livro de Renato Almeida, o trabalho de seu antecessor foi uma de suas principais obras de referência. A descrição de Diósnio Machado Neto quanto à periodização no livro de Almeida também se aplica, em linhas gerais, à de Vasco Mariz.

Desdobra-se a própria classificação que mediou a periodização das épocas e características do discurso sobre a música no Brasil: (1) os compositores “europeus” – música dissociada de intenção nacionalista e seguidora de poéticas do romantismo do final do século XIX – Oswald e Braga; (2) os compositores que se apoiam na música folclórica e popular, como seria o caso de Alexandre Levy (“espírito requintado a daí ter tratado o *folk-lore* de um certo nodo superior”) (ALMEIDA, 1926, p.99) e Ernesto Nazareth; (3) os compositores modernistas que manifestavam a “consciência” nacional sem perder o signo do novo, do discurso de renovação estética que liquida a forma acadêmica e se conduz pela expressão inconsciente do impacto psicológico cósmico. (MACHADO NETO, 2011, p. 135).

Considerando que uma das funções do livro é ser obra de referência, sente-se, na última edição, a falta de um índice remissivo, trazido nas anteriores.

3.4 – Metodologia

No prefácio à primeira edição, Mariz afirma que Ênio Silveira solicitou-lhe uma obra que não só proporcionasse uma “leitura agradável e informativa para o grande público, mas também servisse de texto de estudo”. (MARIZ, 1981, p. 15). Perguntado sobre o que considerou ao buscar um caráter didático para o livro, Mariz respondeu que o principal ponto em que pensou foi em informar os fatos sobre mais de um aspecto.

Eu tinha que dar todas as informações, os prós e os contras [...]Cada edição que eu fazia desse livro, eu procurava melhorar. Conversava com colegas especialistas, que faziam críticas “você esqueceu isso, você esqueceu aquilo”, e, então, na edição seguinte, eu colocava. E o livro foi ficando cada vez melhor, e por isso ele tem sido útil, não é? (MARIZ, 2012a).

O fato de o livro ter ganhado em 1983 o Prêmio José Veríssimo, da ABL, na categoria de “melhor ensaio histórico” levou-me a questionar se o autor o considerava mais um ensaio ou um método: “Eu acho que isto é um ensaio, um grande ensaio, e também um livro que é muito útil como livro didático. Que eu saiba, não há um outro igual.” (idem, ibidem).

A linguagem é bastante simples, sem deixar de ser formal. Trata-se de um texto essencialmente biográfico. Não há contextualizações do período no início de cada capítulo. O contexto é revelado dentro da narração da biografia de cada músico. Tampouco há descrições mais detalhadas de estilos e técnicas composicionais ou análises musicais. Segundo Carl Dahlhaus, a narrativa histórica centrada nos sujeitos tem sido a mais frequente abordagem na historiografia da música ocidental e isso está essencialmente ligado a uma necessidade de coerência.

Até algumas décadas atrás, a noção de um “sujeito” histórico - a condição necessária para conferir uma forma narrativa à história, manteve uma saudável plausibilidade, quase certamente oriunda do modelo biográfico em que historiadores, entre eles historiadores da

música, se basearam por muito tempo, mesmo quando estavam menos conscientes de o fazer. Um breve olhar sobre as recentes histórias da música basta para mostrar que não é tanto a música em si – isto é, o “evento” musical, um amálgama de composição, *performance* e recepção – mas os compositores, individualmente, que servem como veículos nas sub-histórias que compõem a “história da música”. Mesmo quando o sujeito histórico é um gênero ou estilo musical em vez de um compositor, a metáfora da “história de vida”, para a qual instintivamente se voltaram os historiadores da arte desde Winckelmann e Herder revela analogias entre os estágios evolutivos do gênero ou estilo e as fases da vida humana, visando conferir estrutura e solidez à narrativa histórica. Referências a períodos de “florescimento”, “maturidade”, ou “envelhecimento” não são simplesmente ingredientes retóricos que nós podemos remover das histórias do estilo sem lhes alterar a substância. Ao contrário, essa linguagem é uma expressão da “moldura historiológica” que, implícita ou explicitamente, sustenta essas histórias. (DAHLHAUS, 1983, p. 44-45, tradução nossa).

Conforme comentamos em sua biografia, Mariz atribui sua autoridade como musicólogo, sobretudo ao convívio com grandes personalidades da música brasileira e estrangeira e ao seu conhecimento do ambiente musical internacional, que lhe foi possível graças à sua carreira diplomática. Memória e história misturam-se no livro, que assume, muitas vezes, um tom de crônica, devido à forte presença de relatos de experiências pessoais do autor.

E nossos pais e avós usavam os famosos *bondes de polainas*, que convergiam de todos os bairros elegantes para a Cinelândia. Recordo-me bem ainda dos bancos dos *bondes*, cobertos de forros brancos, com os carros alinhados um atrás do outro, à espera do final dos espetáculos de ópera ou balé. (MARIZ, 2005, p. 108).

[..] examinemos de perto a carreira de Francisco Mignone. Nascido em São Paulo a 3 de setembro de 1897, era filho de Alfério Mignone, flautista, que chegara ao Brasil no ano anterior e que por muitíssimos anos foi membro da Orquestra Municipal da capital paulista. É muito importante para o leitor se capacitar do que era culturalmente o Brasil de então: São Paulo era uma verdadeira extensão da Itália e quem lá diferisse da orientação estética italiana não tinha hora nem vez. Já no Rio a influência francesa era preponderante, embora em matéria de música a “máfia musical italiana” dominasse ainda. Tal situação perdurou até a Segunda Guerra Mundial, quando as principais nações culturais da Europa Ocidental perderam as condições financeiras de manter o fluxo de cooperação intelectual com a América Latina e tiveram de ceder frente à ofensiva cultural norte-americana. No terreno industrial e comercial, também os velhos comendadores portugueses e italianos, que dominavam as praças do Rio de Janeiro e de São Paulo, viram seu poder diluído pela emergência de uma elite brasileira, já desligada das metrópoles. Meu avô e meu pai foram exemplos bem representativos

dessa preponderância no Rio, e eu, brasileiro de primeira geração, cedo abandonei o comércio pela diplomacia. Este aparte ajudará talvez o jovem leitor a melhor compreender a evolução cultural do nosso Brasil neste século e entender a camisa-de-força que impedia Francisco Mignone de sair dos cânones italianos de sua formação, fora dos quais não teria condições de sobreviver. Talvez por isso passou nove anos na Europa, em aprendizado para alargar os estreitos horizontes da Paulicéia de então. (MARIZ, 2005, p. 230).

A memória é uma tendência tanto muito antiga quanto contemporânea na historiografia. Memórias já estavam presentes no país desde os tempos coloniais, nos escritos dos cronistas, missionários e viajantes. Machado Neto (2011, p. 54) cita, por exemplo, os escritos do matemático e militar francês Louis Antoine de Bougainville (1729-1811) sobre a ópera no Brasil colônia. No século XIX, *Ideias sobre a música* (1836), de Manuel de Araújo Porto Alegre e *Dous artistas máximos*, do Visconde de Taunay, publicado postumamente em 1930, trazem memórias do convívio de seus autores, respectivamente, com o padre José Maurício e Carlos Gomes. Na primeira metade do século XX, a busca de maior objetividade na escrita historiográfica levou a uma desvalorização da memória como fonte, recurso que só foi retomado décadas mais tarde.

Segundo Márcia D'Alessio (1998, p. 275),

Um dos impulsos mais fortes do conhecer histórico em direção a renovações tem sido o desejo de subjetividade na investigação e exposição da história. [...] O narrador a imprime [a intimidade] no conhecimento histórico, transformando-lhe o discurso, arrancando-lhe a severidade e a austeridade da demonstração. [...] Os anos 80 colocaram a memória revisitada no centro das atenções dos pesquisadores; os anos 90 deram esse espaço à palavra identidade. Essa seqüência no tempo revela a sensação [...] de que [...] a compulsão por lembranças e seu registro expressam o temor do desaparecimento do passado que atormenta um tempo cada vez mais desconstrutor.

O historiador francês Jacques Le Goff, um dos mais célebres estudiosos contemporâneos, define a memória como “um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na

angústia”. (2003 p. 469). Em tempos de questionamento da narrativa histórica linear, Le Goff, citando Pierre Nora, aponta a ascensão de uma abordagem multidisciplinar, que tem como eixos os chamados “lugares da memória”.

A história dita “nova”, que se esforça por criar uma história científica a partir da memória coletiva, pode ser interpretada como “uma revolução da memória”, fazendo-a cumprir uma “rotação” em torno de alguns eixos fundamentais. “Uma problemática abertamente contemporânea [...] e uma iniciativa decididamente retrospectiva”, “a renúncia a uma temporalidade linear”, em proveito dos tempos vividos múltiplos “nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo” (linguística, demografia, economia, biologia, cultura). História que fermenta a partir do estudo dos “lugares” da memória coletiva. “Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos, como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações: estes memoriais têm a sua história.” Mas não podemos esquecer os verdadeiros lugares da história, aqueles onde se deve procurar, não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva: “Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória.” (LE GOFF, 2003, p. 467).

Para Raimundo Nonato Moreira (s/d, p. 1), a memória é uma construção psíquica e intelectual que origina uma representação seletiva do passado. De acordo com esse autor, mesmo que escrita por um indivíduo, a memória é sempre coletiva, isto é, sempre reflete o contexto histórico, social, familiar, etc. em que o autor está inserido.

Mariz muitas vezes recorre também à crítica musical como fonte, procedimento comum em obras de autores precedentes, como Guilherme de Mello, Vincenzo Cernicchiaro, Renato Almeida e Luiz Heitor.

Luiz Roberto Trench, em “O Dia”, comentou que essas obras [*Rodeio Crioulo* e *Sinfonia nº 1 (Farroupilha)*, de Tasso Bangel] “possuem clareza de escrita, qualidade de inspiração, fluência e autenticidade gaúcha, e uma luminosidade de composição acima do regional, que representam soberbamente o nosso nacionalismo musical a nível internacional.” (MARIZ, 2005 p. 388).

No que se refere à iconografia musical, estão presentes imagens de alguns dos compositores e intérpretes que recebem maior destaque no livro. Entretanto, o autor não faz nenhuma menção textual a tais retratos. Tampouco estão presentes imagens antigas ou recentes de cenários importantes para a música no Brasil, tal como teatros, igrejas ou escolas de música.

3.5 – Principais Referências Teóricas

Em entrevista a Ricardo Tacuchian, Mariz aponta os musicólogos que mais influenciaram sua trajetória:

Devo muito a Renato Almeida e a Luiz Heitor pelo estímulo que me deram, Eurico Nogueira França (meu compadre, com quem briguei na época em que fui eleito para presidir a ABM, em 1992), Andrade Muricy, que me convidou várias vezes a escrever em sua coluna do *Jornal do Commercio*, Cleofe Person de Matos e Mercedes Reis Pequeno, que também acaba de fazer 90 anos. (TACUCHIAN, 2011, p. 222).

Além de citar o trabalho de Mattos sobre o padre José Maurício, ao abordar a música no período colonial, Mariz demonstra estar a par das pesquisas então recentes sobre a música brasileira no século XVIII. Cita o trabalho do padre Jaime Diniz sobre os músicos pernambucanos, de Curt Lange sobre os músicos mineiros, com destaque para Lobo de Mesquita, de Olivier Toni e seus alunos sobre a obra de Manuel Dias de Oliveira encontrada na cidade de Prados, MG, além das pesquisas de José Maria Neves sobre o baiano Caetano de Mello Jesus e de Régis Duprat e Amaral Vieira sobre André da Silva Gomes, compositor lisboeta que se estabeleceu como mestre de capela em São Paulo. Entretanto, assim como seus predecessores na historiografia panorâmica, insiste em observar essa produção numa perspectiva de inferioridade em relação à música europeia e, até mesmo, em relação à produção musical de outros países da América Latina.

A qualidade dessa música era bastante modesta. Talvez inferior ao que ocorria em várias capitais da América espanhola. Em Lima, na cidade do México e mesmo em Sucre, Bolívia, fazia-se música de melhor qualidade. A música, naquele tempo, dependia das organizações eclesiásticas, que no Brasil foram menos eficientes e mais pobres do que no Peru ou no México. (MARIZ, 2012b, p. 13).

O primeiro manuscrito importante de autoria de brasileiro, hoje na biblioteca central da Universidade de São Paulo, é o Recitativo e ária atribuído ao mestre de capella [sic] de Salvador, Caetano de Mello Jesus, e datado de 2 de julho de 1759. Curt Lange considerava padre Caetano “o maior teórico das Américas”. A descoberta foi de Régis Duprat, mas parece óbvio que o interesse da obra é sobretudo histórico. (idem, ibidem, p.17).

As partituras ou partes musicais encontradas pelo musicólogo alemão [Curt Lange] e por ele restauradas (em colaboração com Rodolfo Kubik e Victor Tevah) podem ser comparadas a quadros modestos, de interesse sobretudo histórico, emoldurados brilhantemente por hábil restaurador. Levando em conta o isolamento do resto do mundo musical europeu em que viviam os compositores e os músicos de Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII, o brasileiro deve orgulhar-se dos músicos mineiros, sem entretanto querer compará-los a seus contemporâneos europeus que lhes serviam de modelo. (idem, ibidem, p. 18).

É nítido seu reconhecimento da influência de Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo em seu pensamento estético, expressa no livro *Três Musicólogos Brasileiros* (1983), biografia dos referidos estudiosos.

O Brasil produziu até agora três grandes musicólogos, cujas obras se complementam cada qual à sua maneira. Mário de Andrade e Renato Almeida eram da mesma geração, mas Deus não permitiu a Mário terminar a sua obra. Renato se inspirou nele, seguiu sua liderança e levou até o fim sua luta pela elevação e sistematização do estudo do folclore musical do Brasil. Luiz Heitor, dez anos mais jovem, foi o primeiro catedrático do folclore musical, publicou vários livros de importância e projetou a jovem musicologia brasileira no plano internacional. E fez mais: desde Paris, nos últimos 35 anos, tem orientado numerosos compositores, intérpretes e musicólogos brasileiros com sua experiência mundial, e continua a fazê-lo com a mesma sabedoria, candura e paciência. (MARIZ, 1983, p. 11).³⁴

Mário é, inclusive, o patrono da cadeira nº 40 da ABM, que Vasco Mariz ocupa desde sua eleição em 1981, vaga anteriormente preenchida por seu amigo Renato Almeida. Mariz não conheceu pessoalmente seu patrono. “Quando

³⁴ O livro *Três Musicólogos Brasileiros* foi publicado em 1983, quando Luiz Heitor ainda era vivo. O referido musicólogo faleceu em 10 de novembro de 1992.

ele viveu no Rio de Janeiro, de 1938 a 1941, eu era ainda um rapazola incapaz de compreender a sua grandeza. Por ocasião de sua morte, já havia lido uma boa parte de sua obra e, no ano seguinte, já publicava no Correio da Manhã longo artigo sobre 'A Música na Semana de Arte Moderna' "(idem, ibidem, p. 20).

