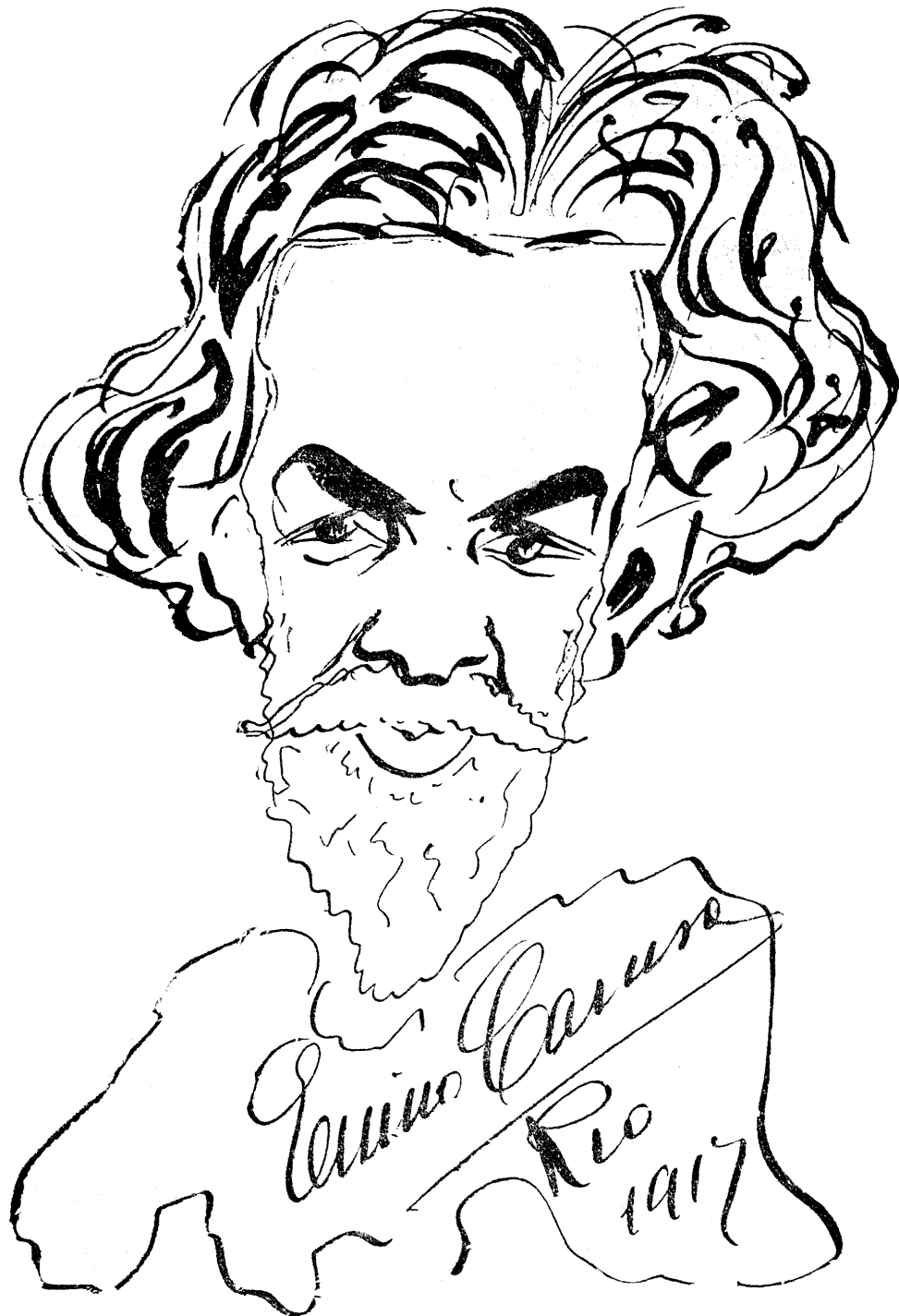


○ Modernismo



Musical Brasileiro

LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG

O objetivo deste artigo é retratar a geração de compositores brasileiros ativos durante a Primeira República até o limiar da década de 1920.

