

TENSÕES SÓCIO-CULTURAIS NA HISTORIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA: TENTATIVA DE APROXIMAÇÃO ENTRE MUSICOLOGIA E HISTÓRIA CULTURAL

Said Tuma*
Eduardo Monteiro**

RESUMO: Este artigo discorre sobre ambigüidades e dilemas metodológicos latentes no discurso que caracteriza a maior parte da historiografia musical tradicional brasileira. Discute-se a necessidade de uma maior interdisciplinaridade, o cuidado com a adoção de juízos de valor, opõe-se os conceitos de originalidade e cópia, universalismo e nacionalismo, nacionalismo europeu e nacionalismo andradeano, *música artística* e música popular, dando-se especial importância à conscientização da existência de um discurso nacionalista que impregna essa literatura. Conclui-se com a importância de uma aproximação multidisciplinar, capaz de compreender e relativizar as tensões sócio-culturais subjacentes nesse material.

PALAVRAS-CHAVE: Musicologia; Nacionalismo; Interdisciplinaridade; Historiografia musical brasileira; História cultural; Alexandre Levy.

ABSTRACT: This article deals with ambiguities and latent methodological dilemmas in the speech that illustrates most part of the Brazilian traditional musical historiography. It is discussed the needs of more interdisciplinarity, as well as cares with the adoption of value judgments, the concepts of originality and copy, universalism and nationalism, European nationalism and Mário de Andrade's nationalism, *artistic music* and popular music are opposed, giving special importance to the awareness of the existence of a nationalist speech that impregnates this literature. The article concludes with the importance of a multidisciplinary proximity, capable to understand and treat as relative the social-cultural tensions underlying this material.

KEYWORDS: Musicology; Nationalism; Interdisciplinarity; Brazilian musical historiography; Cultural history; Alexandre Levy.

INTRODUÇÃO

Motivados pela idéia de escrever uma nova narrativa biográfica para o compositor paulistano Alexandre Levy (1864-1892), deparamo-nos com inúmeras dificuldades. Entre elas, a escassez de trabalhos monográficos sobre o assunto. Assim, face à contingência de usar as obras “clássicas” da historiografia musical brasileira, vemo-nos diante da necessidade de repensar inúmeras ambigüidades e dilemas metodológicos que caracterizam esse material. Para tanto, e na intenção de dotar o trabalho musicológico de uma perspectiva interdisciplinar, tentamos uma aproximação com a história cultural através de alguns de seus temas e suas reflexões. Gostaríamos, assim, de apresentar alguns dos resultados parciais de nosso trabalho que dizem respeito mais diretamente às questões sócio-culturais que se manifestam como elementos tensionadores do discurso que a musicologia tradicional brasileira adota, de uma forma geral, ao aproximar Alexandre Levy.

* O pianista Said Tuma (said_tuma@yahoo.com.br) é Bacharel em piano e Mestrando pela Escola de Comunicações e Artes da ECA-USP, sob a orientação do professor Eduardo Monteiro.

** O pianista Eduardo Monteiro (ehsmonteiro@hotmail.com) é docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CMU-ECA-USP). Estudou no Rio de Janeiro (Escola de Música da UFRJ, Graduação e Mestrado), França (Sorbonne, Doutorado), Itália (International Piano Foundation, no Lago de Como) e Estados Unidos (New England Conservatory, Artist Diploma)

1. OBJETIVOS

Este segmento da pesquisa pretende apontar algumas direções para a construção de uma narrativa sobre a vida e obra do compositor Alexandre Levy, a qual se pretende resguardada dos pré-julgamentos daquela construída pela historiografia tradicional. Isto será feito, sobretudo, a partir de uma reflexão metodológica e axiológica que explicita as questões sócio-culturais latentes nessa literatura.

2. JUSTIFICATIVA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Ao iniciar nossa investigação deparamo-nos com duas questões cruciais: 1) Para fazer emergir uma narrativa mais pertinente sobre Alexandre Levy seria necessário explicitar cuidadosamente os comprometimentos ideológicos e relações com o nacionalismo pré-existent na historiografia musical brasileira; 2) Para compreender de modo mais sensível a vida e a obra do compositor paulistano seria preciso fazer aflorar os inúmeros debates sócio-culturais (tensões sociais) pertinentes que não são mencionados na maior parte dos trabalhos levantados. Na tentativa de responder a essas questões partimos da hipótese mais sensata de que Levy foi aquilo que o momento histórico permitiu que fosse, nos afastando assim da visão apresentada pela maior parte da historiografia musical consagrada, onde Levy tende a ocupar o posto de herói preconizado pelos títulos “anúncio de um gênio”, “precursor do nacionalismo musical brasileiro”, entre outros. Esta pesquisa se justifica pela necessidade de relativizar tal avaliação. Se a carreira musical de Levy revela alguma pretensão, essa foi por uma “boa música”, e isto, antes de mais nada, manifesta os ideais civilizatórios que atrelam a elite cultural brasileira do período à cultura europeia.