O diplomata afirma que Mário, com sua atividade literária e musical posterior à Semana de 22, assegurou a consolidação do ideário do movimento, merecendo, portanto, o título de "Papa do Modernismo no Brasil." (idem, ibidem, p. 33).

Citando Andrade Muricy, nosso autor concorda que "a ninguém, no Brasil, se pôde chamar musicólogo antes de Mário de Andrade" (p.24). Mariz acredita que dificilmente surgirá outro estudioso com tamanha produção, liderança intelectual e notoriedade em tantas áreas das artes e humanidades, como a música, a literatura, o folclore, a estética e a crítica de arte.

Da sua própria *História da Música*, dizia Mário: "Prá aluno passivo é apenas uma inutilidade. Além disso, tem seções bestas e outras cômicas". (MARIZ, 1983, p. 26). A obra foi publicada em 1929, com o título de *Compêndio de História da Música*, teve mais duas edições com esse título (1933) e outras oito com o título de *Pequena História da Música*. (1942, 1944, 1951, 1958, 1976, 1977, 1987 e 2003). Mariz define a obra como "uma série de ensaios, com fins didáticos para seus alunos do Conservatório [Dramático e Musical de São Paulo], sobre períodos históricos ou temas específicos musicais." (MARIZ, 1983, p. 38). Destaca o capítulo dedicado a Monteverdi como "de interesse duradouro". Camargo Guarnieri considera a obra como uma "história da evolução da música e não a história dos principais compositores". Luiz Heitor a considera um trabalho superficial. (idem, ibidem, p. 38). Sua publicação inicialmente constituía condição do editor para que fosse também publicado o *Ensaio sobre a Música Brasileira* – considerado obra mestra de Mário – daí se pode deduzir o menor cuidado na sua redação.

Quanto á obra de Mário sobre o folclore, Mariz reconhece seu desgaste frente ao aprimoramento dos meios técnicos e dos métodos científicos de pesquisa, sem, no entanto, deixar de reconhecer seu mérito e pioneirismo.

Renato Almeida, conforme dissemos anteriormente, foi também uma grande influência para a obra e o pensamento musicológico de Vasco Mariz. Este o considera o continuador do trabalho de Mário, sobretudo no campo do Folclore.

Tinham quase a mesma idade, Mário e Renato, mas o destino não permitiu ao intelectual paulista completar tudo o que tinha em mente. Se Renato Almeida foi personalidade menos espetacular, nem por isso era menos laborioso e persistente. Chegou à música e ao folclore pela mão do amigo e teve a sorte de construir dois pilares da musicologia brasileira: a 2ª edição de sua monumental *História da Música Brasileira* obra básica até hoje para o estudo do folclore e da produção de nossos músicos eruditos, e a organização da “Campanha de Defesa do Folclore”, a qual, pelas múltiplas atividades que realizou, chegou à criação e ao eficiente funcionamento do Instituto Nacional de Folclore. Isto o Brasil deve a Renato Almeida e não pode ficar esquecido.” (MARIZ, 1983,p. 93).

Almeida foi um dos ativistas do Modernismo e participantes da Semana de 22. O então jovem advogado entusiasta da poesia simbolista francesa abraçou o ideal de uma arte brasileira, direcionando seu interesse sobretudo para a música.

Em 1914, a guerra que nos sacudiu, modificou os meus ideais e um mundo novo e diferente surgiu. Com ele cessaria a liberdade, pelo menos a liberdade do nosso individualismo, em que cada qual se determinava, vivia a seu modo e sempre certo. Depois da guerra, a arte e o pensamento sofreram tremendo impacto e veio o modernismo, campanha na qual me empenhei com maior vigor. Foi quando senti que era preciso ter um destino, já não mais escolhido ao meu prazer, mas determinado. A hora do escritor desinteressado estava extinta e não tínhamos mais de fazer o que queríamos, porém o que devíamos, ou seríamos marginais. (ALMEIDA, apud MARIZ, 1983, p. 94).

Cada um de nós, note bem, todos os do grupo se dedicaram a uma atividade que tivesse uma relação íntima com o país. Essa atividade para mim foi a Música. Eu comeci a estudar a música brasileira. Fiz até um livro, um pouco impressionista, que é a primeira edição da *História da Música*, mas notei uma coisa, que não podíamos conhecer a música se não conhecêssemos as suas origens, a música no sentido nacional, a

música brasileira que começava a surgir; já Villa-Lobos despontava em todo o seu fulgor, então vi que era preciso nós estudarmos a música do povo. E, na segunda edição da *História da Música*, eu consagrei a metade do livro ao estudo da música folclórica. E, começando a estudar a música folclórica, aí é que veio o busilis, o folclore me atraiu. Eu senti que estava no conhecimento do povo, no estudo da sua vida, no estudo das suas raízes e nas suas projeções, o meio de nós conhecermos o homem e a gente. O homem para os estudos de antropologia, para os estudos de sociologia, para os estudos de psicologia; do outro lado para a inspiração, o que o povo dava aos artistas. (ALMEIDA, apud MARIZ, 1983, p.96).

Para a *História da Música*, Almeida se valeu principalmente do livro de Guilherme de Mello e da *Storia della musica nel Brasile*, de Vincenzo Cernicchiaro, italiano radicado no Brasil, publicada em Milão no ano de 1926. (MARIZ, 1983). Mariz comenta a importância da obra de Almeida na resenha que se segue:

No setor da música, Renato Almeida escreveu o que, 40 anos depois, ainda pode ser considerada a obra mais importante da musicologia brasileira. Uma primeira edição “impressionista”³⁵ e muito menor apareceu em 1926, consequência do entusiasmo resultante da “Semana de Arte Moderna” e da revista *Movimento*. Na época, essa primeira edição teve bastante interesse porque era a primeira obra sobre música brasileira vista sob o prisma do movimento modernista e de seus arroubos nacionalistas. A segunda edição (também publicada pela livraria Briguet, do Rio de Janeiro), saiu em 1942, mas teve longa gestação. Eram 529 páginas bem sumarentas em que o setor da música folclórica recebeu a mesma ênfase que a história da música erudita. [...] o desgaste natural dos 40 anos decorridos de sua publicação foi menor do que seria natural esperar. Seus estudos sobre os diversos aspectos do folclore ainda têm muito interesse, a despeito da modernização dos métodos de coleta e, em muitos casos, conservam plena validade. [...] O capítulo intitulado *A Música Brasileira no Período Colonial* saíra até com anterioridade, em separata e nos anais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro [...] Também nesse caso, recentes descobertas de obras de compositores da época modificaram um pouco o quadro geral debuxado pelo musicólogo baiano. Restam também muito válidos os capítulos dedicados aos compositores do século passado e do início do atual. Renato sempre quis atualizar sua *História*, mas nunca lhe sobrou tempo. Chegou a pedir meu auxílio, mas tampouco dispunha de vagar para isso. publicou ele, entretanto, versões resumidas e atualizadas da grande obra

³⁵ Por “impressionista” entende-se, neste caso, uma obra excessivamente marcada por impressões pessoais do autor, não uma obra vinculada à assim chamada escola artística de origem francesa de fins do século XIX e início do século XX.

(1948 e 1958), intitulando-as de *Compêndio de História da Música Brasileira*, dedicado a seu velho amigo Luiz Heitor Correa de Azevedo. Esse compêndio, também editado pela Livraria Briguiet, teve 185 páginas, e é curioso citar sua estruturação: música popular – 38 páginas; período colonial – 18 páginas; tempo de Francisco Manuel - 10 páginas; o romantismo (de Carlos Gomes aos primeiros nacionalistas) – 45 páginas; os contemporâneos (chega até Santoro, Guerra-Peixe e Edino Krieger) – 50 páginas. Trata-se de obra de muito interesse ainda, apesar de seus 25 anos de publicada. (MARIZ, 1983, pp. 111-112).

A referida obra é, para Mariz, a “mais importante história da música brasileira” (idem, ibidem, p. 19). O diplomata reconhece, todavia, que o estilo de escrita de Renato na *História* chega a cansar, com suas frases longas, preferindo o estilo mais fluente de seu livro *Inteligência do Folclore* (1957) (idem, ibidem, p. 112). Em entrevista a mim concedida em 2012, quase trinta anos após a publicação de *Três Musicólogos Brasileiros*, o autor não é mais tão enfático quanto à atualidade da *História* de Almeida.

[...] ele fez aquele livro, a “História da Música brasileira”, em 1942, mas ele era mais um folclorista do que um musicólogo. E... o livro, aquele livro é muito bom, mas, naturalmente, parou naquela época, em 42, ele morreu pouco depois, então, a coisa parou aí. Mas aquele livro é muito bom também. Recomendo a você dar uma olhadela. (MARIZ, 2012 a).

Assim como Vasco Mariz, a diplomacia também fez parte da vida de Almeida. Foi funcionário do Ministério das Relações Exteriores e do Itamaraty. Mariz refere-se a ele como uma das figuras mais populares dessa instituição. Participou do IBECC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura) desde a sua fundação em 1946. Fundou no ano seguinte a Comissão Nacional de Folclore, com a ajuda de Luiz Heitor, que lecionava a disciplina no Instituto Nacional de Música, tendo sido seu primeiro secretário-geral. A convite de Almeida, Mariz foi secretário-geral da Comissão Nacional de Música do IBECC (1954-56) e vice-presidente desse instituto sob sua direção (1969-70). Recorda sua liderança como extraordinária e produtiva. (MARIZ, 1983).

Amigo de Mariz, Almeida foi seu padrinho de casamento em 1947 e prefaciou seu primeiro livro sobre música, o *Dicionário Bio-Bibliográfico Musical* (1948). Recorda Vasco Mariz: “Sempre lhe pedi conselhos para a vida, em todos os setores, tanto acatava seu julgamento.” Conta o musicólogo carioca ainda um “causo”:

Renato Almeida era baixinho e, quando o conheci, já era gordinho. Isso não o impedia que se locomovesse rapidamente, daí seu apelido de “Renatinho bicicleta” ou “bicicletinha”. Formava com ele uma dupla cômica. Eu, magro e alto, e ele, baixinho e gordo. Pois eu tinha dificuldade em segui-lo pelos corredores e varandas do Palácio Itamaraty, tão rápido era o seu passo. Estava, aliás, sempre apressado, e gostava de dar-me instruções pelos corredores, entre duas audiências. Seu cargo de porta-voz do Chanceler era muito agitado pela necessidade de atender a dezenas de jornalistas, e estava sempre alerta a não pronunciar uma palavra a mais ou a menos. Eu, que o sucedi no período de 1955-56 e tive o ônus da posse do presidente Kubitschek, bem pude avaliar as angústias diárias do cargo. Mas Renato era extremamente jeitoso, nunca elevava a voz, foi um *causeur* envolvente, cheio da alegria de viver, com olhinhos buliçosos e sorriso irônico. Quando conversávamos com calma, ele dizia: “Senta! você é muito grande.” (idem, *ibidem*, p. 100).

Foi professor de folclore do Conservatório Brasileiro de Música e da Academia de Música Lorenzo Fernandez. Embora o folclore já esteja bastante presente em sua segunda edição da *História da Música* (1942), só passou a escrever sistematicamente sobre o assunto em 1974, aos 52 anos. Mariz destaca a importância da atuação de Almeida junto ao IBICC, órgão da UNESCO, para o crescimento e atualização metodológica das pesquisas folclóricas no Brasil.

Foi de sua salinha na ala velha do Itamaraty (que depois foi minha) que surgiram as comissões estaduais do folclore impondo-lhes uma nova técnica de pesquisa mediante a atividade de grupo. Nenhum intelectual brasileiro, antes dele tentara congregar e articular em escala nacional o estudo sistemático de nosso populário. (MARIZ, 1983, p. 102).

Há menção, entretanto, a algumas possíveis discordâncias e desentendimentos entre Almeida e nomes importantes do estudo do folclore nacional, como Artur Ramos e Luís da Câmara Cascudo. Mariz, contudo, não está totalmente de acordo com elas.

O êxito da primeira Semana de Folclore, realizada no MEC em 1947, não foi convincente e dos anais figuram nomes que não participaram e o fizeram voluntariamente. Paulo Carvalho Neto lembra que Artur Ramos discordava da orientação de Renato Almeida, que se rodeava de intelectuais que careciam de preparação antropológica. Tampouco esteve presente Câmara Cascudo, que havia fundado a Sociedade de Folclore do Brasil (ou estava por fazê-lo) em Natal, com esperanças de que ela se tornasse de âmbito nacional. Carvalho Neto afirmou até que a denominação “Campanha de Defesa do Folclore”, criada por Renato assim se chamou porque o título de “Sociedade” já existia em Natal. E acrescentou ele que Cascudo jamais o teria perdoado por isso. De minha parte porém posso assegurar que, em 1947, as relações entre os dois luminares eram ótimas, pois saí com eles a jantar e a passear no Rio várias vezes e nada desconfiei, tão entusiastas eram suas conversas sobre folclore. Sei também que Cascudo colaborou no conselho técnico da Campanha, o que não seria provável se estivesse mal relacionado com Renato Almeida. (idem, *ibidem*, p. 104).

Procura, ainda, aliviar as críticas à sua atuação etnomusicológica, tida por muitos como “de gabinete”.

E agora pergunta-se: ele era um folclorista completo em toda a extensão da palavra? Sim e não. Sim porque era um grande conhecedor do assunto, vinculado em todos os Estados da federação, e também porque havia feito numerosas e valiosas pesquisas de campo nos quatro cantos do Brasil. Entretanto, como ele já chegou ao folclore como homem maduro, bem cedo não pôde mais deslocar-se para o interior e arrostar os incômodos e canseiras habituais do jovem folclorista. Não foi, porém, apenas um folclorista de escritório: fez muitas pesquisas de campo, mas depois concentrou seu esforço e seu prestígio na coordenação da Campanha como autor, animador e entusiasta. Por isso, seu nome restará para sempre associado à história do folclore brasileiro. (idem, *ibidem*, p. 106).

Em resumo, Renato é considerado por Mariz seu mentor (MARIZ, 2012 a), um exemplo de trabalho, competência, pertinácia e amor pela gente brasileira. (MARIZ, 1983, p. 113).