Tradicionalmente considerados românticos – como Leopoldo Miguez (1850-1902), Henrique Oswald (1852-1913) e Glauco Velásquez (1884-1914) – ou, alguns mais afortunados, precursores do nacionalismo musical – entre eles Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Ernesto Nazareth (1863-1934) – essas caracterizações remetem a um ponto de referência: a Semana de Arte Moderna. Esse acontecimento, que ocorreu entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, “passou à história da cultura no Brasil como evento que inaugura simbolicamente o modernismo”. (Travassos, 2000; 17). Em outras palavras, a (des)qualificação desses compositores se dava pela maior ou menor proximidade de suas obras com os ideais desse marco zero, dividindo os períodos históricos em antes e depois da Semana.

Os critérios utilizados para as definições de modernidade foram “a ênfase na atualização estética e na luta contra o ‘passadismo’, representado a grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo, na poesia” (Travassos, 2000; 19) e no modernismo nacionalista.

Com base nesses critérios, os escritos tratavam de um digladiar entre o novo e o velho, o progressista e o ultrapassado, entre o independente e o

subserviente. Em suma, entre o nativo original e o estrangeiro transplantado ao exotismo dos trópicos.

De acordo com essa concepção, os artistas da Semana de 22 seriam não só os profetas do porvir mas os próprios agentes messiânicos dos novos tempos, levando a frente um projeto estético e ideológico cujo objetivo era transfigurar a identidade e o centro ideológico e cultural do Brasil, tendo São Paulo como o centro irradiador.

Assim escreveu Menotti del Picchia (1892-1988), um dos ideólogos e porta-voz do movimento modernista de 1922:

“Rinchem de inveja as outras ‘capitanias do país’, entretanto, em matéria de arte e de política, São Paulo continua e continuará com a batuta e liderança [...]”. (Picchia apud Brito, 1971; 171)

Na mesma linha, Guilherme de Almeida (1890-1969) se refere que “São Paulo devia, *par droit de conquête et naissance*, ser também, no Brasil, o berço da libertação intelectual”. (Almeida apud Brito, 1971; 178).

Como resultado, aos compositores da geração anterior seriam passadistas, copiadores da Europa, tributários a uma estética que não mais representaria a sociedade de então, colaboradores na perpetuação de valores já ultrapassados. Entre esses compositores, alguns mereceram a qualificação de precursores, já que não podiam ser de todo desqualificados. Quanto aos demais, permaneceriam presos ao romantismo ou, na melhor das hipóteses, ao romantismo tardio.

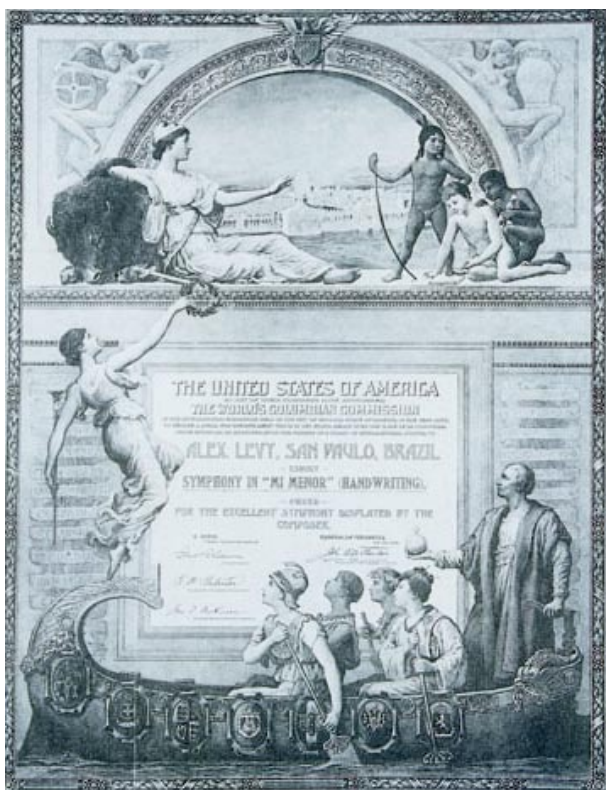
Dessa forma, as forças antagônicas estavam postas e os inimigos identificados. Seguindo o seu destino bandeirante, desbravador, os paulistas fizeram a “batalha sem sangue da Semana de Arte Moderna” (Brito, 1971; 172) e saíram-se vencedores.

