

O NACIONALISMO NAS OBRAS MUSICAIS DE ALBERTO NEPOMUCENO

VICTOR HOMBURGUER LACERDA*

A pesquisa que pretende analisar a história utilizando como fonte obras musicais depara-se, durante seu desenvolvimento, com uma série de problemas teóricos que devem ser resolvidos progressivamente. Para avançar sem tergiversar ou enviesar a própria história é necessário que o pesquisador não abandone os obstáculos, mas supere-os e para isso ele deve saber quais são as capacidades e os limites que o objeto analisado possui como fonte histórica.

Apreender o nacionalismo através das obras musicais de Alberto Nepomuceno e Francisco Mignone nos traz diversas questões teóricas, mas nem por isso metafísicas e secundárias, que aparecem durante a pesquisa e que agora expomos para tornar mais clara uma maneira histórica de lidar com a música.

A audição de *Batuque* (de 1891 de Alberto Nepomuceno) e da *Dança do Chico-Rei e da Rainha N'Ginga* (1833 de Francisco Mignone) juntamente com pré-definições literárias sobre a "música nacionalista" impuseram alguns problemas iniciais: como transformar a música em uma fonte histórica? Como

esperar que os sons não articulados em palavras pudessem responder às questões que fazíamos? Como compreender alguma coisa através da música?

É verdade que a música nunca diz algo como a linguagem verbal; a comunicação que a música estabelece não se estrutura da mesma forma que a comunicação escrita ou verbal. Seria então uma questão de traduzir de uma linguagem para outra? Haveria signos correspondentes entre linguagens diferentes? Percebemos que só misticamente era possível encontrar algum signo musical que tivesse significado preciso e validade geral (seja no nível semântico, seja no nível sentimental, como uma “alma brasileira”, “preguiça” musical...). Respeitando a música no que ela tem para oferecer ao historiador, concluímos que a música diz coisas que só pertencem ao âmbito da comunicação musical. Porém, se assim é, o que a música tem a oferecer ou a informar sobre as outras esferas da vida humana?

Olhemos de outro ângulo. Se a música – como uma linguagem que se estrutura na combinação dos parâmetros do som – comunica alguma coisa, mesmo que seja restrito ao âmbito musical, necessariamente temos que pressupor uma certa organização e convenção que implica compositor e ouvinte. Isso significa que há uma carga social, um elemento societário, nesta maneira de combinar os sons. Portanto, não é próprio da música, enquanto linguagem poética, nenhum nível pragmático (como se a música apontasse para fora de si, como se ela pudesse dizer “eu te amo” ou “o céu é azul”). Porém, está na música, como forma de comunicação humana, uma expressão que pressupõe relações sociais. Dito de outro modo: na música temos “uma semântica que se equivale à sintaxe”,¹ e por ela existir e comunicar é que ela é social e pode ser questionada sobre como exerce essa função.

Ora, a primeira pergunta feita às músicas escolhidas (*Batuque e Maracatu*) foi: o que é esse nacionalismo musical? O que caracteriza uma música nacionalista (que, evidentemente, difere em algum aspecto da música nacional, produzida no país)? Musicalmente falando, a música erudita torna-se nacionalista quando se aproxima da música popular de uma nação. Portanto, depois de entender como utilizar a música como fonte histórica é possível fazer as perguntas certas para o *Batuque* e para a *Dança do Chico-Rei e da Rainha N`Ginga*, e estas seriam capazes de revelar realidades históricas ao mesmo

tempo que revelariam, em contrapartida, certos limites como prestadoras de informações.