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E FONTES

Tomamos por ponto de partida a produção historiográfica existente sobre a vida e a obra do compositor paulistano, assim como obras que discorrem sobre a história cultural¹, especialmente com vistas ao estabelecimento de bases mais abrangentes para a compreensão do problema, procurando uma abordagem musicológica em perspectiva crítica e interdisciplinar. Utilizamos também alguns trabalhos monográficos sobre temas afins².

4. O ESTADO DA QUESTÃO

Parece-nos oportuno tentar situar aqui de que forma nossa pesquisa se insere em um quadro mais amplo de estudos musicológicos que analisam a música no Brasil no intervalo entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX

Nesse sentido poderíamos considerar que nossa investigação, em sua tentativa de aprofundar o conhecimento sobre Levy e debater criticamente a historiografia musical brasileira tradicional, pode ser inserida no conjunto dos estudos verticalizados sobre a temática do *Romantismo Musical Brasileiro*. Em função da forte vinculação estética com a Europa, os compositores deste período no Brasil ficaram relegados a um segundo plano de

¹ Quando mencionamos o termo História cultural temos em mente basicamente a redescoberta, a partir da década de 70, de um modo peculiar de compreender a história. A emergência dos aspectos culturais do comportamento humano como centro privilegiado do conhecimento histórico vincula-se, de acordo com Peter Burke, ao que ele chama de “virada cultural”: uma guinada sofrida pelos estudos históricos, abandonando um esquema teórico generalizante e movendo-se em direção aos valores de grupos particulares, em locais e períodos específicos. Dessa forma, antigos conceitos – como luta de classes e civilização – são abandonados em prol de categorias explicativas de caráter regionalizado, em que as distinções culturais assumem importância maior que os elementos políticos e econômicos (BURKE, 2005, p. 7-13).

² Para a relação completa das fontes utilizadas, ver referências bibliográficas no final deste texto.

interesse nos estudos musicológicos posteriores. Assim, esperamos nos juntar à nova tendência das pesquisas musicais que começa a se firmar no Brasil. Distanciados de certas ambigüidades que marcavam trabalhos anteriores, os atuais pesquisadores, em outra perspectiva de reflexão, têm contribuído para reverter a orientação anterior, manifestada até pouco tempo em vários estudos, de privilegiar apenas a música colonial e aquela do século XX. (TACUCHIAN, 2003, p. 2-7) Dentre esse conjunto de obras que começam a despontar, especialmente sobre os compositores românticos brasileiros, gostaríamos de mencionar duas que têm bastante relevância para a nossa investigação.

A primeira delas, *Henrique Oswald (1852-1931). Un compositeur brésilien au-delà du Nationalisme musical. L'exemple de sa musique de chambre avec piano* de 2000, tese de doutorado de Eduardo Monteiro, aborda a trajetória e a obra do compositor Henrique Oswald. Nessa investigação reflete-se longamente sobre a questão do nacionalismo musical brasileiro, o que contribui para a compreensão da imagem de Oswald traçada pelos musicólogos. Mais especificamente sobre o compositor paulistano Alexandre Levy citaremos *Alexandre Levy (1864-1892): uma revisão*, dissertação de 2003, de pesquisadora Camila Durigan Segala. A autora constrói em seu trabalho uma importante reflexão sobre Levy e o nacionalismo musical na visão da historiografia da música brasileira.

Além da contribuição, mais direta, pelo aproveitamento dos dados e reflexões disponibilizados por esses trabalhos, num plano mais amplo, acreditamos que é justamente a produção de caráter monográfico que possibilita a criação de significados, cuja articulação num futuro próximo possa se estabilizar em uma nova visão dos compositores do chamado romantismo, como Levy. Visão essa que seja resultado do trabalho de explicitação, dos inúmeros debates que ficam subjacentes nas várias obras, e, sobretudo, da ótica nacionalista que marcou invariavelmente as narrativas da historiografia musical no Brasil.

5. RESULTADOS: POR UMA MUSICOLOGIA CRÍTICA

5.1. SOBRE MUSICOLOGIA E INTERDISCIPLINARIDADE

Um primeiro problema com que o pesquisador se depara ao iniciar uma pesquisa em musicologia é conseguir situá-la numa base mais ampla e com relações mais frutíferas com outras áreas do saber humanístico. Um olhar panorâmico pelos trabalhos produzidos no Brasil indica claramente um isolamento ou no mínimo uma dificuldade em dialogar. Essa auto-suficiência da musicologia, mesmo que involuntária, talvez se dê em função de uma perspectiva de autonomia da música em relação ao mundo social, dada como normal por muito tempo³. É claro que existem especificidades restritivas, como as técnicas de análises musicais normalmente dominadas apenas por especialistas. Mas, apesar disso, Edward Said (1992, p. 19) lembra que não há razão para não tentar aproximar a musicologia de outras áreas de saber humanista, como a história cultural.