Página ao lado: caricatura de Alberto Nepomuceno por Enrico Caruso. Rio de Janeiro, 1917.

COLEÇÃO PARTICULAR: SÉRGIO NEPOMUCENO

No entanto, por mais significativos e escandalosos que tenham sido os resultados obtidos no evento paulista, os programas musicais apresentados não se mostraram de todo inovadores. Wisnik já se manifestara a esse respeito ao diagnosticar que existiria “uma certa defasagem entre as idéias (alardeadas) e as obras (apresentadas)” (Wisnik, 1977; 66), além de a própria formação desses modernistas estar vinculada ao “passado”.

Em outras palavras, os resultados apresentados durante a Semana de 22 não se deram por um processo de “geração espontânea”, e sim já eram gestados e amadurecidos por compositores como Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga (1868-1945), Glauco Velásquez, entre outros. Pode-se afirmar que estes compositores foram os “bandeirantes” que abriram o caminho para os artistas da Semana, que sobre seus ombros



Alexandre Levy. Diploma da Premiação pelo Júri da Comissão Colombiana Mundial junto à Exposição Internacional de Chicago, 1893. Edição da Sociedade Brasileira de Musicologia. São Paulo. FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO

e conquistas os “novos modernos” tiveram êxito.

Ainda segundo Wisnik, os modernos da Semana de 22 manifestavam uma “preocupação febril de atualização com referência às vanguardas européias e, portanto, de afastamento da tradição” (Wisnik, 1977; 66), de onde se interpreta que um compositor como Nepomuceno estava comprometido com a tradição, cabendo aos “novos modernos” os louros da atualização e do progresso.

Tal afirmação pode ser contestada por artigo de Darius Milhaud (1892-1977), que viveu no Rio de Janeiro entre 1917-1918, para *Le Revue Musicale* e também citado por Wisnik. Segundo Milhaud, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald mantinham a biblioteca do Instituto Nacional de Música atualizada com partituras de música contemporânea. Entretanto, cita somente os compositores e associações francesas, como C. Debussy, V. D’Indy, C. Koechlin, E. Satie, a Société Musical Independante e a Schola Cantorum, entre outros.

A atualização do meio musical carioca era tal que, ainda de acordo com Milhaud, “eles (Oswaldo e Nininha Guerra) me iniciaram na música de Satie que eu conhecia até então muito imperfeitamente e eu a percorri com Nininha, que lia excepcionalmente bem toda a música contemporânea” (Milhaud apud Wisnik, 1977; 40).

Dois outros relatos se referem a essa ênfase contemporânea patrocinada por Nepomuceno. Trata-se da série de 26 concertos realizados durante a Exposição Nacional de 1908, comemorativos ao centenário da abertura dos portos às nações amigas, por Dom João VI. Conforme Luiz Heitor Correa de Azevedo, “pode-se dizer que, em música, foi essa a nossa entrada oficial no século XX” (Azevedo, 1956; 171).

De acordo com José Rodrigues Barbosa, “Houve um momento em que as circunstâncias permitiram a Nepomuceno uma série brilhantíssima de concertos sinfônicos em que ele fez ouvir as produções dos nossos compositores e uma série luminosa da mais moderna literatura musical estrangeira”. (Barbosa, 1940; 28).