Luiz Heitor, personagem do segundo capítulo desta dissertação, foi, segundo Mariz, “a personalidade que projetou a musicologia brasileira no campo internacional” (idem, *ibidem*, p. 133). Uma de suas principais influências na musicologia, foi também amigo pessoal do diplomata. Mariz estudou no Conservatório Brasileiro de Música, onde Azevedo ensinava História da Música desde 1937.

Quiz [sic] o acaso que, tal como ocorreu em relação a Renato Almeida, estivesse eu também estreitamente vinculado a ele por razões de freqüente cooperação e amizade há quase quarenta anos. Comecei a frequentar a sua casa da rua dos Parecís, no Cosme Velho, lá pelos idos de 1945, quando elaborava a 1ª edição de meu Dicionário Bio-Bibliográfico Musical, por encomenda de Frei Pedro Sinzig e Erich Eichner. E quase vinculei-me à família, pois estive amorosamente interessado por uma sobrinha dele, que não fez caso de minha corte... Luiz Heitor sempre me orientou e estimulou, até hoje: prefaciou minha biografia de Villa-Lobos, publicada em 1949, e a minha *História da Música no Brasil*, que apareceu em 1981. As peregrinações à Rua dos Parecís passaram a ser feitas à rua Gallilée e à rua César Franck, em Paris, onde sempre fui recebido com a mesma alegria e carinho. (MARIZ, 1983, p. 133).

[...] ele era extremamente competente, um excelente músico, todo mundo ia lá à casa dele, pedir conselhos a ele, eu fui muitas vezes lá, muito amigo, ele fez o prefácio do meu livro do Villa-Lobos... ele dizia do Villa-Lobos. “Olhe, cuidado. Este homem é um monstro. Ele vai engolir você!” E... e eu tinha medo do Villa... eu tinha a sua idade, deve ter 25, 26 anos... e eu tinha medo do Villa-Lobos! (risos). (MARIZ, 2012a).

De acordo com o diplomata, foi graças a Luiz Heitor que muitos compositores puderam apresentar seu trabalho no exterior, a um público que até então só conhecia a figura de Villa-Lobos.

Mariz destaca, além das importantes informações fornecidas por correspondência, telefonemas e visitas pessoais, a influência de *150 anos de Música no Brasil* na redação da sua *História*.

Se o grande livro de Renato Almeida representa, em conjunto, até hoje a maior e melhor obra já produzida sobre a música brasileira, é indubitável que o conhecimento e a análise de quase todos os autores mencionados

é muito mais profundo e amadurecido no livro de Luiz Heitor. Eu mesmo, ao redigir minha *História da música no Brasil* (Rio, 1981), louvei-me muito mais nas opiniões de Luiz Heitor do que nas de meu padrinho Renato Almeida, sem entretanto desmerecer a grandeza de sua obra clássica. Aliás, creio que os quinze anos que separam a publicação dos dois livros já representam uma maior decantação dos verdadeiros méritos de muitos dos compositores focalizados por ambos os musicólogos. (MARIZ, 1983, p. 154)

Nestes últimos cinco anos em que mantivemos intensa correspondência sobre a minha História da Música e nas minhas numerosas visitas a Paris, sempre discorreu com a mesma serenidade e profundidade de conceitos sobre inúmeras personalidades de nosso tempo, brasileiros e estrangeiros. É o patriarca da musicologia brasileira, digno de todo o respeito e carinho [...] E continua ele a dispensar os conselhos estéticos e formais, comentários e críticas que iluminaram três gerações de compositores, de Mignone a Jorge Antunes. (MARIZ, 1983, p. 155).

Estão presentes citações diretas de *150 anos na História de Vasco Mariz*.

Nessa fase Mignone há [sic – já?] havia evoluído bastante, e, no entender de Luiz Heitor, “... não é mais a massa bruta de opulentas sonoridades dos poemas negros que chega aos nossos ouvidos, mas um rendilhado de timbres raros, sugestivos, em que todos os instrumentos do conjunto sinfônico cooperam com o mesmo relevo.” (MARIZ, 2005, p. 234).

Ouvindo-as [sinfonias de Camargo Guarnieri escritas em 1944 e 45] tem-se nitidamente a impressão de que o compositor ultrapassou a etapa de formação nacional em que se haviam detido os seus maiores predecessores. A transformação dos elementos nacionais é absoluta e atinge um refinamento superior, perfeitamente consciente, integralmente submisso ao pensamento e à técnica do compositor. (AZEVEDO, apud MARIZ, 2005, p.251).

Tamanha era a admiração do diplomata por Luiz Heitor que indicou seu nome para uma rua de Santo Antônio do Descoberto, GO, elevada à categoria de município em 1982. (MARIZ, 1983, p. 154).

3.6 – Personalidades, instituições e obras destacadas

Conforme observamos no subcapítulo referente à metodologia, a *História* de Mariz é um livro essencialmente biográfico. Embora busque trazer algumas informações sobre o contexto social, histórico e político, os espaços de apresentação e instrução artística, Mariz centra sua abordagem nos indivíduos, notadamente os compositores. Os títulos já trazem os nomes dos autores que serão o foco de cada capítulo. Nos quatro primeiros, o foco está sempre sobre um indivíduo (Lobo de Mesquita, Pe. José Maurício, Francisco Manuel e Carlos Gomes, respectivamente), embora outros artistas sejam também abordados. De Lobo de Mesquita, diz ter sido o “maior músico mineiro do século XVIII”. Mariz comenta traços estilísticos de sua obra, iniciando com uma citação de Curt Lange, o que sugere que a apreciação que se segue é influenciada ou, até mesmo, a paráfrase de uma análise realizada pelo musicólogo teuto-uruguaio.

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, no entender de Curt Lange, possuía uma técnica expressiva e avançada para sua época. Seu estilo oscila entre Pergolesi e Mozart, embora evidencie influência instrumental vinda de Portugal e da Itália. Suas obras manifestam uma invenção melódica muito rica, senso de forma, completa identificação com a mensagem do texto litúrgico e grande habilidade na arte da modulação. Seu estilo, de um modo geral, é sóbrio e utiliza com frequência acordes simples com funções frequentes de tônica, dominante e subdominante. O *Salve Regina* e a *Missa em Mi bemol* constituem bons exemplos de música concertante homofônica. São também frequentes as árias da capô. Tudo indica que ele escrevia as partes avulsas de cada músico, embora tenha sido encontrada apenas uma partitura dele. (MARIZ, 2012b, p. 22).

José Maurício Nunes Garcia é a figura de destaque no capítulo “A música no tempo de D. João VI e D. Pedro I”. Diferentemente de Luiz Heitor, Mariz não destaca a origem mestiça do compositor, o que indica a decadência da teoria do “mulatismo” de Curt Lange. A perda de influência do compositor para Marcos Portugal com a chegada da corte ainda é destacada, mas sem a dramaticidade com que a trataram autores precedentes. Mariz não deixa, todavia, de tomar partido do compositor carioca.

José Maurício não quis enfrentar e competir com Marcos Portugal e se conformou com uma posição subalterna. Por isso, na relação dos grandes acontecimentos na Capela Real do Rio de Janeiro, a música era *sempre* de Marcos Portugal. Assim José Maurício, depois da chegada de Marcos, passou de mestre de capela que antes tudo decidia, para um mero maestro substituto, que só assumia a batuta quando o músico português estava ausente, ou não se interessava pelo espetáculo. (MARIZ, 2012b, p. 29).

A realidade é que a música de José Maurício só cresceu com o tempo, ao passo que a obra de Marcos já está esquecida³⁶. (idem, ibidem, p. 37)

A propósito, o exagerado tom de exaltação nas biografias escritas anteriormente sobre o padre é reconhecido pelo musicólogo. “Era considerado excelente organista e seus biógrafos nos contam vários episódios emocionantes, talvez fantasiosos.” (idem, ibidem, p. 35).

Mariz, assim como seus predecessores, aponta uma perda de qualidade da música sacra a partir da influência da ópera italiana, já presente no gosto da corte portuguesa para cá deslocada.

O repertório que habitualmente se interpretava na Capela Real mudou muito após a chegada da família real e dos artistas italianos. José Maurício gostava de apresentar um repertório clássico e conservador, mas depois da chegada da corte à capital, ele teve de se adaptar ao gosto do novo público, a quem tinha o dever de agradar. Era uma música brilhante, apropriada para lisonjear a vaidade dos cantores e o mau gosto do público, o que obviamente perturbava o clima do ofício divino. De qualquer modo, isso era inelutável e José Maurício teve de ceder e baixar o nível das obras que eram habitualmente interpretadas na Capela. (idem, ibidem, p. 29).

No livro, é mencionada, inclusive, a atividade de compositor do imperador D. Pedro I, que estudou com Marcos Portugal e Sigismund Neukomm, compositor austríaco que cá esteve entre os anos de 1816 e 1821. Mariz critica o

³⁶ Atualmente cresce o número de pesquisas sobre Marcos Portugal. São exemplos o *Colóquio Internacional Marcos Portugal nos 250 anos do seu nascimento*, promovido pelo Núcleo Caravelas de estudos da História da Música Luso-Brasileira e realizado nos dias 23 e 24 de março de 2012 no Teatro S. Carlos, em Lisboa, e a publicação do nº 5 da revista *Glosas*, do Movimento Patrimonial da Música Portuguesa, dedicado exclusivamente ao compositor português. (COLÓQUIO, 2012 e GLOSAS, 2012).

exagero com que sua contribuição à música brasileira vinha sendo tratada em obras precedentes³⁷, destacando a importância histórica de duas de suas composições: o *Hino da Independência do Brasil* e o *Hino da Carta*, escrito em comemoração à Revolução do Porto, onde tomou a coroa de seu irmão D. Miguel e que seria adotado como hino nacional português de 1834 até 1911, quando foi proclamada a república no país.

Francisco Manuel da Silva é o compositor destacado no capítulo “A música no tempo do Império”. Mariz, entretanto, atribui-lhe mais mérito como animador do movimento musical coevo que como compositor.

Como disse Renato Almeida: “depois do tempo de d. João VI, projetou-se uma larga sombra sobre a música brasileira até o aparecimento de Carlos Gomes. Nesse período só uma figura velava pela conservação do nosso patrimônio musical, Francisco Manuel.” (MARIZ, 2012b, p. 44).

Segundo o musicólogo, Francisco Manuel teria sido um compositor “pouco original”, tendo escrito, além do *Hino Nacional*, obras de menor interesse, influenciadas pelo gosto grandiloquente e teatral da época. Destaca sua contribuição para a criação, em 1848, do Conservatório do Rio de Janeiro, a primeira escola oficial de música do país, que seria mais tarde o Instituto Nacional de Música, Escola Nacional de Música e, por fim, a Escola de Música da UFRJ. Sua atuação como regente nas apresentações da Ópera Nacional e criador de sociedades de concertos também é ressaltada. A crítica do musicólogo às demais obras de Francisco Manuel não é fundamentada em análises de trechos de tais composições, ou, ao menos, não há qualquer explicitação de tais análises no livro, o que nos leva a crer que o argumento de sua “menor importância” possivelmente se deve apenas à influência da historiografia panorâmica precedente – vide o Capítulo sobre Luiz Heitor. Trabalhos recentes, como o de Marcelo Hazan,

³⁷ Um exemplo é o ensaio *Ideias sobre a música*, escrito em 1836 por Manuel de Araújo Porto Alegre, onde o autor louva enfaticamente a figura de D. Pedro I como músico. Essa relação entre a evolução musical e a fundação de um Estado nacional refletia o nativismo romântico despertado pela independência política do Brasil. (MACHADO NETO, 2011).

mencionado no capítulo anterior, têm questionado o cânone da decadência da música sacra pela influência operística italiana.

Carlos Gomes é o personagem central do capítulo seguinte, exclusivamente a ele dedicado. Mariz o considera “o maior compositor brasileiro e das Américas, no século XIX.” (2012b, p. 69). Sua extensa biografia, contudo, é escrita num tom mais crítico e menos derramado em elogios que as preexistentes. Destacamos, como exemplo, a passagem em que relativiza o sucesso da ópera *O Guarani*.

Tem-se exagerado bastante o alcance desse sucesso de *O guarani*, atribuindo-lhe até significação histórica dentro da evolução da ópera italiana.³⁸ O momento era de certa hesitação estética: as ondas wagnerianas abalavam os alicerces da música latina, embora só no mesmo ano de 1870 tenha sido encenado, em Bolonha, o *Lohengrin*. Mas o debate estético já vinha de bem antes. Verdi não tinha obtido sucesso em Roma com *A força do destino* e prevalecia uma verdadeira invasão na Itália das óperas francesas de Gounod, Meyerbeer, Halévy, etc. E o país ansiava por uma reação que viria em 1871 com a *Aída*, de Verdi [...] Os temas exóticos imperavam: *Africana*, *Guarani*, *Aida*...E o jovem selvagem brasileiro chegava fazendo música italiana quando se começava a duvidar dela. A música era boa. Não era uma obrigação aplaudí-la? Era até patriótico.(MARIZ, 2012b, p. 56).

A “primeira geração nacionalista” traz como seu maior representante Heitor Villa-Lobos, a quem é dedicado um longo capítulo.

A posição de Villa-Lobos na história da música brasileira é fundamental, porque sua obra a divide em dois períodos. Ele foi o criador da música brasileira nacional e continua a ser nosso mais importante compositor. Entretanto, Villa-Lobos não fez escola, pois não dispunha de tempo para

³⁸ Luiz Heitor, em seu livro, defende a importância de Carlos Gomes na transição para o verismo. Outro exemplo dessa visão é o trabalho de Marcos Virmond sobre as óperas de Carlos Gomes no contexto da transição da linguagem de Verdi para a por ele denominada *Giovane Scuola*, que teve como expoentes Puccini, Mascagni e Leoncavallo. (VIRMOND, 2012, idem, 2007b). Um exemplo de inovação trazida nas óperas de Gomes é a maior elaboração do material temático retomado nos fechamentos de cenas e atos, recurso também utilizado por Ponchielli e ausente dos trabalhos coevos de Verdi. Segundo Virmond et al. (2007a, p. 7), apenas mais adiante, em *Otello* (1887), é que Verdi demonstra “uma preocupação em tratar os finais com algo mais que apenas uma afirmação tonal”.

ensinar. Sua música, porém, é um guia para todo o [sic] compositor brasileiro, e sua influência persiste, bem sensível, mesmo entre os jovens músicos contemporâneos. (MARIZ, 2012b, p. 119).