Soubemos, através das informações do Catálogo Geral, que em 1891, Alberto Nepomuceno (1864, Fortaleza - 1920, Rio de Janeiro)² orquestra sua *Dança de negros* para piano e rebatiza sua peça como *Batuque*. Em 1897, estreia no Teatro Lírico Nacional a *Série Brasileira*, sendo assim composto seus quatro movimentos: *Alvorada na Serra*, *Intermédio*, *A sesta na Rede* e *Batuque*. A última parte se vale de motivos sincopados repetidos e explorados nos timbres e variações tonais. Utilizando-se do dó lídio, o primeiro tema (sete compassos) aparece com as cordas numa melodia que ascende e descende assentando-se, a seguir, sobre um ritmo bem marcado pela dominante de duas semicolcheias no primeiro tempo e pela tônica de duas semicolcheias no segundo. Reforçará o pulso a entrada do tímpano, que junto com as cordas darão suporte para a primeira parte do segundo tema (quatro compassos) aparecer com o flautim e flauta, seguidas pelo clarinete e fagotes. A segunda parte do segundo tema (oito compassos) aparece sobre o mesmo ritmo, com pergunta do oboé, clarinete e fagote e resposta dos violinos e flauta. O segundo tema é retomado com uma leve alteração para mi menor, ampliando-se em mi maior e preparando a incorporação do primeiro tema no flautim, flauta, oboé, clarinete e violinos, neste pulso constante produzido pela viola, cello, contrabaixo, triângulo, tímpano e fagote. Conclui-se novamente o movimento descendente do primeiro tema na batida típica em dó. Um crescendo sincopado, mas bem comportado, nas cordas, lembrando à distância a primeira parte do segundo tema, levam-nos novamente em mi menor para esbanjar-se na segunda parte do segundo tema, agora em mi maior. O movimento crescente é novamente executado com cordas, fagote e trompas para alcançar o fá lídio, onde será reapresentado o primeiro tema e assentado no ritmo base. Inaugura-se, então, um novo ambiente, marcado pelos fagotes e tímpano, onde a viola traz o elemento novo, acompanhada pelos violinos. A partícula nova possui três compassos – no primeiro tempo duas colcheias e no segundo tempo pausa no tempo forte e uma colcheia a seguir – e um compasso de duas semínimas. O motivo todo resulta em dezenove compassos que na cenestesia impressionam pelo total distanciamento da música popular, apática, sem força, falsificadora

nos termos de Mário de Andrade que, advertindo sobre o *Batuque* diz: é uma “frase sem caráter, possuindo retórica nacional, mas não possuindo nacionalidade”, uma “falsificação nacional” já que a falsificação deriva de uma atitude exclusivista do compositor que se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno facilmente fatigante.³ E daquele motivo há um desenvolvimento harmônico de fá para lá bemol, e nesta região a viola se solta levemente dos padrões. Retornamos a fá, com o ritmo bem acentuado e reforçado agora pelo reco-reco, com uma forte imposição no segundo tempo pelas trompas e algumas desenvolturas do oboé e clarinete. Expande-se novamente para lá bemol, com trombones, contrabaixos e caixa marcando o primeiro tempo e trompas, trompetes e pizzicatos dos violinos marcando o segundo, enquanto o diálogo do motivo acontece entre as outras cordas e madeiras. Soma-se então o triângulo, reco-reco, e quando voltamos a fá, a orquestra toda está praticamente na mesma variação rítmica, apoiada em uma percussão pontuada e certamente subdividida, o que dá uma impressão menos de polirritmia que de melodia acompanhada. O espírito torna-se “furioso” até o fá se contrastar com o si, de novo e de novo, e concluir num afirmativo fá geral.

A *Dança do Chico-Rei e da Rainha N`Ginga* compõe o bailado de Francisco Mignone (1897, São Paulo – 1986, Rio de Janeiro), *Maracatu do Chico-Rei* de 1933, composto com a colaboração direta (argumento) de Mário de Andrade. Em 1939 o bailado, com coreografia de Maria Olenewa, é apresentado pela primeira vez no Rio de Janeiro.⁴ O tema do balé se refere à construção da Igreja do Rosário, em Vila Rica (atual Ouro Preto), igreja dos pretos, no século XVIII. Chico-Rei era um escravo – líder de sua tribo no Congo – que conseguiu comprar sua liberdade e a de quase todos os seus súditos que vieram com ele trabalhar em Minas Gerais. Faltavam apenas mais seis serem libertos. E assim a corte de Chico-Rei desfila (o maracatu é um cortejo coreográfico) em Vila Rica, com a dança das mucambas (amas), dos príncipes, dos macotas (mestres de terreiros), do rei e da rainha, até chegarem à praça principal da cidade, onde os senhores brancos recebem o pagamento em ouro e soltam os escravos restantes.