A abrangência do repertório apresentado demonstrou que a relação de compositores estrangeiros

dada a conhecer ao público brasileiro não se restringia aos franceses, como descrito por Milhaud alguns anos mais tarde, mas também incluía russos e alemães, além de brasileiros.

Entre os estrangeiros, foram ouvidos Paul Dukas (1865–1935), Claude Debussy (1862-1918), Alexander Glazunov (1865-1936), Albert Roussel (1869-1937), Rimsky-Korsakov (1844–1908), entre outros.

Já entre os brasileiros figuraram Araújo Vianna (1871-1916), Barroso Neto (1881-1941), Ernesto Ronchini (1863-1931), Henrique Braga (1845-1917), Henrique Oswald, Carlos Gomes (1836-1896), Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, entre outros.

Com base na relação de compositores apresentados durante os concertos da Exposição Nacional, pode-se concluir que se tratava de um evento onde a intolerância estética não teria espaço. Assim, Carlos Gomes, compositor representativo do período imperial, vinculado à escola operística italiana, figurava ao lado de republicanos românticos e modernos, adeptos das escolas germânica e francesa. Daí vislumbra-se, também, que a formação do público de concerto estava entre os seus objetivos.

Reforça essa conclusão a respeito da atualização do modo de recepção o relato do pianista português José Viana da Mota (1868-1948), sobre a série de *Concertos Populares*, ocorridos em 1896 e 1897, e regidos por Nepomuceno. Esse pianista se manifesta que eram “os preços acessíveis a (sic) todas as bolsas, afim (sic) de espalhar o mais possível o gosto (sic) pela música [...]”. (Melo, 1947; 290).

A modernização pretendida no meio musical carioca se refletiu também na formação musical. Coube a Leopoldo Miguez realizar uma avaliação crítica das principais escolas de música européias, culminando com a publicação do relatório Organização dos Conservatórios de Música na Europa, com o objetivo de criar o Instituto Nacional de Música, fato que se deu pelo Decreto nº 143, de 12 de janeiro de 1890. A qualidade e o grau de seriedade de seus professores e alunos era tal que, ainda de acordo com Viana da Mota, “o que bem mostra a riqueza de elementos artísticos de que dispõe o Rio é que a associação [de Concertos Populares] não tem dificuldade



Luciano Gallet.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO

nenhuma em variar os artistas em seus concêrtos (sic)”. (Melo, 1947; 291).

Ainda sobre a ênfase na atualização estética, alguns exemplos da música de Alberto Nepomuceno mostram-se sintomáticos e demonstram sua tendência modernizadora. Nas *Variações sobre um Tema Original* op. 29, para piano, Nepomuceno utiliza politonalismo, escala hexatônica, escala pentatônica, entre outros procedimentos modernos. Também seguem a mesma trilha a sua ópera *Abul*, bem como o ciclo de canções *Le Miracle de la Semence*, sobre texto do simbolista Jacques D’Avray (Senador Freitas Valle).

Merecem citação à parte as considerações a respeito do *Trio em fá sustenido menor*, de Nepomuceno. Avelino Pereira relata que

“Em setembro [de 1916], o trio de piano, violino e violoncelo formado por Barroso Netto, Nicolino Milano e Alfredo Gomes estreava no salão do Jornal do Commercio o *Trio em fá sustenido menor* de Nepomuceno, obra dedicada àquele conjunto musical e saudada por Luiz de Castro como o produto de um compositor que se tornou *completamente moderno*” [grifo nosso] (Pereira, 1995; 304).