Villa-Lobos conheceu de perto quase todos os aspectos do Brasil sonoro. Suas viagens por grande parte do país, a convivência prolongada com os “chorões” cariocas, o seu nacionalismo inato forneceram-lhe copioso material para a criação de música autenticamente brasileira. (MARIZ, 2005, p.160).

Devemos observar que o autor, apesar de colocar Villa-Lobos em destaque em sua História, não o trata como um gênio todo o tempo, apontando problemas em algumas de suas obras.

Pouco entendia dos problemas técnicos vocais e fonéticos. Sua linha melódica, extremamente rebuscada, abrange todos os intervalos considerados perigosos e forma problemas canoros difíceis. A escolha dos textos, também, revela por vezes gosto dos mais estapafúrdios ou dos mais banais. (MARIZ, 2012b, p. 140).

Ao paulista Camargo Guarnieri também foi dedicado um capítulo. Mesmo assim, o músico não deixou de ser retratado à sombra de Villa-Lobos.

Camargo não gostava que se dissesse que ele era o maior compositor vivo do Brasil. E perguntava: quem seria o melhor compositor vivo da França ou da Rússia? Na realidade, afirmar que Guarnieri é o maior compositor seria diminuir a imagem onipresente de Villa-Lobos, ainda insuperável até agora. Digamos porém que o músico paulista, pelo conjunto da obra, pela perfeição e pureza de sua criação artística, pela sensibilidade e representatividade com que nos transmite a mensagem do Brasil sonoro, foi o maior de todos os músicos *contemporâneos* em nosso país. Produzia uma arte inconfundível na qual se sente de imediato a origem étnica, pelo perfume que traz sua manifestação artística. Poucas notas bastam para recordar Villa-Lobos; outras tantas notas são suficientes para identificar a assinatura de Guarnieri. Assim são os grandes da música. (idem, *ibidem*, p. 204).

Cláudio Santoro é o representante da “primeira geração independente”. Discípulo de Koellreutter, escreveu suas primeiras obras em estilo dodecafônico. Sua participação no Congresso de Compositores Progressistas – célebre evento que reuniu músicos de orientação socialista em Praga, no ano de 1948 – levou-o

adotar, nos anos subsequentes, uma linguagem mais próxima do nacionalismo musical. Mariz destaca a presença de elementos nacionalistas, mesmo nas obras da primeira fase do compositor.

[...] convém ressaltar, na *Sonata* para trompete e piano e no *adágio* [sic] da *Música para cordas* [de Cláudio Santoro], caracteres nacionalistas. Na *Sonata* são ritmos brasileiros; no *adágio*, um sentimento nacional diluído, espontâneo. (MARIZ, 2005, p. 305).

Mariz, embora destaque algumas figuras - a maioria delas já destacada nas obras precedentes - e aponte alguns compositores como “menores”, busca fazer menção ao maior número possível de autores, chegando até mesmo a mencionar-lhes apenas os nomes, sinal de sua lembrança.

Outros compositores da mesma geração fizeram-se notar por motivos vários. Seria injusto esquecê-los. Menciono-os por ordem alfabética de sobrenome: Paurilo Barroso (1894-1968), Savino de Benedictis (1883-1951), Martin Braunwieser (1901-1991), Francisco Casabona (1894-1979), Artur Iberê de Lemos (1901-1967), João Otaviano (1892-1962), Artur Pereira (1894-1946), Elpídio Pereira (1872-1961), Assis Republicano (1897-1960) e João Sepe (1889-1961) e Oswaldo Cabral (1900-1990). (MARIZ, 2012b, p. 189).

O autor atribui a permanência dos compositores nos “cânones musicais” à sua profissionalização, aquisição de boa base técnica e presença de alguma marca pessoal imediatamente identificável em suas composições.

Até os anos 50, um dos problemas da música brasileira erudita era o amadorismo de boa parte dos compositores. Mas o tempo é um grande peneirador, pois alguns compositores que, ontem, julgávamos definitivos, hoje esmaecem pouco a pouco. Qual o principal motivo dessa transitoriedade da fama? Falta de *métier*. O aplauso inicial que obtiveram não se confirmou, justamente porque lhes faltava *métier*, ou seja, prática diária da profissão, construída sobre fundamentos sólidos de estudos completos e aperfeiçoados. Felizmente observa-se agora, na última geração, não somente um melhor preparo técnico, como também um número bastante elevado de compositores, resultado do estudo universitário. (MARIZ, 2005, p. 271).

[...] sou forçado a fazer-lhe uma restrição: apesar de sua imensa qualidade musical, o ouvinte tem dificuldade em reconhecer como sendo de sua autoria esta ou aquela obra sua. Nazareth, Villa-Lobos, Mignone,

Guarnieri e até Santoro tinham uma *marca registrada*: com poucos compassos suas obras são quase sempre identificáveis. De qualquer modo, o Guerra foi um grande músico e a ele devemos todo o respeito e carinho.(MARIZ, 2005, p. 324).

A inovação estilística e o pioneirismo também são, para o musicólogo, critérios de destaque dos compositores.

A inclusão de Gilberto Mendes na história da música brasileira deve-se sobretudo por seu pioneirismo, em nosso país, na música aleatória, visual, concreta, microtonal, na nova notação musical e na *mixed media*.(MARIZ, 2005, p. 331).

O protagonista da “segunda geração independente” é José Antônio de Almeida Prado (1943-2010), definido como “prolífico”, “de elevado nível técnico e estético”, “produção abundante e qualificadíssima.” (MARIZ, 2012b, p. 337). Na sexta edição, o autor destaca o pouco incentivo à atuação profissional dos compositores no Brasil, razão pela qual Almeida Prado teria realizado boa parte de sua carreira no exterior.

Talvez acertamente [sic], o compositor se deu conta de que pouco lhe adianta confirmar-se dentro de um Brasil musical ainda limitado. Se tem fôlego para competir e vencer no exterior, nos grandes centros mundiais, onde o músico efetivamente “fatura” o que produz, por que não aproveitar as oportunidades e criar outras? (MARIZ, 2005, p. 391).

De volta ao Brasil, Almeida Prado lecionou no Conservatório de Cubatão e participou da fundação do departamento de música da UNICAMP, onde atuou como professor de 1974 até sua aposentadoria em 2000, tendo sido diretor do Instituto de Artes entre os anos de 1981 e 1987.

Marlos Nobre é um compositor bastante destacado no livro, pela qualidade e projeção nacional e internacional de sua obra. Embora louvado como compositor, é apontado como uma personalidade polêmica em suas administrações da ABM e do Conselho Internacional de Música da UNESCO.

Marlos foi presidente do Conselho Internacional de Música, da UNESCO, em Paris, de 1985 a 1987; dirigiu a Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília (1986-90), e presidiu a Academia Brasileira de Música (1985-91). Em três administrações controvertidas no Brasil e na UNESCO meteu-se em polêmicas que nada beneficiaram sua anterior boa imagem de compositor, hoje inegavelmente prejudicada. Na eleição organizada em 1993, pelo IBAC, para a escolha do compositor brasileiro a ser agraciado com o Prêmio Nacional de Música, oferecido pelo Ministério da Cultura, Marlos Nobre não recebeu um único voto de seus cinquenta colegas músicos e musicólogos. (2005, p. 416) [...] Quando o governo brasileiro encomendou obras a cinco compositores para comemorar os 500 anos do Descobrimento, Marlos não foi contemplado, embora bem o merecesse. (MARIZ, 2012b, pp.352-353).

Mariz, conforme apontamos em sua biografia, esteve envolvido nessa polêmica, como candidato de oposição à presidência da ABM. Todavia, tal situação não afetou a apreciação de Mariz por Nobre como compositor. Suas qualidades técnicas, criativas e expressivas continuam a ser destacadas nas recentes edições do livro.

O 25º capítulo da nova edição, intitulado *Novas Promessas*, traz jovens compositores que, segundo o autor, destacaram-se na última década. Pelas observações feitas pelo musicólogo sobre cada um desses artistas, pudemos perceber os critérios para esta seleção foram premiações em concursos, apresentações de obras no exterior e participação na XIX Bienal de Música Contemporânea (2011). Os compositores, apresentados no livro em ordem alfabética de prenomes, são os seguintes: Alexandre Lursqui (SP), Alexandre Schubert (MG), Fernando Hiroki Kozu (PR), Januíbe Teixeira (BA), Marcílio Onofre (PB), Marcos Vieira Lucas (RJ), Nikolai Bücher (RJ), Pablo Panaro do Nascimento (RJ) e Pedro Kröger (PA).

Durante a entrevista indaguei-lhe o que levava em consideração ao decidir se determinado autor deveria figurar em uma obra historiográfica.

Bom, vários critérios. Primeiro, o valor da obra dele, não é? E, em segundo, às vezes há alguns compositores que têm menor valor, mas que conseguiram muita publicidade, agradaram muito.[...] E eu não posso ignorá-los. Então, eu também, naturalmente, fiz restrições, mas faço uma

dosagem dos adjetivos. Eu procurei sempre não elogiar demais e não faço críticas fortes.(MARIZ, 2012a).

Na capa (orelha) da primeira edição, há uma afirmação de Mariz de que as histórias da música devem trazer informações apenas sobre os compositores que de alguma forma se destacaram.

É sempre difícil e ingrato julgar contemporâneos. O critério que adotei, após seis ou sete versões diferentes, certamente não satisfará a todos, mas deverá contentar a muitos. Entre os compositores antigos julguei melhor eliminar muitos nomes menores para não sobrecarregar o leitor médio. Acho que a história de nossa música não deve ser uma relação de *todos* os brasileiros que fizeram música, e sim daqueles que realmente deixaram sua marca permanente, por uma razão ou outra. Entre os contemporâneos fui mais benevolente e aqui são citados e analisados um número de compositores talvez demasiado elevado. Entretanto, trata-se de músicos que, de uma ou outra maneira, chamaram a atenção para seu trabalho, e devemos, portanto, dar-lhes um crédito de confiança. (MARIZ, 1981, capa).

Perguntado sobre o que considera ao avaliar a importância de uma obra, o musicólogo menciona um consenso de especialistas do mundo musical sobre a peça.

Isso é uma coisa um pouco pessoal, não é? Mas eu vejo um consenso, conversando com os colegas, músicos, não é? Compositores, intérpretes. Eu sempre vivi no meio deles,. Aí você vê que há um consenso sobre tal obra e sobre tal compositor. Isso me guia ao escrever (MARIZ, 2012 a).

O livro inclui, desde a 5a edição, um capítulo dedicado aos intérpretes, musicólogos e críticos musicais. Curiosamente, os intérpretes estão divididos entre cantores, pianistas, regentes e instrumentistas. Tal divisão traz implícita uma visão da voz e do piano como instrumentos superiores, possivelmente devido à maior frequência de solos para esses instrumentos, ou até à própria experiência pessoal do musicólogo como cantor de câmara.

A afinidade do musicólogo com o canto lírico faz da parte dedicada a esses intérpretes a maior. Destaca, na primeira metade do século XX, as figuras das sopranos Roxy King (com quem estudou), Heidy Iracema Brugelman, Vera

Janacopoulos, Carmen Gomes, Elsie Houston, Bidu Sayão e Violeta Coelho Netto de Freitas, dos barítonos Carlos de Carvalho e Frederico Nascimento Filho. Na segunda metade, destaca as sopranos Alice Ribeiro, Cristina Maristany, Niza Tank e Maria Lúcia Godoy, a contralto Maura Moreira, o tenor Aldo Baldin e, nas décadas seguintes, as sopranos Eliane Coelho, Leila Guimarães, Céline Imbert, Edmar Ferretti e Ruth Staerke, a mezzosoprano Glória Queiroz, os barítonos Eládio Perez-Gonzalez e Inácio de Nonno e o baixo-barítono Amin Feres. Aponta a contribuição de Olga Pragner Coelho para a divulgação da canção folclórica. O autor é crítico quanto à preferência dos cantores pela ópera, em detrimento da canção.

Se a magia da ópera age seriamente sobre a maioria das cantoras brasileiras, o que dizer então dos nossos poucos cantores de mérito, completamente absorvidos pelo palco? Quanto tempo perdido, quantos talentos desperdiçados, em vez de tentarem a carreira de concertistas, a mais fácil em países sem ópera nacional constituída, como é até hoje o caso do Brasil! [...] O interesse do público pela canção de câmara nacional era considerável, embora ainda não permita a organização de concertos exclusivamente com música nossa. O mais comum nos programas brasileiros é consagrar a parte final do concerto ao repertório nacional, ou ainda juntá-lo às peças modernas da audição. Não discuto esse hábito – talvez o mais prudente – todavia, desejaria fosse dada maior amplitude à parte brasileira nos concertos. (MARIZ, 2012b, pp. 440-441)

Ao piano, também é dedicado um subcapítulo. Entre os intérpretes desse instrumento, Mariz destaca, no final do século XIX, a atuação de Henrique Oswald e do português aqui radicado Arthur Napoleão. No século XX, recebem destaque Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, Anna Stella Schic, Arnaldo Estrela, e os contemporâneos Arthur Moreira Lima, Nelson Freire, Cristina Ortiz, João Carlos Martins, Arnaldo Cohen e Amaral Vieira. O subcapítulo seguinte é dedicado aos demais instrumentistas. As figuras postas em relevo são os violinistas Oscar Borgerth, Mariuccia Jacovino e Paulo Bosísio, considerado por Mariz o nosso melhor violinista atualmente. Entre os cellistas, menciona Newton Pádua, Iberê Gomes Grosso, Aldo Parisot e o contemporaneamente aclamado Antonio Meneses. Também estão presentes no capítulo os flautistas Moacir

Liserra e Ari Ferreira, o fagotista franco-brasileiro Noel Devos, a harpista Maria Célia Machado, o clarinetista José Botelho e o saxofonista Paulo Moura. Entre os violonistas, destaca os irmãos Sérgio e Odair Assad, Barbosa Lima, Eduardo Abreu, Turíbio Santos e Fábio Zanon.

O subcapítulo seguinte é dedicado aos regentes [orquestrais], entre os quais Mariz destaca, no início do século XX Carlos de Mesquita e Alberto Nepomuceno, e mais adiante, Walter Burle-Marx, Eleazar de Carvalho e os contemporâneos Isaac Karabchevsky, John Neschling, Roberto Duarte, Júlio Medaglia, Henrique Morelembaum, Norton Morozovitz, Diogo Pacheco, Roberto Tibiriçá. Lutero Rodrigues, Olivier Toni, Roberto Minczuck- apontado como grande revelação - Aylton Escobar, Luiz Fernando Malheiro – é destacada sua atuação no festival de Ópera de Manaus - e o recentemente falecido Sílvio Barbato.