Essa dimensão de interdisciplinaridade é condição do trabalho do musicólogo na visão, por exemplo, de Regis Duprat. Isso equivale a dizer que na consecução do seu trabalho, ou

³ Como explica Enrico Fubini, a música apresenta uma historicidade anômala em relação às demais artes. O autor aponta, de um lado, a *marginalidade histórica da música*, conseqüência da sua secular função artística marginal voltada para outros fins como, por exemplo, o acompanhamento da poesia, a valorização e complementação da função litúrgica, entre outros. De outro lado, aponta a *marginalidade social* do músico, cuja origem está na visão aristotélica de que a prática musical não era digna de um homem livre devido a sua característica “manual”; situação que só começa a se alterar com Mozart e Haydn, os primeiros musicistas a se rebelarem contra à condição de serviçais nos palácios. Além disso, Fubini lembra que “atrelada a uma vida efêmera que não ia além da sua primeira execução, a música se refugiou em uma tradição desde muito mais fechada, mais separada em relação às outras artes”. (FUBINI, 2003, p. 40)

seja, na crítica interna e externa ao manuscrito musical, é indispensável uma contextualização histórica, assim como uma avaliação criteriosa da linguagem musical consoante à época e ao estilo. Em suma, exige-se do pesquisador dupla formação de historiador e musicólogo (DUPRAT, 1991, p. 89).

O musicólogo Alberto Ikeda lembra ainda, ao investigar o significado da palavra musicologia, que “a preocupação é com a interdisciplinaridade e com a compreensão da música como fenômeno relacionado ao social, à história [...]” (FUX *apud* IKEDA, 1998, p. 89).

Em linhas bem gerais é dentro desse panorama de interdisciplinaridade e de aproximação com a história cultural que tentamos resolver nossos problemas.

5.2. AMBIGUIDADES E DILEMAS METODOLÓGICOS DA HISTORIOGRAFIA MUSICAL

A escassez de trabalhos monográficos sobre diversos temas de pesquisa em música brasileira torna, por vezes, as obras “clássicas” da historiografia musical suas principais fontes de acesso⁴. Na prática isso implica em algumas dificuldades para o trabalho do pesquisador em virtude de inúmeras ambigüidades e dilemas metodológicos que marcam invariavelmente a grande maioria dessas obras, independente de seu mérito e importância enquanto produção intelectual e fonte de informação.

Francisco Curt Lange identifica nessa literatura duas ordens de problemas. Em primeiro lugar, alguns equívocos ainda na fase de pesquisa. Em segundo, comprometimentos ideológicos norteando a escrita dos textos. Este autor destaca que as pesquisas musicais referentes às fases colonial e imperial não se orientaram em arquivos pertinentes, e conseqüentemente produziram trabalhos baseados em documentação insuficiente (LANGE, 1967, p. 396). O autor destaca ainda a atitude dos historiadores em “negar os benefícios da influência lusitana e universal, sustentada com um critério nacionalista e não poucas vezes chauvinista” (LANGE, 1967, p. 369), fato que poderíamos interpretar como falta de explicitação de métodos e valores.

Ainda com relação à presença da ideologia nacionalista na produção historiográfica da música no país, Eduardo Monteiro destaca o “quanto a bibliografia que versa sobre [Henrique] Oswald foi por ela contaminada, ocasionando a cristalização de uma imagem deformada do compositor.” (MONTEIRO, 2000, p. 21) De forma bastante similar, também o compositor paulistano Alexandre Levy foi mal interpretado pela historiografia oficial brasileira. Camila Segala afirma que “sem criticá-lo como compositor, porque precisava valorizar os talentos musicais nacionais, esta historiografia, baseada na ideologia nacionalista hegemônica a partir da década de 1920, repudiou a sensibilidade diferente daqueles que viveram durante a Monarquia e a República Velha”, época que a autora salienta como “de apego à civilização européia”. (SEGALA, 2003, p. 99) Segala lembra ainda como o comprometimento ideológico dos historiadores da música brasileira os fez distanciar-se da tarefa do historiador: olhar para o tempo e a vida de Levy “com a objetividade garantida pela

⁴ O termo historiografia musical tradicional ou “clássica” se refere, em nossa investigação, às seguintes obras: *História da música brasileira* de Renato Almeida (edições de 1926 e 1942), *Storia della musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (edição de 1926) *Caminho de música* de Andrade Muricy (edição de 1930), *História da música brasileira* de F. Acquarone (sem data), *Música, doce música e Pequena história da música* de Mário de Andrade (edições de 1933 e 1942 respectivamente), *Música e Músicos no Brasil e 150 anos de música no Brasil* de Luiz Heitor Correa de Azevedo (edições de 1950 e 1956 respectivamente), *História de música brasileira* de Bruno Kiefer (edição de 1977) e *História da música no Brasil* de Vasco Mariz (edição de 1981). Deve-se notar que não existe uma dimensão cronológica no recorte dessas obras, que como se vê pelas datas de edição, cobrem um espectro enorme desde 1926 até um período mais recente.