A *Dança do Chico-Rei e da Rainha N`Ginga*, em moderato, é inaugurada pelo efeito anunciante dos metais, madeiras e percussão, num jogo sem métrica,

mas repetido, de variações rítmicas, que se contentam em abrir espaço para a variante constante e dançante, conduzida pelo piano, harpas, celesta e cordas. A voz grave, mas extensa (alcança a 11ª) do Chico-Rei, se move dentro de uma melodia em mi bemol maior (primeiro tema de onze compassos), de notas sincopadas que afirmam, juntamente com o clarone, fagote, trompa e contrabaixo:

Quizomba, Quizomba,
Quizomba oi, congo!
culenga cangola
jongo oi lê, lê!

As palavras do *Maracatu* são fragmentos de dialeto *quimbundo* (o mais importante grupo linguístico bantu) e não possuem preocupação de um sentido geral do texto. A segunda parte do primeiro tema, treze compassos, prepara a afirmação do já enunciado, as notas são mais longas e mais firmes, em uma variação que se aproxima das necessidades das melodias pentatônicas (caminhando de lá bemol para mi bemol), e nisto são acrescentados as outras trompas, o trombone e a voz de tenor, que retornam com uma inconstância permeando a figuração rítmica, que não permite a obviedade e enaltece as pequenas variações. E a voz masculina conclui:

Congo jongo oi lê!
Congo jongo oi lê!
Congo jongo oi lê! lê uá ! ih!
Congo jongo oi lê lê lê lê uá!

As sopranos reforçam as palavras do *Rei*: "*Quizomba! Quizomba oi lê lê uá! Jongo oi lê! Congo Jongo oi-lê lê!*" (dezesesseis compassos). O segundo tema na voz feminina (dez compassos), trompete com surdina, ottavino e flauta, estendem as notas, o discurso parece mais solto, mas sempre retomando a ideia sincopada da melodia original, travando uma conversa entre as vozes e a levada imprevisível da celesta e do piano. Soma-se acompanhantes também na voz da *Rainha*, com os oboés, corne inglês e clarinetas.

Muchino Quiah! e lá!
Mammeto tat'eto, uêh!

O primeiro tema se sobrepõe, então, ao segundo (onze compassos). O suporte seguro e obstinado do ritmo engendra a voz feminina para o agudo, que sustentada induz para a continuação do maracatu; o clarone, fagote, trombones, tuba, vozes masculinas e contrabaixo dialogam com o ottavino, flautas, oboés, corne inglês, clarinetas, trompetes e vozes femininas. Às vezes como pergunta e resposta, às vezes a presença de um todo composto de vários. Entram, então, em concordância absoluta, e em unísono desbancam para o segundo tema, acompanhados dos outros instrumentos que desenvolvem, agora eles, uma movimentada estrutura rítmica. Profusão de elementos já ouvidos reaparecem no final da dança. Retorna-se à introdução, como um fechamento do bailado.

Após a audição dessas obras e compreendido o lugar que elas ocupam nesta pesquisa, pudemos fazer as perguntas que a fonte já seria capaz de nos responder ou, senão ao menos, capaz de indicar o que dentro dela contém de sociedade a ser desvendada: como o popular estava sendo apropriado pela música erudita? Que música erudita era essa? Que música popular era essa? Que papel ocupou a ênfase nacionalista na produção geral do compositor? Que intenção nacionalista, gerada por essas escolhas, as obras apresentam? Quem eram seus ouvintes? Quais eram seus interesses, gostos e anseios? Que função essa música assumiu na sociedade? Que sociedade foi essa que determina cada compositor e ouve suas músicas?