A segunda parte do capítulo é dedicada aos musicólogos e críticos musicais. Na primeira metade do século XX, Mariz destaca os musicólogos Guilherme de Mello, Vincenzo Cernicchiaro, Renato Almeida e Mário de Andrade - todos autores de histórias panorâmicas da música brasileira – e os críticos Oscar Guanabara, e Enrico Borgogino. Na segunda metade do século, aponta a atuação dos musicólogos Luiz Heitor Correa de Azevedo, Frei Pedro Sinzig, Dulce Lamas, Mozart de Araújo, Ademar Nóbrega, Francisco Curt-Lange, Oneyda Alvarenga, Cleofe Person de Mattos, Pe. Jaime Diniz, José Maria Neves, e os críticos João Caldeira Filho, Andrade Muricy, Eurico Nogueira França, Octávio Bevilacqua, João Itiberê da Cunha, Ayres de Andrade, Arthur Imbassahy e Ondina Dantas. Segundo o autor, tais críticos também produziram obras musicológicas de relevo. Os contemporâneos postos em destaque são o crítico Luiz Paulo Horta e os musicólogos Régis Duprat, Vicente Salles, Manoel Veiga, Sérgio Nepomuceno Alvim Correia, Carlos Kater, Clóvis Marques, Manuel Correia do Lago, Paulo Renato Guérios, André Cardoso, Maria Alice Volpe, e os estudiosos estrangeiros Robert Stevenson (falecido em dezembro de 2012) e David Appleby, americanos, Gérard Behague (1937-2005), franco-brasileiro radicado nos EUA e Gaspare Nello Vetro, italiano, que contribuíram para a divulgação da música brasileira no exterior.

A terceira parte do capítulo é dedicada aos grandes teatros brasileiros, entre os quais o autor destaca o teatro de ópera de Ouro Preto, construído no século XVIII, o Teatro Deodoro, de Alagoas (1910), o Teatro Amazonas (1896), o Teatro Castro Alves, em Salvador, o Teatro José de Alencar, de Fortaleza (1910), o Teatro Melpômene, em Vitória (1896), o Teatro São Joaquim, em Goiás Velho, o Teatro Goiânia, na cidade de mesmo nome (1942), o Teatro dos Pirineus, em Pirenópolis (1899), o Teatro Artur Azevedo, em São Luís (1817), o Teatro Santa Isabel, em Diamantina (1841), o Teatro Misericórdia, de Juiz de Fora (1859). Cita a presença, em nossa historiografia musical, de registros de encenações de óperas em Cuiabá, sem entretanto indicar nenhum teatro. Menciona, ainda, o Teatro da Paz, em Belém (1878), o Guaíra (1955) e a Ópera de Arame, em Curitiba, os teatros Santa Rosa e Paulo Pontes em João Pessoa, o Santa Isabel (1850), em Recife, o Teatro Alberto Maranhão, em Natal, a casa de ópera de Campos, RJ (1819) e o Teatro Niteroiense (1827). Na capital carioca, destaca os antigos Teatro Manuel Luís, Real Teatro de São João (depois São Pedro e João Caetano), o Teatro Lírico (1871), e o Teatro Municipal (1909). O Teatro São Pedro, em Porto Alegre, o CIC e o teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis também são postos em evidência. Na capital paulista destaca os antigos teatros Santana (1900), Carlos Gomes (1906) e Colombo (1908) e os atuais Teatro Municipal (1911), e Sala São Paulo (1999). No interior do estado, menciona o antigo Teatro São Carlos (1847), de Campinas, o Teatro Coliseu e o Teatro Municipal Brás Cubas (1960), em Santos e o Teatro D. Pedro II, em Ribeirão Preto. Destaca, por fim, os teatros Nacional (1960) e as salas Villa-Lobos e Martins Pena, em Brasília.

Encerra o capítulo um breve histórico da Academia Brasileira de Música, seguida por uma tabela, onde estão indicadas as cadeiras, seus patronos e membros atuais, cuja atuação profissional (compositores, musicólogos, intérpretes, educadores ou regentes) e estado de residência são indicados. São também apontados os antigos e atual presidente e os membros correspondentes.

Uma menção final é feita às rádios e revistas dedicadas à música de concerto, com destaque para a Rádio MEC, Cultura FM (SP) e as revistas Concerto e Viva Música.

3.7– Abordagem do nacional em música

Conforme dissemos anteriormente, o nacionalismo permeia a divisão do livro. Os capítulos são intitulados segundo a adesão, ruptura ou deslocamento dos compositores em relação a essa opção estética: “Compositores de formação europeia”, “precursores do nacionalismo”, três “gerações nacionalistas”, um “entreato” dodecafônico, quatro “gerações independentes”, duas “gerações pós-nacionalistas” e duas “gerações” de compositores de vanguarda. Segundo o autor, o critério de estabelecimento dessas gerações foi, sobretudo, cronológico, mas também estético. É nítida sua preferência pelo nacionalismo, apesar de o livro mencionar muitos nomes a ele não vinculados. “Nacional” e “brasileiro” são termos empregados muitas vezes como critérios de qualidade das composições musicais.

Peças muito pianísticas, extremamente ricas em timbres, de um brasileirismo espontâneo, as *Cirandas* [de Villa-Lobos] merecem bem mais do que as poucas linhas que lhes vamos consagrar. (MARIZ, 2012b, p. 127).

O conceito de nacional em Mariz é fortemente influenciado pelas ideias de Mário de Andrade, que defendia a criação de uma “música artística brasileira”, a partir da elaboração, segundo princípios estéticos e estruturais europeus, do material musical proveniente da música popular.

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: imeditamente [sic] desinteressada. (ANDRADE, 1972, p. 16).

Deve-se esclarecer que o que Mário chamava “música popular” era o que hoje consideramos a música folclórica rural e a “parcela da produção urbana

ainda não deturpada pelas influências consideradas deletérias do urbanismo e do mercado cultural em formação”. (BAIA, 2010, p. 24). Tais ideias manifestam-se, sobretudo, no *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928. A primeira parte dessa obra consistia em um apelo ao estudo e utilização da música popular pelos compositores brasileiros. Preconizava uma estética nacionalista a ser implantada em três fases. A primeira delas, “tese nacional”, consistia no emprego direto de melodias folclóricas por compositores (HOLANDA/GERLING, 2006). A segunda, chamada “sentimento nacional”, dar-se-ia pela utilização dos temas ou fórmulas rítmico-melódicas populares, porém reelaborados estruturalmente segundo as modernas tendências estéticas europeias.

Na infinita maioria dos casos a harmonização acompanhante tem pouca importância na música popular. É certo que o emprego dos modos e das escalas deficientes, sistemas gaelicos, chineses, ameríndios, africanos, cria necessariamente uma ambiência harmonica especial mesmo quando as peças são monodicas. Em certos casos essa ambiência pode se tornar característica. Porém esse caracter é muito pouco nacionalizador porque a música artística não pode se restringir aos processos harmonicos populares, pobres por demais, Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europeia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonisar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. Carecia abandonar desde as sinfonias e diafonias pitagóricas, desde o conceito do acorde por superposição de terças, e a gerarquia dos graus tonais, desde os cromatismos, alterações, apogiaturas, etc. etc. até as nonas, undecimas, decimasterceiras, a atonalidade e a pluritonalidade dos contemporaneos. Ora, isso é um contrassenso porquê uma criação dessas, sem base acustica sem base no populário, seria necessariamente falsa e quando muito individualista. Jamais nacional. (ANDRADE, 1972 p. 50).

A terceira fase, “inconsciência nacional”, resultaria em composições que soariam nacionais, embora os temas fossem totalmente criados pelo compositor, que já teria incorporado em sua escrita os elementos típicos da música brasileira. Seria, nas palavras de Arnaldo Contier (1985, p. 29), o “encontro com a brasilidade essencial”. O programa andradeano não previa um estudo etnomusicológico, nos moldes dos atualmente realizados. Não lhe interessava compreender a música no sistema sociocultural em que se inseria. Interessava-lhe

o repertório folclórico enquanto “matéria-prima” para a elaboração da chamada música “artística”, nos moldes eruditos. A segunda parte do *Ensaio* consiste numa coleção de 122 melodias folclóricas, por ele recolhidas e analisadas.

Em *Três Musicólogos Brasileiros*, publicado em 1983, Vasco Mariz faz diversas menções ao nacionalismo andradeano. Da primeira parte do *Ensaio*, diz ser “o grande manifesto da música nacionalista brasileira, o brado de independência que empolgou e arrastou a mocidade musical da época na direção desejada pelo autor”. (MARIZ, 1983, p. 37). Destaca, ainda, a longa duração da influência de Mário. “O impulso criador que emana da obra musicológica de Mário de Andrade foi o motor de duas gerações de compositores e ainda está longe de extinguir-se.” (idem, *ibidem*, p. 46). Nosso autor, entretanto, reconhece que o nacionalismo musical brasileiro não surgiu das ideias de Mário, mas que este foi seu teorizador e fomentador.

Não foi novo e ajudou a fazer aqui o que outros anteriormente fizeram em seus países. [...] O próprio Villa-Lobos já escrevera *A Prole do Bebê* em 1918 e *As Canções Típicas Brasileiras* em 1919, bem antes, portanto, que Mário tivesse tais preocupações. O *Choro nº 1* e *A Lenda do Caboclo* também são de 1920. Isto deixa bem claro que Mário de Andrade não teve a primazia na orientação nacionalista, articulou-se e promoveu-a com habilidade e convicção, tornando-se seu profeta e campeão. Frutuoso Viana, que foi seu colega como professor do Conservatório de SP, escreveu, de 1924 a 1932, algumas de suas melhores obras nacionalistas, a saber: *Dança de Negros*, *Toada nº 3* (com letra de Mário), *Corta-Jaca* e *Miniaturas*. Isso sem esquecer o *Trio Brasileiro* de Lorenzo Fernández, que veio à luz em 1924, quatro anos antes do *Ensaio*. Portanto, Mário de Andrade teorizou o que já vinha fermentando entre os jovens compositores da época. Conviveu com muitos deles, estimulou-os com sua inteligência fertilizadora. (MARIZ, 1983, p. 49).

Apesar de ter realizado estudos com Koellreutter (MARIZ, 2009) e buscado promover o diálogo entre os discípulos deste e os compositores de orientação nacionalista, Mariz sempre privilegia esta última, o que podemos perceber observando o título do capítulo de seu livro “Entreato Dodecafônico” (grifo nosso).

Os seguidores de Koellreutter fizeram tábua rasa dos ensinamentos do maestro [Mário] e, por um hiato de uns quinze anos, suas teorias perderam a iniciativa, embora vários compositores respeitáveis tivessem continuado a trilhar as veredas nacionalistas, em seus três estágios. O fracasso da música serial no Brasil ensejou uma reformulação das teorias de Mário de Andrade e os jovens compositores voltaram ao estudo e ao debate do Ensaio, no afã de buscar um idioma musical nacional renovado e avançado, capaz de acompanhar o passo da música contemporânea. Progresso foi certamente obtido, tanto que hoje o Brasil dispõe de numerosos compositores que escrevem dentro de uma estética espontaneamente nacional, com uma espécie de decantação que pode ser considerada “afim” ao terceiro estágio do nacionalismo propugnado por Mário de Andrade. Cada qual à sua maneira, creio que ele não repudiaria muitas das obras que Marlos Nobre ou Edino Krieger estão fazendo ultimamente. O caminho desbravado pelo musicólogo paulista continua a ser trilhado por gente autêntica, bons músicos e bons brasileiros, conscientes das raízes da pátria e das riquezas do nosso populário. (MARIZ, 1983, p. 50).

[Guarnieri] deu um passo à frente na conquista da canção brasileira despida de toda a ganga. Não fugiu a seus problemas, não cedeu diante dos obstáculos inúmeros, não escapou pela porta do atonalismo. Também por isso, merece o nosso respeito. (MARIZ, 2005, p.254)

[...] quando um temperamento singelo e romântico, como o de Guerra-Peixe, se deixou atrair por exercícios técnicos da dodecafonía, a mensagem quase sempre decaiu em sinceridade e, portanto, em valor artístico. (MARIZ, 2005, p. 291).

Todavia, citando o artigo *Mário de Andrade e o Modernismo Musical Brasileiro*, de Bruno Kiefer, Mariz reconhece que o desenvolvimento da escola nacionalista não se poderia dar exatamente como preconizado no *Ensaio*.

[Mário] sugere que as etapas se sucedam linearmente. Cremos que isto dificilmente poderá acontecer. Os avanços e recuos, as idas e voltas são fatais. Além disso, é preciso não perder de vista que o nosso processo cultural não é feito apenas de forças da nossa terra. Existe poderosa ação da cultura de outros países, e atualmente poderosíssima influência do pensamento científico-tecnológico, essencialmente supra-individual, supranacional, nivelador e aniquilador de tudo que possa significar embasamento afetivo-intuitivo inconsciente, não será fácil de atingir, embora de quando em vez algum compositor bem dotado o consiga. Afinal “ o artista criador (...) por um lado deve ter as raízes na terra e por outro deve estar aberto para os elementos que nos vêm de fora.” (MARIZ, 1983, p. 50.)

Com relação à observação de Kiefer quanto à abertura para os elementos estrangeiros, destacamos que Mário reconhecia sua inexorabilidade e defendia sua prática.

A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. (ANDRADE, 1972, p. 20). [...] Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa. (ANDRADE, 1972, p. 26).

Questionado sobre o que o faz caracterizar uma composição como autenticamente nacional, Mariz apontou seu próprio juízo estético, aliado ao que observa como consensual na opinião de seus colegas.

GL [...] O que, para o senhor, caracteriza uma música autenticamente brasileira?

VM: Agora é difícil (risos)... O que parece ser autêntico, não é? O que... o que várias pessoas competentes consideram autêntico. Há um consenso de que o Villa-Lobos realmente expressava muito bem o que era a música brasileira. Hoje já mudou muita coisa... mas... sem dúvida, o Villa-Lobos realmente era um gênio. Gênio com todas as fraquezas e erros e tudo... Ele era um trapalhão, um homem de raivas, grosseiro, mal educado, mas, que tinha uma chispa de gênio, tinha. Não houve nenhum outro como ele. Talvez Carlos Gomes... Mas realmente, Carlos Gomes tem momentos formidáveis. Mas é pena o que aconteceu com Carlos Gomes. Ele foi muito explorado lá pelos editores, que deram uns libretos horríveis para ele musicar. E depois, o próprio O Escravo, a última obra dele importante, que poderia ter recuperado o sucesso na Europa... Ele foi ter uma briga com o libretista, pois ele queria incluir, no libreto do O Escravo, uma ária de um amigo dele. Ora, o autor do libreto não podia aceitar! E ele fincou o pé e quis fazer interpretar *O Escravo* com aquela ária, O autor do libreto foi pra justiça e embargou. E ele não pôde nunca encenar O Escravo na Itália. E ele veio veio lançar O Escravo aqui no Brasil. Ora, o Brasil não existia musicalmente. Então, não teve repercussão nenhuma. E é uma obra muito inspirada, O Escravo é uma beleza. Tem árias lindas, achados muito bonitos. (MARIZ, 2012a).