validação documental e com toda sua capacidade de entender o diferente.” (SEGALA, 2003, p. 99)

Outra armadilha que se apresenta ao pesquisador se mascara atrás da natureza grandiloqüente e totalizadora da estrutura narrativa dessas histórias da música. Maria Elizabeth Lucas salienta ainda que “são as narrativas míticas sobre determinado período, gênero musical ou grupo de compositores, que acabam institucionalizadas como paradigma de conhecimento, situação que se apresenta de forma dramática na musicologia brasileira de qualquer período” (LUCAS, 1998, p. 69). De qualquer forma a autora destaca que nos últimos anos já é possível vislumbrar “sinais de uma guinada qualitativa no tratamento de certos temas e problemas de investigação na produção musical brasileira” (LUCAS, 1998, p. 69).

Em meio a esse quadro de dificuldades, a alternativa que encontramos foi tentar explicitar as questões que se encontram latentes nos trabalhos levantados pela pesquisa. Destaques especiais devem ser dados à questão do nacionalismo. Apresentamos a seguir algumas das *tensões* que surgiram durante a investigação.

5.3. ALGUNS DEBATES SUBJACENTES À “NARRATIVA OFICIAL”

Tomemos como motivação, dois trechos da *História da Música brasileira* de Bruno Kiefer, obra conhecida e tida como referência. No capítulo sobre o romantismo musical brasileiro, Kiefer diz que:

Leopoldo Miguez compôs uma obra que não trouxe a menor contribuição para uma música de características brasileiras. A rigor, não foi criador. Dominava o seu *métier*, não há dúvida, mas foi para seguir, como epígono, as pegadas de Liszt e Wagner, sobretudo deste último (KIEFER, 1997, p. 127).

Em outro trecho, o autor afirma que:

Musicalmente *Il Guarany* é, como dissemos, italiano, filiado, em todos os sentidos, a uma tradição que teria, ainda em vida de Carlos Gomes, o seu ponto culminante em Verdi (KIEFER, 1997, p. 94).

Lidos em perspectiva crítica os dois trechos apresentam algumas *tensões* que procuramos explorar num contexto ampliado e interdisciplinar, aproximando-os de temas e reflexões presentes na história cultural. São eles:

a) Explicitação dos pressupostos versus juízo de valor: É interessante notar como não é o domínio do *métier* que importa para Kiefer e sim a não adequação de Miguez à perspectiva pessoal do autor, que apesar de não explicitada, é a do *nacionalismo*⁵ como critério de valor. A avaliação da obra musical, assim como da obra de arte em geral, deve se pautar pelo critério extraído da própria obra e de modo crítico (PAREYSON, 2001, p. 17). Luigi Pareyson lembra ainda que não podendo o crítico, desfazer-se do próprio gosto e nem mesmo fazê-lo intervir na sua avaliação, “deverá ter o cuidado de servir-se dele [próprio gosto] apenas como via de acesso à obra e não como critério de juízo” (PAREYSON, 2001, p. 17). Em Kiefer, é importante que o leitor perceba que o autor adota seu ‘próprio gosto’, o nacionalismo, como critério de valor, e não apenas como via de acesso à obra, como defende Pareyson.

b) A questão da originalidade versus cópia: Kiefer adverte que Miguez “não foi criador”. Depreende-se imediatamente que Carlos Gomes também não, afinal seu Guarani era *música italiana*. Essas colocações remetem a uma questão crucial à história cultural. O problema da “cópia” ou do transplante cultural foi fortemente colocado por Sílvio Romero nos anos 1890. Influenciado pelo naturalismo científico em voga na Europa, de perspectiva claramente racial, este autor afirmava que a vocação para “copiar” decorreria da “aptidão imitativa de mestiços e meridionais, pouco dotados para a criação” (ROMERO *apud* SCHWARZ, 1987, p. 41). Se as considerações de Romero ajudam a compreender o

⁵ As relações entre historiografia musical brasileira e nacionalismo se mostraram tão significativas que serão tratadas separadamente no tópico seguinte: **5.4 A QUESTÃO NACIONAL: DIMENSÃO TEMPORAL E TRANSFORMAÇÕES.**

aparecimento da tese da originalidade, estão longe de explicar suas razões. Nesse sentido é oportuno rever a observação de Roberto Schwarz. Para o autor essa é uma questão de fundo que precisa ser tratada em perspectiva histórica e mais ampla, considerando necessariamente as ambigüidades e conflitos da realidade do país. Mas estas, ao fim e ao cabo, são decorrentes do passado colonial e fundamentalmente do sistema econômico fundado em bases escravistas. Schwarz ainda acrescenta que, faltou à historiografia da cultura relacionar o nosso “atraso” como parte da “história contemporânea do capital e de seus avanços” (SCHWARZ, 1987, p. 44-48).