Pereira ainda relata o fato de que os compositores franceses André Messager (1853-1929) e Xavier Leroux (1863-1919), recém chegados de Buenos Aires, compareceram a esse concerto de 1916. Ao final, ao ouvir o *Trio*, Messager dirigiu-se à Nepomuceno declarando *Vous avez débuté par un coup de maître!* (Pereira, op. cit.; 304). Em audição posterior do *Trio* de

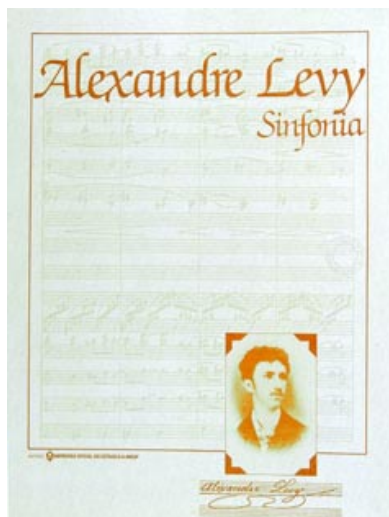
Nepomuceno, Messenger declarou que *a obra colocava o autor entre os melhores da música moderna* (Pereira, op. cit.; 305). Darius Milhaud concordava com essas considerações e estava desejoso da publicação do *Trio* para levá-lo para a Europa (Pereira, op. cit.; 308).

Após essas considerações, pode-se questionar a pretensão atualizadora, anti-passadista, dos “novos modernos”. A geração de compositores da Primeira República já se ocupava em manter-se atualizada, já que as trocas com a Europa eram freqüentes, além de a formação de muitos desses compositores brasileiros ter-se dado no velho continente, seguindo, na maioria das vezes, escolas progressistas.

Assim, para citar alguns dos mais conhecidos compositores do período, observa-se que Leopoldo Miguez estudou em Portugal e na Bélgica; Henrique Oswald, na Itália; Alexandre Levy esteve na Itália e na França; enquanto Alberto Nepomuceno teve a sua formação na Itália, na Alemanha e na França. (Uma boa panorâmica sobre esse assunto pode ser encontrada no artigo *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*, de Maria Alice Volpe).

Para se ter em conta o espírito desbravador desses compositores, vale lembrar que até por volta de 1880, ópera e bel canto eram sinônimos de música no Brasil – e no restante da América. Foi a partir dessa década que se deu efetivamente a introdução da música sinfônica e camerística nos eventos musicais brasileiros, tendo Miguez, Oswald e Nepomuceno como grandes divulgadores.

As mudanças de meios de expressão e gosto pretendidos não visaram a substituição da ópera pela música sinfônica ou de câmara. Tinham como objetivo aproximar



Alexandre Levy, Sinfonia.
Edição da Sociedade Brasileira
de Musicologia. São Paulo.
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL –
DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO

a música brasileira da escola alemã, considerada moderna, afastando-a do lirismo excessivo da escola italiana. Assim, Brahms e Wagner foram modelos em detrimento de Rossini e Verdi. No entanto, os programas musicais se mantiveram ecléticos. Em um futuro não distante, Debussy, Fauré, Saint-Saëns, entre outros, seriam somados a esse grupo.

As trocas com a Europa também moldaram o crescente nacionalismo musical brasileiro. Não podemos perder de vista que, na época, a visão européia sobre o Brasil afirmava a “impossibilidade de uma nação

civilizada nos trópicos e ainda por cima miscigenada”. (Odália apud Reis, 2002; 94). Logo, nada mais natural que, no princípio, os brasileiros imitassem os europeus para mostrarem que também eram capazes e, portanto, civilizados. Como exemplo temos José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que compôs, entre outras tantas obras, uma *Missa de Réquiem* considerada obra-prima. Em uma etapa posterior, utilizaram-se temas nativos com roupagem européia. O exemplo clássico são as óperas *O Guarani* e *O Escravo*, de Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Após, a inspiração viria da música popular urbana, eventualmente da popular rural

ou folclórica, representada pela Série Brasileira ou o prelúdio *O Garatuja*, de Alberto Nepomuceno e pelos *Tangos, Polcas e Valsas*, de Ernesto Nazareth. Um grande passo nesse caminho nacionalista foi a odisséia nepomucena de escrever canções sobre poemas em português, feito que ainda sequer havia se concretizado em Portugal, segundo Viana da Mota. Continuando a migração dos pólos, chega-se ao extremo oposto, onde a música brasileira se vestiria de acordo com a sua sonoridade nativa, independente da citação folclórica. Foi um dos caminhos trilhados por