Devemos observar, entretanto, que o autor não hesita em rever suas posturas ao sentir essa necessidade. Já na 6ª edição da *História*, por exemplo, havia admitido a fragilidade, nos dias atuais, de uma definição de caráter nacional

na música e, mais ainda, a obsolescência da visão do nacionalismo como critério normativo.

Talvez aqui seja o lugar de reavaliar um pouco o que é, ou deva ser considerado, um músico brasileiro. Renato Almeida obviamente estava influenciado por seu mestre e amigo Mário de Andrade, cuja personalidade presidiu, gigantesca, sobre a sua geração de músicos. Para ele tudo o que não cheirava à terra brasileira não tinha o menor interesse. Talvez nos anos 30, quando o Brasil ainda procurava afirmar-se como entidade cultural autônoma e cortar o cordão umbilical com a Europa, justificavam-se atitudes tão drásticas e supernacionalistas. Hoje, na etapa da “aldeia global”, na era das comunicações vertiginosas, o enfoque tem de ser diferente. [...] em uma terra de intensa imigração, com aportes estéticos de raças, nacionalidades e culturas tão díspares, não se pode mais adotar um estreito critério hipernacionalista. [MARIZ, 2005, p. 105).

Ao discorrer sobre a produção do compositor carioca Ricardo Tacuchian, manifesta-se em seu texto uma consciência da perda de sentido, na pós-modernidade, de uma visão de mundo bipolar.

Nos anos 1980, Tacuchian superou as polaridades tradicionais da música brasileira (nacional/universal; velho/novo; tonal/atonal; e outras) e enriqueceu seus recursos sonoros como compositor pós-moderno, isto é, preocupado com a inovação, mas sem negar a tradição. (MARIZ, 2012b, p. 346).

3.8 – Música popular e música erudita

As primeiras edições de seu livro *A Canção Brasileira* possuíam uma parte dedicada à canção popular. O musicólogo contou em entrevista que seu amigo Almirante ajudou-o a selecionar os músicos a serem retratados, muitos dos quais estavam vivos e foram apresentados a Mariz.

Eu confesso que eu não conhecia muito. Mas eu tinha um amigo, um senhor chamado Henrique Foréis, que era muito conhecido como Almirante. [...] O Almirante foi um dos pais do samba, aí no começo dos anos 20 e tal, e eu, por acaso, fiquei amigo dele, e ele me levou à sua casa, onde tinha uma biblioteca formidável sobre a música popular, e não estava bem usada. Eu acho que eu fui o primeiro a utilizar aquilo. E ele chamou vários músicos populares da época, Donga... vários, para me conhecer e conversamos muito. Isso me permitiu fazer o livro. E este livro

teve muito sucesso, esse livro é de 1959, e... eu me lembro que a TV Globo organizou um concurso baseado naquele meu livro, e teve muito sucesso, e promoveu muito o livro. Esse livro também já está na 7ª edição. (MARIZ, 2012a).

Apesar do grande respeito pela música popular, a visão de superioridade técnica e artística da música erudita, possivelmente herdada do ideário andradeano, está implícita no discurso do musicólogo, em sua *História*. [Os grifos, a seguir, são nossos].

[...] à *Homenagem a Sinhô*, [de Frutuoso Viana] escrita no estilo daquele aplaudido compositor popular, mas, naturalmente, com técnica refinada [...] (MARIZ, 2005, p. 210).

A antiga e considerável atração [de Brasília Itiberê] pela obra de Ernesto Nazareth quase não se refletiu em seus trabalhos. Professor de folclore, sempre procurou fugir-lhe, esforçando-se por elevar suas composições a um plano superior de transfiguração do populário. (MARIZ, 2012b, p.182).

Citando a palestra *A Música Popular e a Música Erudita*, proferida por Mário na Sociedade de Cultura Artística em São Paulo, no ano de 1934, Mariz destaca sua definição do que considerava música “popularesca”, visando demonstrar sua atualidade:

uma espécie de “submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe”. Reconhece porém que, por vezes, “aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, mas noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa. (...) É uma espécie de arte de consumo, tão necessária e tão consumível como o leite, legumes, perfume e sapatos (...). A obra é esquecida e substituída por outra. E como o artista só vive em função da obra que criou, também é usado, gastado e em seguida esquecido e substituído por outro.” Como tudo isso parece atual em nosso presente consumismo televisivo. (MARIZ, 1983, p. 43).

Nos últimos trinta anos a música erudita no Brasil perdeu terreno – e muito – para a música popular, amplamente bafejada pela mídia. (MARIZ, 2005, p. 438).

Além da crítica à indústria cultural contemporânea, também está presente no pensamento do diplomata certa aversão à influência internacional, sobretudo do jazz norte-americano. Ideias semelhantes tornaram polêmico outro célebre estudioso da música brasileira: José Ramos Tinhorão.

[...]admitimos que, apesar de seus escrúpulos evidentes, Radamés Gnattali, ao abordar a música séria no período inicial, não pôde evitar que nela se introduzisse, sorrateiro, este ou aquele característico [sic] do jazz. Trata-se, porém, de uma influência consciente e ultrapassada. [...] Repudiamos, pois, que a obra clássica do músico gaúcho esteve sob a influência do jazz. É tempo de frisar isso, de uma vez por todas. (MARIZ, 2012 b, pp. 207-208).

A música erudita brasileira continua em plena crise. No setor popular, a jazzificação do samba e da marchinha causou estragos talvez irreparáveis. Na música erudita, a situação não esteve menos séria, pois as últimas gerações de compositores foram exíguas. Felizmente, os novíssimos são bem mais numerosos, mas quantos persistirão? Até os poetas se queixaram de falta de interesse dos músicos pela sua produção. (MARIZ, 2005, p. 359). A geração de 1940 foi bastante pobre e deu-nos somente Cláudio Santoro e Guerra-Peixe. Da geração seguinte firmaram-se apenas Osvaldo Lacerda e Edino Krieger, músicos hoje na casa dos setenta [Osvaldo Lacerda faleceu em 2011]. Este último, dotado de personalidade e bom *métier*, merece o destaque que lhe desejo dar nesta obra. Está bem orientado, esteticamente falando e ao corrente do *dernier cri* internacional. (MARIZ, 2012 b, p. 299)

Apontamos ainda uma curiosa citação que retrata, além do respeito do musicólogo pela música popular, na figura de Dorival Caymmi, o momento anterior à polêmica com Marlos Nobre, cujo ciclo *Beiramar* Mariz gravou.

Esta última série [Beiramar], que tive o prazer de gravar, é uma jóia da canção praieira, com ambientação digna do melhor Dorival Caymmi. (MARIZ, 2005, p. 415).

3.9 - Questões de gênero

Ao retratar, no último capítulo, algumas cantoras brasileiras, Mariz comenta que somente após a Primeira Guerra Mundial as mulheres começaram a sair do lar e obter permissão dos pais e maridos para se apresentar em público.

Se para as intérpretes era difícil, mais ainda para as que se dedicavam à composição. Entretanto, o espaço da mulher brasileira nessa atividade foi aumentando ao longo dos anos.

A *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz é, das obras panorâmicas publicadas no século XX, a que retrata o maior número de mulheres compositoras. Em destaque nos títulos dos capítulos, estão presentes quatro delas, todas atuantes no século XX: Eunice Katunda, Marisa Rezende, Ilza Nogueira, Jocy de Oliveira. Põe em destaque essa última autora, mesmo que suas obras não lhe agradem pessoalmente. Reconhece-lhe a importância da produção musical, mas não sem duvidar de sua permanência no repertório canônico da música brasileira.

Na Europa, Jocy exibiu com agrado suas óperas a públicos especializados, talvez mais bem-qualificados do que as nossas plateias para compreender e degustar todas as *nuances* de sua obra musical. Acredito, porém, que a época da utilização de efeitos como matéria composicional já ficou para trás e estamos dando início a uma nova fase mais inteligível e menos hermética da música vocal, não só para os intérpretes, mas também para o público em geral. [...] é preciso estar preparado para aproximar-se da obra vocal de Jocy de Oliveira, cuja originalidade e o [sic] pioneirismo não podem ser colocados em dúvida. [...] A compositora carioca merece toda a nossa atenção e esforço para compreendê-la. Resta saber qual será a permanência, a médio prazo, dessas óperas tão complexas e de montagem tão sofisticada e pessoal. Esses DVDs estão aí para perpetuá-las, e são talvez o que há de mais expressivo e intrigante na música contemporânea de vanguarda no Brasil. (MARIZ, 2012b, p. 287).

Diferentemente de José Maria Neves, que separa um capítulo de seu livro *Música Contemporânea Brasileira* (1977), para mulheres compositoras, Mariz mistura figuras masculinas e femininas nos capítulos de seu livro. Questionado se a disposição fora consciente, *respondeu-me*:

Mas, por que separar? São seres inferiores? Eu acho que são até superiores! (risos). [...] Por exemplo, uma compositora que eu acho boa é a Maria Helena Rosas Fernandes. Já há algum tempo, eu acho que ela é uma boa compositora, mas os colegas têm a tendência de esnobá-la. Ela tentou entrar pra Academia várias vezes, eu votei sempre nela, e não conseguiu. [...] a Maria Helena Rosas Fernandes ganhou um prêmio muito importante em Viena. Uma ópera que ela fez, de um ato, não me lembro agora o nome [Marília de Dirceu]. Ninguém ganha um primeiro prêmio em um concurso em Viena à toa, não! Eu tenho dito aqui “Olha, a

Maria Helena ganhou um prêmio em Viena. Você nunca ganhou coisa nenhuma lá!” (risos). [...] Agora, aquela, aquela lá de João Pessoa, ela é formidável a Ilza Nogueira. Aquela lá, o José Maria a chamava de... Ah, cientista musical. Porque ela tem uma base formidável. Estudou com os melhores professores na Alemanha, nos Estados Unidos... Não é uma grande compositora, mas ela conhece muito música e a interpreta muito bem. É uma pessoa muito simpática, eu gosto muito dela. (MARIZ, 2012a).

Para o musicólogo, está crescendo o espaço das mulheres na música contemporânea brasileira. Figuras femininas estão presentes em quase todas as categorias retratadas no livro – menos entre os regentes orquestrais: compositoras (além das já mencionadas, nomes como Esther Scliar, Maria Helena Rosas Fernandes e Kilza Setti), intérpretes, como as cantoras Bidu Sayão Maria Lúcia Godoy, a violinista Paulina D’Ambrosio, entre outras mencionadas no item 3.6, musicólogas, como Cleofe Person de Mattos, Dulce Lamas e Oneyda Alvarenga e críticas musicais, como Ondina Dantas, que usava o pseudônimo de D’Or.

3.10 – Questões raciais

Mariz destaca a instrução musical dada aos índios pelos jesuítas. Entretanto, não aponta contribuições significativas dos nativos para a música brasileira, de influência africana e europeia. Segundo o musicólogo, a musicalidade africana, reprimida na colônia por dois séculos, só teria “explodido” após a abolição da escravatura. Permanece o cânone da musicalidade inata do africano, presente desde Guilherme de Mello. “[...] a musicalidade inata do africano o destinava a ser o intérprete ideal e, oportunamente, também o criador da música que se fazia então no Brasil.” (MARIZ, 2012b, p. 14). Destaca a atuação dos negros e mestiços, no período colonial, como intérpretes e até mesmo compositores, como é o caso de muitos dos músicos mencionados no item 3.6. Mas, por fazerem música de pura influência européia, sua contribuição à música brasileira, assim como em Mello e Luiz Heitor, não é ressaltada. A condição de mulato de José Maurício, a figura de destaque do segundo capítulo, é

apontada como algo que gerou preconceito na corte, prejudicando sua atuação profissional. Entretanto, em nenhum momento Mariz relaciona qualquer característica étnica do padre à qualidade ou estilo de suas composições.

Com relação à música do século XX, destaca, na 6ª edição, a figura do baiano Osvaldo Cabral (1900-1990) como “o único compositor erudito de cor, de real significação” (2005, p. 219).

Considerações Finais

Neste trabalho, propusemo-nos analisar três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira, escritas em diferentes momentos do século XX. *A Música no Brasil* (1908), de Guilherme de Mello (1867-1932) *150 anos de Música no Brasil* (1956), de Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992) e *História da Música no Brasil* (1981), de Vasco Mariz (1921).

Mello, natural de Salvador, educado e posteriormente professor no Colégio de Órfãos de S. Joaquim, elaborou seu livro na referida instituição. Contudo, não há no texto indicações de um propósito didático.

Oriundo de uma família tradicional carioca, Luiz Heitor havia atuado como bibliotecário e posteriormente professor de Folclore no Instituto Nacional de Música, acabando por assumir um posto na divisão de música da UNESCO em Paris. Seu livro, inicialmente encomendado pelo Fundo de Cultura do México, destinava-se a ser uma obra de introdução à música brasileira para um público estrangeiro. Não tendo sido possível sua finalização no prazo, devido á mudança do autor para a França, acabou por ser escrita em português e publicada no Brasil pela editora José Olympio.

O também carioca Vasco Mariz fez carreira como diplomata. Estudou canto lírico, tendo realizado diversos recitais no Brasil e no exterior. Apesar de sua forte atuação como divulgador da música brasileira no meio internacional, o livro por nós analisado foi uma encomenda da editora Civilização Brasileira, visando um público nacional de estudantes e interessados no tema. Enquanto Guilherme de Mello baseou-se no material bibliográfico disponível no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, a correspondência internacional foi ferramenta chave na concepção dos livros de Luiz Heitor e Mariz. O primeiro teve em sua antiga aluna Dulce Lamas uma importante colaboradora, enquanto o segundo serviu-se da correspondência com o próprio Luiz Heitor, além de ter realizado entrevistas com compositores seus contemporâneos.