c) Universalismo ou cosmopolitismo versus “nacional”: A falta de caráter nacional na obra dos compositores românticos é tratada, pela historiografia tradicional, como uma espécie de demérito pelo qual esses autores seriam “culpados”. Essa discussão, no entanto, deve ser posta num âmbito mais amplo. Nicolau Sevcenko destaca que no período de 1870 a 1914, os intelectuais enfatizavam, como uma das principais exigências da realidade brasileira, “a atualização da sociedade com o modo de vida promanado da Europa” (SEVCENKO, 2003, p. 97). Nota-se, nessa época, um processo de crescente modernização, urbanização e internacionalização das sociedades tradicionais. Este autor destaca ainda “a transformação das capitais [...] em centros cosmopolitas, alimentados pela produção cultural e editorial das metrópoles européias” (SEVCENKO, 2003, p. 102).

É preciso entender que o *cosmopolitismo* desses intelectuais, entre os quais, os compositores, não era fruto de falta de consciência, pelo contrário, era resultado da mais candente preocupação deles com a *modernização* da Nação.

d) Nacionalismo musical europeu versus nacionalismo musical andradeano: É conhecida a importância do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade como programa de “nacionalização” da música do país. Não obstante, a historiografia musical tradicional ao não detalhar claramente a qual espécie de nacionalismo estaria se referindo e, por outro lado, por tender a tratar este fenômeno como um fato homogêneo e atemporal, acaba por confundir o leitor em suas avaliações sobre os compositores românticos. Estes, atentos à produção cultural européia, escreveram muitas peças de cunho nacionalista. Entretanto o que eles jamais poderiam ter feito, e isso simplesmente por razões cronológicas, seria atender ao programa de Mário de Andrade de nacionalização da música brasileira. Convém não esquecer que, devido à falta de explicitação de métodos e valores pela historiografia “clássica”, sua análise da obra dos compositores românticos no Brasil parece concentrar-se em lamentar que estes não tenham seguido o programa proposto por Mário, **ainda que tenham quase todos eles morrido antes de 1928**, ano de publicação do *Ensaio*.

e) Música artística versus música popular: Apesar dos trechos do livro de Bruno Kiefer não motivarem essa questão, faz-se necessário destacá-la como fundamental no traçado das discussões que ficam subjacentes às “narrativas oficiais”. Elizabeth Travassos lembra que “duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a *dicotomia entre erudito e popular*, de outro” (TRAVASSOS, 2000, p. 7) [grifo nosso]. No que diz respeito ao tensionamento erudito versus popular, vale a pena lembrar a expressão de Mário de Andrade “música artística” (ANDRADE, 2006, p. 17-24) como indicativa de sua visão. Convém notar que ela vem carregada de significados, inclusive por aludir a um posicionamento etnocêntrico em relação à música. Destacamos, nesse sentido, comentário de Antonio Jardim. Este autor analisa textos de Mário de Andrade⁶ que tratam das manifestações musicais outras que não a da tradição musical ocidental. Para Jardim (1993, p. 12-13) as avaliações de Andrade revelam uma compreensão “ex-ótica”, uma vez que para este o artístico está definido a priori como um

⁶ As observações de Antonio Jardim dizem respeito a trechos da Pequena História da Música de Mário de Andrade.

padrão cultural burguês ocidental. Esse posicionamento exclui do “Olimpo da arte” manifestações que não a da “música erudita”. Fica clara então a exortação de Mário aos artistas a darem “pros [sic] elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística [...]” (ANDRADE, 2006, p.13).

5.4. A QUESTÃO NACIONAL: DIMENSÃO TEMPORAL E TRANSFORMAÇÕES

Como mencionamos anteriormente, destacaremos aqui a questão do nacionalismo como condição de relativização necessária à escrita de uma nova narrativa para o compositor paulistano Alexandre Levy. Como também já dissemos, a escassez de trabalhos monográficos sobre o nosso tema exige do pesquisador o uso sistemático das obras clássicas da historiografia musical brasileira. Por essa razão tentamos agora compreender melhor as relações desta com o nacionalismo. Da mesma forma que procedemos ao considerar essas obras em relação às outras tensões sociais subjacentes aqui mencionadas, começamos por tentar ampliar um pouco o panorama.

Em primeiro lugar é preciso salientar que a questão nacional é complexa e que apesar de não ser recente, não existe uma compreensão clara e generalizada sobre ela. É difícil pensar em algum fenômeno político mais intrigante e sobre o qual haja menos consenso (ANDERSON, 2000, p. 7).