Leopoldo Miguez. Desenho assinado
por Henrique Bernardelli em 1903.
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL –
DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO

Villa-Lobos (1887-1959) em obras como os *Choros para orquestra* ou nas obras *Uirapuru* e *Amazonas*.

Essa dinâmica de concepções nacionalistas não se coloca como pré, proto, ou qualquer outro prefixo tão comum nas categorizações. São simplesmente visões distintas de nacionalismo, de acordo com o permitido pelas dinâmicas sociais de cada período histórico. Daí as afirmações do tipo “preocupação nacionalista”, para os compositores do período aqui tratado, apresentarem-se plenas de preconceito e presas ao dogma do “futurismo” defendido na Semana de 22. Pela mesma razão, o juízo de que faltaria à Nepomuceno, Levy e Brasília Itiberê da Cunha maior intimidade com a música brasileira mostra-se não procedente.

Parafraseando Mário da Silva Brito, poderão parecer, ao público de hoje, tímidas e, por vezes, desajeitadas as realizações musicais desses compositores brasileiros, mais acadêmicas do que revolucionárias, mas, ao seu tempo, repercutiam perturbadoramente, eram objeto de discussão e poderiam causar algum escândalo. Mas foi, através delas, que novas perspectivas puderam ser abertas e processos mais amplos para a expressão musical foram conquistados.

Portanto, o período da Primeira República, mostra-

DISCOGRAFIA

NEPOMUCENO, Alberto – TRIO EM FÁ SUSTENIDO MENOR, PARA VIOLINO, VIOLONCELO E PIANO. Trio Dell'Arte, 1995

Sony Music Entertainment

NEPOMUCENO, Alberto – SÉRIE BRASILEIRA. Orquestra Sinfônica Brasileira/Souza Lima. Festa – Polygram, 1981

MIGUEZ, Leopoldo – SONATA OP. 14, PARA VIOLINO E PIANO. VL. – Paulo Bosísio; Pno. – Lilian Barreto. 1998

OSWALD, Henrique – TRIO EM SOL MENOR OP. 9. VL. – Elisa Fukuda; Vc. – Antônio Del Claro; Pno. – José Eduardo Martins. FUNARTE. 1998

LEVY, Alexandre – SUÍTE BRASILEIRA. Orquestra Sinfônica Brasileira/Souza Lima. Festa

BRAGA, Francisco – TRIO PARA VIOLINO, VIOLONCELO E PIANO. Trio da Rádio MEC. Funarte ProMeMus

se uma época muito rica para a música brasileira. A eterna atualização estética junto com a afirmação da identidade brasileira, pelo auto-conhecimento de suas músicas nativas (urbanas ou rurais), refletem um “período mágico”, onde “reside a essência do verdadeiro e breve modernismo musical brasileiro”. (Chaves, 2000; 140). Na mesma linha reflexiva de Celso Loureiro Chaves, o modernismo musical brasileiro pós Semana de Arte Moderna dogmatizou-se e virou Nacionalismo Musical Brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.

BARBOSA, José Rodrigues. *Alberto Nepomuceno*. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v.7, n.1, 1940. p.19-39.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CHAVES, Celso G. Loureiro. *Literatura e Música. História da Literatura Brasileira*. Vol.3. Lisboa: Alfa, 2000.

MELO, Guilherme de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política:*

Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920). Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

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

VOLPE, Maria Alice. *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v.21, 1994/95. p.51-76

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – A Música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG

*Professor de piano no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas (RS).
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música, Musicologia, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.*