O principal ponto comum entre os três livros é a defesa de uma música nacional. Buscamos compreender a abordagem do nacional nesses autores a partir do contexto político e das discussões coevas no meio artístico e nas ciências humanas. Escrito nos primeiros anos do século XX, o livro de Mello insere-se num contexto de grandes transformações políticas e econômicas no país. Eram recentes a abolição da escravatura e a mudança do regime monárquico para republicano. Rompidos os laços com a casa de Bragança, via-se no país a busca de elementos que o distinguissem culturalmente, afirmando uma identidade brasileira. Luiz Heitor escreve seu livro num momento de desenvolvimentismo econômico e exaltação nacional, entre os últimos anos do governo Vargas e os primeiros do governo Kubitschek. Mariz, por sua vez, elabora seu texto nos últimos anos do Regime Militar. Embora o autor afirme que o contexto político em nada influenciou a elaboração de seu livro, revelam-se no texto momentos de grande patriotismo, sentimento bastante estimulado durante o período.

No meio científico internacional, sentia-se desde meados do século XIX o impacto do positivismo de Auguste Comte, concepção filosófica que buscava uma abordagem científica das ciências humanas. Relacionadas ao positivismo estavam visões deterministas, que defendiam que as sociedades e culturas eram condicionadas por fatores étnicos, climáticos, mesológicos e históricos. Ao mesmo tempo em que alguns estudiosos buscavam compreender, a partir de tais teorias, o “atraso brasileiro”, outros, como Sílvio Romero, viam na miscigenação racial um fator positivo à afirmação da identidade nacional, ainda que defendessem a evolução da raça através do “branqueamento”. Guilherme de Mello alinha-se a esses últimos. Define a música popular brasileira como resultado da fusão das raças [sic] portuguesa, espanhola, africana e indígena.

Em Luiz Heitor e Mariz, a constituição racial e o meio físico brasileiros não são mais apontados como fatores determinantes de uma identidade musical. Nos anos 30, com os estudos de Gilberto Freyre e Arthur Ramos, o foco da compreensão da identidade nacional desloca-se das questões físicas para as culturais, sendo o sincretismo considerado um ponto forte do brasileiro. A leitura

de Ramos é fundamental para o desenvolvimento do *Americanismo musical* do musicólogo teuto-uruguaio Curt Lange, que via no “vigor híbrido” do homem americano um fator de renovação musical, inclusive da produção grafocêntrica de matriz europeia. Nota-se a influência de Lange em *150 anos...*, de Luiz Heitor, não nas questões raciais, mas no enfoque conferido a essa produção grafocêntrica em sua abordagem do período colonial, diferentemente de Mello, que havia centrado o tratamento desse período na música de tradição oral.

Diósnio Machado Neto (2011) aponta em Régis Duprat uma ruptura com a abordagem biossociológica da música brasileira, transferindo o foco da raça e da cultura para as estruturas sociais e administrativas coloniais, apoiado em pesquisa documental e análise musical. Os trabalhos de sua geração e da seguinte são marcados pelo resgate do repertório colonial, sobretudo sacro, a partir de restauração, análise musical, interpretação e registro fonográfico. O livro de Vasco Mariz já traz informações oriundas dessas pesquisas, como a de Duprat sobre André da Silva Gomes, mestre de capela da Sé de São Paulo, a de Cleofe Person de Mattos sobre o padre José Maurício Nunes Garcia e a do padre Jaime Diniz sobre compositores pernambucanos do século XVIII, como Luís Álvares Pinto e Inácio Ribeiro Nóia. Sobre a Música em Minas Gerais, estão presentes referências, além das pesquisas de Curt Lange, a trabalhos então recentes, realizados por Olivier Toni e seus alunos.

O nacionalismo modernista, nas figuras de Renato Almeida, Luciano Gallet e Mário de Andrade, é uma forte influência sobre o pensamento de Luiz Heitor. Tais influências, além de lhe despertarem o interesse pelo folclore, que acabou por lecionar durante muitos anos, convenceram-lhe da valorização do uso do material musical popular como base para a construção de uma música nacional, elaborada segundo as tendências europeias coevas. Traços de tal raciocínio, consolidado e divulgado através do *Ensaio sobre a música brasileira (1928)*, de Mário de Andrade, já estavam presentes no livro de Mello, que defendia a construção de ópera e música nacional de concerto tendo por base as “lendas e cantares tradicionais brasileiros” e, sobretudo, a modinha. O referido gênero,

ênfatizado ao longo de todo o texto, é tratado como a música nacional por excelência. O autor demonstra sua preferência pela vertente “clássica” da modinha, marcada pela presença da poesia árcade e maior elaboração musical (nos moldes europeus, obviamente). Já se manifesta em Mello a crítica à influência italiana na música, que se estende, em Luiz Heitor, para a crítica ao domínio italiano na administração do meio musical brasileiro – sobretudo paulistano e carioca – na virada dos séculos XIX-XX. Em Mariz e Luiz Heitor manifesta-se ainda a crítica à influência do jazz sobre a música brasileira, ao abordarem a produção de Radamés Gnattali.

Vasco Mariz, assim como Luiz Heitor, tem nos modernistas Renato Almeida e Mário de Andrade suas principais referências teóricas. A adesão à orientação estética nacionalista é tratada pelo autor como critério valorativo e definidor do cânone artístico. A própria estruturação de seu livro em “gerações nacionalistas” revela tal juízo estético. O capítulo dedicado aos compositores dodecafônicos é intitulado “entreato”, sugerindo uma definição desse grupo como menos importante. Todavia, a partir da sexta edição, tem questionado, em alguns momentos, a validade dessa abordagem nacionalista no contexto cultural contemporâneo.

A divisão estrutural do livro de Guilherme de Mello, além de considerar as já mencionadas influências raciais, orienta-se, sobretudo, pelas diferentes conjunturas políticas da história do país, indicando no período republicano o ponto culminante do desenvolvimento musical brasileiro. O livro de Luiz Heitor, por sua vez, divide-se em duas partes, correspondentes aos séculos XIX e XX. Ao período colonial, abordado no capítulo introdutório, *Antecedentes*, é atribuída “importância histórica”, não sendo considerado “expressão do gênio criador brasileiro”. A divisão dos capítulos leva em consideração, além dos compositores, gêneros e espaços onde a música era praticada.

Nas três obras analisadas, vemos uma historiografia de fronteiras, onde são enfatizadas as distinções em detrimento das confluências, principalmente no que se refere à música popular/erudita e nacional/estrangeira.

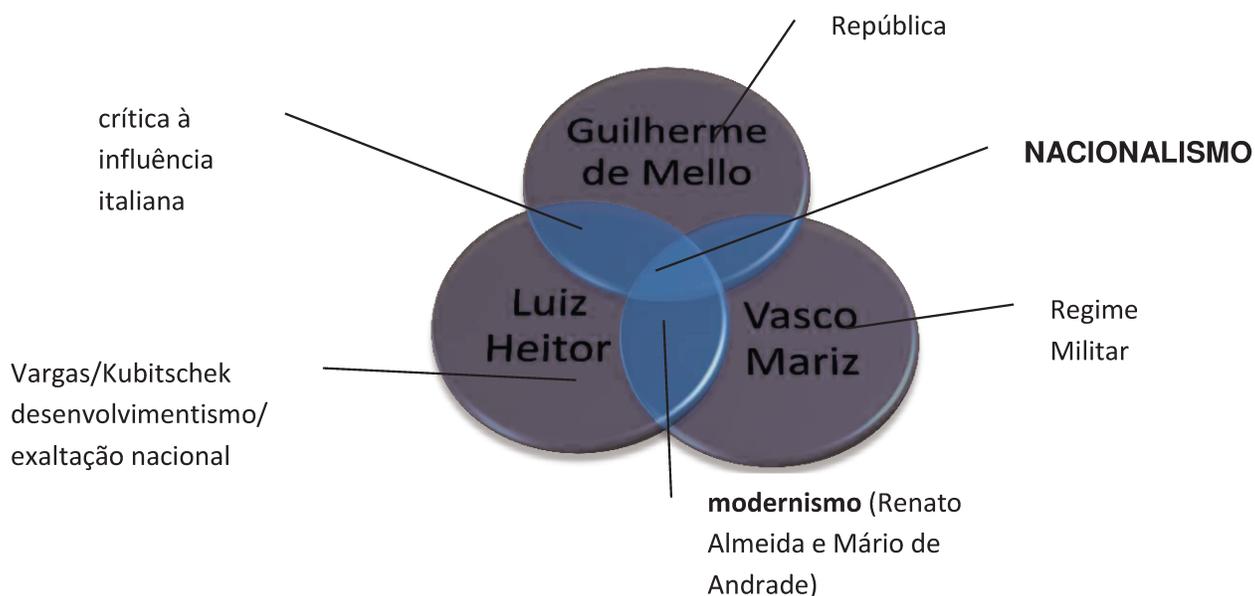


Figura 4 – Diagrama 1: o nacionalismo nas três obras
Elaborado pela autora

É comum aos três livros o destaque das figuras do padre José Maurício e de Carlos Gomes, embora suas biografias sejam escritas, com o passar dos anos, num tom menos romanceado e sua importância no cânon dos grandes artistas seja pouco a pouco relativizada. Em Luiz Heitor e Mariz já aparece a figura de Villa-Lobos, o qual, segundo estes autores, teria realizado a mais elaborada e autêntica expressão da arte nacional. Entre as instituições abordadas, destaca-se nos três livros o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde atuaram Guilherme de Mello (bibliotecário) e Luiz Heitor (bibliotecário e posteriormente professor) e onde se deu a formação da maior parte dos compositores retratados.

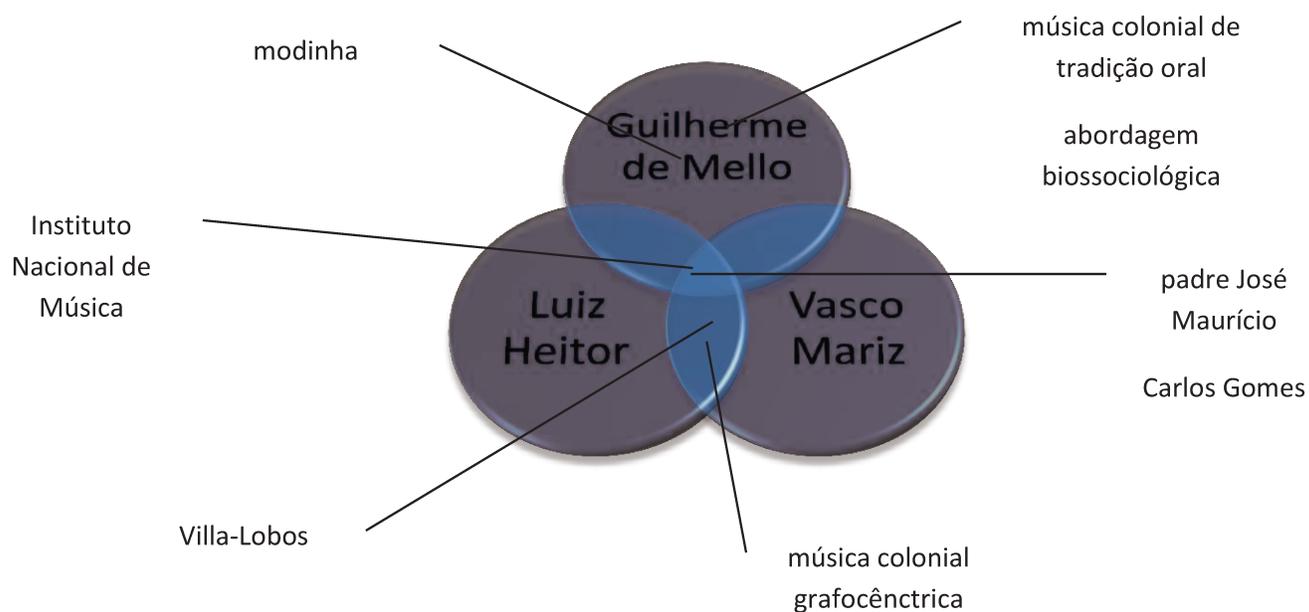


Figura 5 – Diagrama 2: Personalidades, instituições e gêneros destacados

A presença feminina nas obras historiográficas cresceu com o passar dos anos, refletindo a maior inserção profissional da mulher musicista. Em Guilherme de Mello, são destacadas as intérpretes musicais e estão presentes duas compositoras, Amélia de Mesquita e Chiquinha Gonzaga, além da escritora Ignez Sabino entre suas referências teóricas. A partir de Luiz Heitor, são retratadas também musicólogas e um maior número de compositoras. Mariz, diferentemente de Luiz Heitor e outros autores precedentes, não separa um capítulo para “mulheres compositoras”, enfatizando sua produção e não seu gênero, portanto, abordando com mais naturalidade a presença feminina no meio musical.

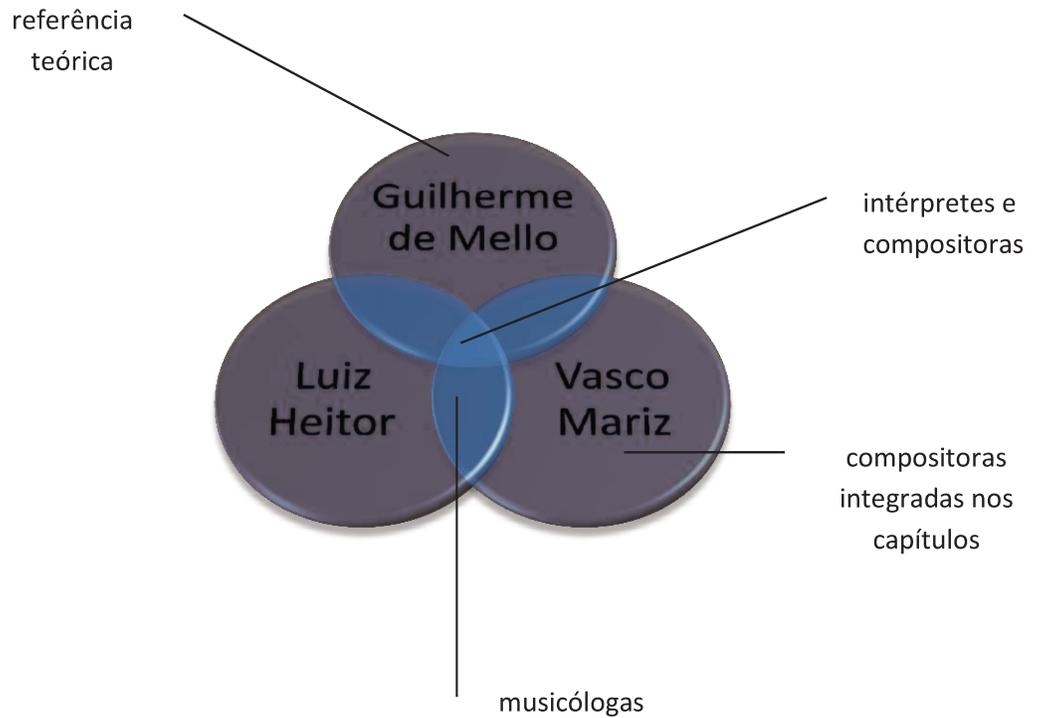


Figura 6 – Diagrama 3: A presença feminina

Elaborado pela autora

A pertinência, nos dias atuais, de obras historiográficas escritas por apenas um autor tem sido questionada por muitos estudiosos. Diante da ampliação da disponibilidade de materiais e informações relativos ao passado, mostra-se inexorável a necessidade de uma divisão mais especializada das áreas de estudo, bem como da diversificação e interdisciplinaridade nas abordagens. Argumenta-se que obras historiográficas de grande porte devem ser desenvolvidas conjuntamente por vários especialistas, a fim de garantir uma sólida fundamentação teórica e dar espaço a diferentes pontos de vista.