Do ponto de vista da abrangência do nacionalismo vale destacar a análise de Montserrat Guibernau. A autora afirma que é necessário ampliar a visão do tema, abordando simultaneamente dois de seus aspectos. Em primeiro lugar incorpora, além dos elementos políticos, também os “psicológicos” e sociais. Em segundo, a autora destaca a necessidade de distinguir “entre o ‘nacionalismo de estado’ [estados sem nação]⁷ e o nacionalismo das ‘nações sem estado’” (GUIBERNAU, 1997, p. 151). Com essa distinção a autora mostra como a *identidade nacional* é especialmente relevante para a categoria dos “estados sem nação”. Exemplos dessa categoria são os países do terceiro mundo que foram colonizados ou tiveram suas estruturas sociais desestabilizadas devido ao imperialismo europeu (1997, p. 127). Vale destacar as transformações e mudança de papéis sofridos pelo nacionalismo nesses países. Se em um primeiro momento o sentimento nacional era dirigido contra o colonialismo e estava empenhado na luta pela independência, à seguir o nacionalismo se transforma “num discurso político empregado pelos novos dirigentes, em sua tentativa de construir uma nação capaz de sustentar a legitimidade do estado que herdaram da época colonial.” (1997, p. 127). É preciso reconhecer “a dimensão do nacionalismo como um criador de identidade para os indivíduos que vivem e trabalham nas sociedades modernas” (1997, p. 82). À questão de como é criada a *identidade*, a autora responde que é através da cultura, instrumento capaz de reunir pessoas de níveis culturais e sociais muito diferentes (1997, p. 85). Finalmente deve-se salientar o papel de mediador da cultura, atuando nas relações dos seres humanos entre si e com o mundo exterior (1997, p. 88-89).

Muito significativo na dimensão “psicológica” e “social” do nacionalismo, é o papel dos símbolos e das tradições para a construção da identidade de uma comunidade. A metáfora da *comunidade imaginada*, criada por Benedict Anderson, é particularmente importante para compreender a capacidade do nacionalismo em reunir pessoas. Para o autor “até os membros

⁷ Montserrat Guibernau afirma que a idéia de um estado sem nação, ou nação-estado, “aplica-se a uma situação em que um estado é arbitrariamente projetado, ignorando-se as identidades culturais e lingüísticas que estão dentro de suas fronteiras”. É o caso dos países onde o aparecimento do estado não foi antecedido pelo surgimento de uma nação, ou seja, um grupo humano consciente de formar uma comunidade e que partilha conjuntamente: uma cultura, um território claramente demarcado, um passado e um projeto para o futuro. Além disso, este grupo exige e toma para si o direito de se governar. Na ausência dessa “comunhão”, o Estado sem nação deve ir em busca das “tradições” que legitimarão a sua existência (GUIBERNAU, 1997, p. 126 e 110).

da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (ANDERSON, 2001, p. 25). Lembrando que “o nacionalismo começou a ganhar força quando a religião declinava na Europa”, compreende-se como a “nação” paulatinamente preenche o papel de “igreja” e os intelectuais, o papel de sacerdotes (GUIBERNAU, 1997, p. 93). A criação da identidade nacional nada mais é do que o processo complexo de reconhecimento, enquanto comunidade, a partir dos símbolos da “nação” (1997, 94).

Também interessante é observar o caráter “inventado”, artificial, desse processo de substituição dos antigos símbolos religiosos pelos da “nação”. Eric Hobsbawn salienta esse caráter postiço ao definir as *tradições* como práticas que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWN, 1997, p.9). É nesse ponto, justamente, que se situa um dos aspectos mais intrigantes do nacionalismo. “O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo” (1997, p. 9-10). Apesar de “inventadas” e não necessariamente “antigas”, essas tradições projetam-se no tempo como algo que sempre existiu, como coisa natural, isenta de qualquer perspectiva crítica. Decorre daí, imediatamente, outra ambigüidade: “a criação de um outro passado: um passado estável (as raízes nacionais) que chegam a um tempo imemorial” acaba por tornar obscura “a natureza essencialmente dinâmica e frequentemente híbrida das culturas” (TOMLINSON *apud* VIANNA, 2002, p. 161). Tudo se passa como se existisse um estado de começo absoluto marcando a origem “longínqua” dos povos. Finalmente vale destacar que uma dada “invenção” estará sempre impregnada de inúmeras contingências subjetivas por parte de “quem” as criou, além de que para impô-la é preciso ter poder para isso. Esses dados apontam para a fragilidade dos “mitos” e “invenções” da “nação” no que se refere às inúmeras possibilidades de manipulação pelas forças hegemônicas que a compõem.

Retornando às relações do nacionalismo com as obras “clássicas” de nossa historiografia musical, poderíamos começar situando que o debate em torno do “nacional” na música brasileira já vem se amostrando desde o romantismo, conforme já mencionamos. Naquele momento, entretanto, as manifestações de nacionalismo se mesclavam significativamente com uma perspectiva cosmopolita. Exemplo disso é que as primeiras preocupações com o nacional na música aparecem durante a estada ou após o regresso da Europa de alguns compositores como Levy e Nepomuceno (BEHAGUE: 1971, p. 18-19). Durante a década de 1920, a questão começa a se radicalizar em diversos ensaios, artigos, livros escritos por Mário de Andrade, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Ronald de Carvalho, Heitor Villa-Lobos, Renato Almeida, Graça Aranha, Fabiano Lozano, Sérgio Milliet. A “agitação nacionalista” de matizes político-culturais diversas é articulada inicialmente a partir de ensaios publicados pela *Revista do Brasil* (CONTIER, 1995, p. 95).

Um marco significativo, em termos musicais, é o ano de 1928, ano de publicação do *Ensaio sobre a música brasileira* por Mário de Andrade. Com o ensaio, o musicólogo dava cobertura teórico-ideológica aos compositores. É preciso destacar que Mário estava propondo o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o Brasil (WISNIK, 2001, p. 142). Wisnik lembra que ao colocar “a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição *sine qua non* para o ingresso e a permanência do artista na república musical”, Mário acabou determinando que o “compositor que não fizesse música de cunho nacional (bebida na estilização do popular rústico) funcionaria como ‘pedregulho na botina’ a ser devidamente extirpado” (2001, p. 142).

Uma questão muito importante a ser destacada é o alcance do programa escrito por Mário. Arnaldo Contier lembra que:

O Ensaio – ou a “Bíblia” dos compositores nacionalistas brasileiros – foi lido, debatido, citado exclusivamente através de fragmentos, ora de colorações ideológicas, ora de matizes técnico-estéticos,

por Camargo Guarnieri, Andrade Muricy, Luiz Heitor Correio [sic] de Azevedo, Francisco Mignone, Waldemar Mesquita, Osvaldo Lacerda, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, entre outros compositores e eruditos, folcloristas, historiadores, críticos, intérpretes, professores, sociólogos, antropólogos, filósofos, políticos (integralistas, socialistas, fascistas, liberais, stalinistas) (CONTIER, 1995, p. 86).

A exortação cívico-patriótica e doutrinária do *Ensaio* foi assimilada de forma bastante homogênea, tendo a questão da *identidade cultural* se cristalizado na música sem divergências teóricas nos trabalhos de inúmeros escritores, musicólogos e ensaístas (1995, p. 95 e 97). É interessante notar também o tom conciliador presente no programa do *Ensaio*. Wisnik observa que “olhado no conjunto, o ciclo modernista do nacionalismo musical compreende assim uma pedida estético-social”. Ao sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular Mário investe na conquista de uma linguagem que seja capaz de conciliar o país “na horizontalidade do território e na verticalidade das classes” (WISNIK, 2001, p. 148). No mesmo plano se destaca a contrapartida do Estado. Se em um primeiro momento o programa nacionalista, resistindo como pôde às contingências da nova posição da arte na modernidade capitalista, buscará apoio no “Estado forte carente de legitimação”, a seguir ver-se-á socorrido por este (2001, p. 148-9 e 152). Em uma atitude claramente oportunista, o Estado Novo buscará na cultura, e em especial na música nacionalista, um respaldo legitimador. Fato exemplar dessa *simbiose* entre o Estado Novo e o nacionalismo musical é o programa educacional de Villa-Lobos, respaldado por Getúlio: o canto orfeônico. O poder da música de imantação e unificação da sociedade em torno do Estado que Wisnik identifica desde *A República* de Platão (2001, p. 152), pode também ser vislumbrado na forma de “catecismo” da Nação:

A ‘maior função’ da escola moderna foi ensinar um ‘novo patriotismo além dos limites naturalmente conhecidos por seus pupilos’. A escola foi, a princípio, um agente de socialização.[...] Ensinar a ler e a escrever envolvia a constante repetição do catecismo cívico-nacional, em que a criança era impregnada de todos os deveres que dela se esperavam: defender o estado, pagar impostos, trabalhar e obedecer às leis (GRAFF *apud* GUIBERNAU, 1997, p. 79).