Observamos que a historiografia panorâmica sobre a música brasileira, mesmo quando escrita por profissionais com atuação acadêmica, como é o caso de Luiz Heitor, foi produzida sempre com a função de texto introdutório, tendo muitas vezes em vista um público pouco familiarizado com a linguagem musical.

Diante da busca de obras panorâmicas com a finalidade de livro-texto nos cursos universitários brasileiros, verifica-se a necessidade de obras nesse modelo, voltadas especificamente para esse público, com abordagens mais aprofundadas, que integrem aspectos musicais e contextuais e forneçam vasta bibliografia complementar.

Não se trata, contudo, de ignorar ou substituir os trabalhos precedentes. Esta historiografia pode e deve ser utilizada, sempre em diálogo com a produção recente. Tais obras, contextualizadas, revelam-se fonte de suma importância, no mínimo, para a compreensão do pensamento de determinado grupo, em determinado momento e local, surpreendendo muitas vezes pelo pioneirismo. É preciso conscientizar-se, acima de tudo, da historicidade de todo discurso, passado e presente, raciocínio que se estende especialmente ao nosso próprio trabalho.

Referências³⁹

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ACQUARONE, Francisco. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, c.1948.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

_____. 2ed corrigida e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3 ed. São Paulo, SP; Brasília, DF: Martins: INL, 1972

_____. **Música do Brasil**. Curitiba, São Paulo: Rio de Janeiro: Guáira, 1941.

APPLEBY, David P. **The music of Brazil**. Austin: University of Texas, c1983.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BAHIA. Assembléia Legislativa. Moção nº 14.689, de 12 de setembro de 2012. **Moção de congratulações à Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim**, pela realização do Tributo Biografia Musical Guilherme de Mello, primeiro historiador da música do Brasil. Disponível em <www.al.ba.gov.br/docs/proposicoes2012/MOC_14_689_2012_1.rtf>. Acesso em 16 jun. 2013.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. São Paulo, 2010. 279 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip V. (ed.) (1996). **Disciplining Music: Musicology and its canons**. Chicago: The University of Chicago Press.

³⁹ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BERNARDES, Ricardo. et al. Música Erudita Brasileira. **Textos do Brasil**, Ministério das Relações Exteriores, v. 12, [2006].

BETTENCOURT, Gastão de. **História Breve da Música no Brasil**. Lisboa: Secção de Intercâmbio Luso-Brasileiro do S.N.I., 1945.

BISPO, Antonio Alexandre. **Marco Histórico da Lexicografia Musical em Língua Portuguesa**: o Dicionário Musical de Isaac Newton. Disponível em <<http://revista.akademie-brasil-europa.org/CM09-02.htm>>. Acesso em 12 jul. 2013.

BITHELL, Caroline. The past in music: Introduction. **Ethnomusicology Forum**. v. 20. n. 2, pp. 3-16, jun. 2006.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América Portuguesa**: convenções, repertório, raça gênero e poder. Curitiba: DeArte, UFPR, 2008.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CALDAS, Pedro Spinola Pereira. A Atualidade de Johann Gustav Droysen: uma pequena história de seu esquecimento e de suas interpretações. **Locus**: revista de história, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, pp. 95-111, 2006.

CASCUDO, Teresa. Relações musicais luso-brasileiras em finais do século XIX. **Revista Camões** nº 11, 2000.

CASTRO, Celso. **A Proclamação da República**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

CATEDRAL da cultura portuguesa. Disponível em: <<http://www.realgabinete.com.br/portalweb/Home/ORRealGabinete/tabid/87/languag e/pt-PT/Default.aspx>>. Acesso em 16 jun. 2013.

CAVALCANTI, Jairo José Botelho. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Historiografia Musical Brasileira**: História, ideologia e sociabilidade. 2011. 228 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13. ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.

CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e História*: fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? Tradução José Geraldo Vinci de Moraes. **Revista de História (USP)**. São Paulo, n. 157, p. 15-29, 2o sem. de 2007.

COLEÇÃO GUILHERME DE MELLO. Disponível em <<http://www.docpro.com.br/escolademusica/DetalhesAcervo2.html>>. Acesso em 26 jan. 2013.

COLÓQUIO Internacional Marcos Portugal nos 250 anos do seu nascimento. Disponível em <<http://www.caravelas.com.pt/eventos.html>>. Acesso em 19 jun. 2013.

CONHEÇA a Casa Pia e Colégio dos Órfãos de S. Joaquim. Produção de Globo.tv. Disponível em <<http://globotv.globo.com/rede-bahia/aprovado/v/conheca-a-casa-pia-e-colegio-dos-orfaos-de-sao-joaquim/2200034/>>. Acesso em 16 jun. 2013.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil**. 2. ed., rev., ampl. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. *O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético* (Mário de Andrade, 1928). **Revista Música**. São Paulo. v. 6. n.1, pp.75-121, maio/nov 1995.

_____. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix: Revista de História e estudos culturais**. v. 1, ano 1, n. 1, pp. 1-21, outubro/novembro/dezembro de 2004.

DAHLHAUS, Carl. **Foundations of Music History**. Translated by J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

D'ALESSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. **Projeto História**. São Paulo: vol. 17, 269-280, nov. 1998.

DRACH, Henrique. **A rabeça de José Gerônimo**: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Música, Folclore e Academia na primeira metade do século XX. 2011. 514p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

DULCE Martins Lamas. Disponível em <http://www.etno.musica.ufrj.br/dulce_biografia.htm>. Acesso em 01 jul. 2013.

DUPRAT, Régis. Evolução da Historiografia Musical Brasileira. **Opus**, Porto Alegre. Ano 1 n. 1, p. 32-36., dez. 1989. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/opus/opus1/opus1-3.pdf>>. Acesso em 29 nov. 2010.

_____, LIMA, Edilson Vicente de, LANDI, Márcio Spartaco, SOARES, Paulo Augusto. **A Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. 9. ed. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2001.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **A música no Brasil**. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura - Ministério da Educação e Saúde, 1953.

FREDRIGO, Fabiana de Sousa, OLIVEIRA, Fabiane Costa, SALOMON, Marlon (org.). **Escritas da História: arte, cultura e memória**. Goiânia: Editora da UCG, 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

GLOSAS. n. 5. Lisboa, maio de 2012.

GUILHERME DE MELLO. Disponível em <<http://www.abmusica.org.br/>>. Acesso em 16 jun. 2013.

HAZAN, Marcelo. Repensando a decadência da música sacra no Brasil. **Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica**. Juiz de Fora, 21 a 23 de julho de 2006. _____ . Repensando a “decadência” operística da música sacra no Brasil a partir da recepção crítica de José Maurício Nunes Garcia. **I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ ‘Atualidade da Ópera’**: Livro de Resumos. Organização de Maria Alice Volpe. v. 1 p. 51. Rio de Janeiro: UFRJ / Escola de Música / Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.

_____. Campos. **The Sacred Works of Francisco Manuel Da Silva (1795-1865)**. 1999, 496 leaves. Thesis (PhD. – Music) Catholic University of America, 1999.

HISTÓRICO. Disponível em <<http://www.gplsalvador.com.br/historico/>>. Acesso em 16 jun. 2013.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Letras, armas e virtudes**. Disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/letras-armas-e-virtudes/>>. Acesso em 02 jun 2013.

ÍDICONÁRIO AULETE. Disponível em <<http://aulete.uol.com.br/>>. Acesso em 16 jun. 2013.

JAPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JENKINS, Keith. *A História Repensada*. Tradução Mario Vilela. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 2. ed., 1977.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEONI, Aldo Luiz. Historiografia musical e hibridação racial. **Revista Brasileira de Música**. Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 23, n. 2, 95-119, 2010.

LOPES, Guilhermina, HORA, Edmundo. A modinha e a busca do caráter nacional no livro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), de Guilherme de Mello. **Atas do Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”**. Lisboa: Núcleo Caravelas, CESEM, FCSH, 2012.

LUIZ Heitor na escola. Disponível em <<http://www.luizheitornaescola.com.br/>>. Acesso em 01 jul. 2013.

MACHADO NETO, Diósnio. **Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial**. 2011. 318 p. Tese (Livre-Docência). Departamento de Música, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2011.

_____. *Unita Multiplex: por uma musicologia integrada*. In: VII Seminário Nacional de Pesquisa em Música, 2007, Goiânia. **Anais do VII SEMPEM**. Goiânia: Programa de Pós Graduação Stricto-sensu - EMAC/UFG, 2007. v. 1. pp. 14-28.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century. **The Musical Quarterly**, Volume 92, Issue 3-4, pp. 329-364. First published online: December 13, 2009.

MARCONDES, Marcos (ed). **Enciclopédia da Música Brasileira erudita**; seleção dos verbetes Régis Duprat. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

MARIZ, Vasco. **Entrevista de Guilhermina Lopes** em 19 de novembro de 2012. Transcrição do áudio. Rio de Janeiro.

_____. **História da Música no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

_____. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **Três musicólogos brasileiros:** Mario de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro, RJ; [Brasília]: Civilização Brasileira: Instituto Nacional do Livro, 1983.

_____. **Vasco Mariz:** catálogo de obras. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2009.

MATTOS, Fernando Lewis de. Efemérides: A versatilidade artística de Radamés Gnattali. **Arquipélago** Revista de Livros e Idéias, n° 6, 2006.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.** Salvador: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MERHY, Sílvio. *Arte musical e pesquisa historiográfica:* Uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em Foundations of Music History. **Opus**, Goiânia, v. 13 n.1, p. 8-23, jun. 2007. Disponível em <http://www.musica.ufg.br/mestrado/artigos_seletivo/MERHYHistoriografia.pdf>. Acesso em 24 nov. 2010.

MICHON, John A; POUTHAS, Viviane; JACKSON, Janet L. **Jean-Marie Guyau (1854-1888):** Life and Ideas. Disponível em <http://www.jamichon.nl/jam_writings/2008_guyau_life.pdf>. Acesso em 02 jun. 2013.

MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. **História e memória:** Algumas observações. Disponível em <http://www.fja.edu.br/proj_acad/praxis/praxis_02/documentos/ensaio_2.pdf>. Acesso em 13 mai 2013.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Maneco Músico:** pai e mestre de Carlos Gomes. São Paulo: Arte&Ciência/UNIP, 1997.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. Radamés Gnattali, a Era Vargas, o rádio e a construção da identidade nacional. **Anais do XXI Congresso da ANPPOM**, pp. 1040-1045, 2011.

PIMENTEL, José Vicente et al. Música Popular Brasileira. **Textos do Brasil**, Ministério das Relações Exteriores, v. 11, [2005].

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e as obras do padre José Maurício Nunes Garcia. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, v. 19, pp.354-369, 3º trimestre de 1856.

_____. Ideias sobre a musica. **Revista Nitheroy**, Tomo Primeiro, nº 1º, 160-183. Paris: Dauvin et Fontaine, Librairies, 1836.

QUEIROZ, Pedro. **Bibliographia**. Disponível em <http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/revistas/1899/ACL_1899_11_Bibliographia_Estudos_Historicos_Antonio_da_Cunha_Barbosa.pdf>. Acesso em 10 jun 2013.

REVISTA Festa. In **Enciclopédia Itaú Cultural Literatura Brasileira**. Disponível em<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=vida_texto&cd_verbete=4905>. Acesso em 01 jul. 2013.

ROMERO, Sylvio. **Cantos Populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional – Editora, 1883.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio dos. **Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil**. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira do Centenário de Portugal no Brasil, 1942.

SCHUMACHER, Schuma, VITAL BRASIL, Erico (Org.). **Dicionário mulheres do Brasil**: de 1500 até a atualidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SOARES, Dalton Martins. **O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

TACUCHIAN, Ricardo. Vasco Mariz em seus 90 anos:um pesquisador dedicado à música brasileira. **Revista Brasileira de Música** – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 220-223,

jan./jun. 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Pequena historia da musica popular** : da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRADIÇÃO e INOVAÇÃO. Disponível em <<http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/>>. Acesso em 30 jun. 2013.

TRAMONTINA, Leonardo Salomon Soares. Uma visão crítica do ensino de História da Música na graduação norte-americana e suas possíveis contribuições à Academia brasileira. In: III Econtro de Musicologia de Ribeirão Preto, 2009, Ribeirão Preto. **Anais do III Econtro de Musicologia de Ribeirão Preto**, 2009.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira**. 2 vols. São Paulo: Martins, 1964.

_____. **Raízes da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. **Nuevo mundo**. IVe Journée d'histoire des sensibilités EHESSE 6 mars 2007/IVa Jornada de Estudios de Historia de las Sensibilidades – Coord. Frédérique Langué. 2007. Disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/3709>>. Acesso em 22 ago. 2013.

VERMES, Mônica. As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. **7o Encontro Internacional de Música e Mídia** – Música, Memória: tramas em trânsito. Santos; São Paulo: MusiMid, 2011. p. 257-265.

VIANA, Suhayla Mohamed Khalil. Política Externa Independente: fundamentos e reflexos nas relações internacionais do Brasil (1961-1964). **Anais da ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA** – Fortaleza, 2009.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Editora UFRJ, 1995.

VIRMOND, Marcos. Carlos Gomes no contexto da transição da ópera italiana. **Atualidade da Ópera**. Organização de Maria Alice Volpe. Série Simpósio internacional de Musicologia da UFRJ, v. 1. pp. 195-222. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes, MARIN, Rosa Maria Tolon, TOLEDO, Eduardo. Considerações sobre os finais de unidades dramáticas no melodrama italiano do período de transição. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**. São Paulo, 2007.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. **Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Antonio Carlos Gomes**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

VOLPE, Maria Alice. A teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira. **Música em Perspectiva**. v. 1, n 1, pp. 58-71, março 2008.