Com relação aos desdobramentos do nacionalismo andradeano pela historiografia musical brasileira, o que mais chama a atenção é que as ambigüidades e nuances apresentadas acima são pouco consideradas na construção e elaboração de suas narrativas. O caráter, de certo modo autoritário, do manifesto de Mário de Andrade acabou suscitando e até mesmo estimulando uma atitude que deixava de enxergar o caráter “inventado” do programa “construído” pelo musicólogo para definir o que era *música brasileira*. Ao “inventar” as nossas “tradições” musicais e defendê-las através do *Ensaio*, a partir de 1928, Mário de Andrade utilizou-se de um “vocabulário técnico-estético ideologicamente marcado por *uma* determinada interpretação da História do Brasil” (CONTIER, 1995, p. 76). Para a historiografia musical brasileira a própria *escolha* da cultura, e mais particularmente da música, como meio para se forjar o *nacional*, perdeu a dimensão de coisa “inventada”. Essa historiografia parece ter se convencido de que as *raízes nacionais*, determinadas por Mário como um *corpus* musical, remontavam a um “passado estável” e “imemorial” como mencionamos. Os autores responsáveis pela construção desta historiografia, ao não explicitarem suas posições dentro de um *projeto* nacionalista, ultrapassaram seus limites de programa de arte e de poética musical, utilizando-o como critério de valor *mascarado*. Aqui cabe destacar o papel do *Ensaio* como *programa* para os compositores. É oportuno lembrar que para o artista é importante ter um programa, uma poética, que norteie seu trabalho criativo (PAREYSON, 2001, p. 18). O problema é que para os autores dessas obras “clássicas” da historiografia musical, o programa andradeano tornou-se um conjunto de valores que os impregnou no julgamento do compositor brasileiro. Como diria o próprio Mário: ou “um ser eficiente com valor humano” ou “uma reverendíssima besta” (ANDRADE, 2006, p. 16).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da perspectiva de reescrever uma narrativa, tendo a obrigatoriedade de compulsar um grande número de obras “clássicas” da historiografia, impõe-se como necessidade ao pesquisador restabelecer as tensões que não são explicitadas nesse material. Para o musicólogo, à tentativa de equacionar o problema da sua pesquisa segundo uma ótica menos auto-referente, se impõe uma aproximação concreta de outras áreas do saber humanístico. Quanto ao historiador, ao retomar hoje algumas das questões tratadas aqui, será de sua responsabilidade explicitar, a partir de uma perspectiva crítica, métodos e valores utilizados por ele e por seus antecessores. Caberia mesmo a pergunta: se essas “tradições” foram inventadas por que não podem ser reinventadas? E talvez, de modo ainda mais intrigante: quem as inventou e por quê?

É com base nesse quadro traçado e diante de uma perspectiva interdisciplinar que procuramos desanuviar um pouco o universo que foi construído pela historiografia musical para o compositor Alexandre Levy. Esperamos assim, que possam emergir de forma mais livre valores mais sensíveis e pertinentes à construção de uma nova narrativa para o compositor. Narrativa essa que tenha como única perspectiva conhecê-lo em maior profundidade e de forma independente de qualquer dimensão oportunista e grandiloquente que pretenda encaixar o compositor na narrativa dos grandes heróis tão reverenciados e ao mesmo tempo tão desconhecidos das obras clássicas da historiografia musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, B. Introdução. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p.7-22.

_____. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Trad. Catarina Mira. 2. ed. atual. Lisboa: Edições 70, 2005.

ANDRADE, M.de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. [1ª edição de 1928]

BEHAGUE, G. The beginnings of musical nationalism in Brazil. *Monographs in Musicology*, Detroit: Information Coordinators, n.1, p. 04-43, 1971.

BURKE, P. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CONTIER, A. D. O ensaio sobre a música brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, São Paulo: ECA-USP, v. 6, n. ½, p. 75-121, maio/nov. 1995.

DUPRAT, R. Pequeno histórico-musical no Brasil: algumas reflexões. *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 19, p. 81-90, 1991.

FUBINI, E. *Estetica della musica*. Bologna: il Mulino, 2003. (Lessico della Estética)

GUIBERNAU, M. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

HOBSBAWN, E. Introdução: a invenção das tradições. In: _____; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9-23.

IKEDA, A. T. Musicologia ou musicografia?: algumas reflexões sobre a pesquisa em música. In: SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, 1998, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 63-68.

JARDIM, A. *Re-pensando Mário musicólogo*. Rio de Janeiro, 1993. 22 f. Monografia (Prêmio do concurso de ensaios Mário de Andrade) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

KIEFER, B. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997. (Coleção Luís Cosme, v. 9)

LANGE, F. C. A música erudita na regência e no império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.) *O Brasil monárquico*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. (História Geral da Civilização Brasileira, t.II, v.3, p. 369-408).

LUCAS, M. E. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, 1998, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 69-74.

MONTEIRO, E. H. S. *Henrique Oswald (1852-1931)*. Un compositeur brésilien au-delà du nationalisme musical. L'exemple de sa musique de chambre avec piano. Paris, 2000. 786 f. Tese (Doutorado em Musicología) – Sorbonne, Paris IV.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAID, E. *Elaborações musicais*. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?: ensaios*. 3.reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGALA, C. D. *Alexandre Levy (1864-1892): uma revisão*. São Paulo, 2003. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TACUCHIAN, R. Reavaliando o romantismo musical brasileiro. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro: n.14, p.2-7, maio de 2003.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar; UFRJ, 2002.

WISNIK, J. M.. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: _____;
SQUEFF, E.. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. 2. ed. 1. reimp. São
Paulo: Brasiliense, 2001.