Ampliamos, então, para a observação das outras produções musicais dos dois compositores e tentamos, a partir daí, definir o que era esse nacionalismo musical. Percebemos que enquanto Nepomuceno utilizava de maneira episódica, insípida, como citação, a música popular, adequando os elementos caracteristicamente brasileiros em uma conjuntura tradicional das escolas europeias, Mignone aprofundava e generalizava o elemento nacional no cerne de toda a peça musical, ainda que participando dos preceitos tonais e da melodia acompanhada. Se no primeiro caso houve um esforço no sentido de promover um reconhecimento da nação, definindo um direcionamento particular dentro dos ditames musicais do século XIX, na tentativa de afirmar-se regente da nação, no segundo momento o projeto torna-se definido, seguro de sua assimilação e identificação, conformando e ajustando as diversas

perspectivas dentro de um discurso de totalidade nacional. A música de Nepomuceno revela um empenho de definir o mundo, obedecendo princípios. A música de Mignone revela uma exaltação instintiva e fantástica. Nepomuceno buscou encontrar as palavras e os sons de um movimento progressivo ainda indefinido, e Mignone buscou usufruir das potencialidades e desenvolvimento da nação.

Poderíamos, agora, chegar na questão: o que é nacionalismo?

Constatamos que existia uma certa evolução do trato do nacionalismo nesse âmbito musical, que compunha, de alguma forma, um estilo artístico. Quando focamos o nacionalismo nas obras dos compositores escolhidos, observamos que, por exemplo, o prelúdio d'*O Garatuja* (comédia lírica inacabada em três atos de 1904 de Alberto Nepomuceno) se aproxima do *Batuque*, já que são células rítmicas que funcionam por sua repetição, no máximo modulando a tonalidade ou inserindo novos timbres, como se aquela ideia musical pudesse em si dar o caráter suficiente para a obra adquirir uma característica brasileira. No entanto, o prelúdio, como também as primeiras composições de Francisco Mignone (*Caramuru*, de 1917, ou *Cenas da Roça*, de 1923), adquirem menos teimosia e obstinação que o *Batuque*, pois os trechos por demais estilizados e reforçados nesta particularidade não se tornam centros essenciais na peça, já que estão difundidos entre outros motivos que a sustenta. A intenção de não extrapolar o limite de informações passíveis de serem retiradas daquela ideia musical característica permite à composição (mesmo se pensarmos em muitas obras de Villa-Lobos) ou uma intensa variação interna, incluindo outros elementos, outros ambientes, fragmentando a obras em diferentes *ethos* e às vezes sendo por si mesma uma demonstração de variedades, um descortinamento de possibilidades, ou justificar a utilização deste material com uma estrutura musical muito curta. Assim, podemos ver que a evolução do nosso nacionalismo musical se deu pela escolha da música popular e pela forma com que ela era incorporada pela música erudita. Uma evolução nem sempre progressiva, mas que supunha algumas mudanças nos parâmetros da música erudita: ritmo, melodia, instrumentação e forma musical.

Contudo, o que fez evoluir esse nacionalismo? O que o fez surgir? O que o fez surgir inclusive em outros tempos e lugares? Se a própria evolução da

linguagem musical poderia explicar mais ou menos a primeira pergunta, ela era incapaz de responder as seguintes. Do ponto de vista formal da linguagem nós não conseguimos explicar porque teve lugar essa mudança na história da música brasileira naquele determinado momento. Entre milhares de direções que a música erudita, nas suas múltiplas linhas internas, poderia seguir, ela caminhou em uma determinada direção. A eleição deste caminho (que poderia ter sido ou a continuação de um estilo passado ou, como foi, uma certa ruptura) não é nunca determinada por critérios internos da música (como se houvesse um “ponto culminante” ou um “esgotamento” de um estilo). No que se refere à história da arte, este modo de proceder nunca conseguiu explicar satisfatoriamente as mudanças e as permanências. Segundo Arnold Hauser: “A mudança surge quando uma forma estilística já não pode expressar o espírito de uma época estruturado segundo leis psicológicas e sociológicas”.⁵

Torna-se evidente, portanto, que na música o nacionalismo aparece como um elemento extra-musical que interfere na estrutura da composição (mas que, como dissemos, não se mostra relevante dentro das relações pertinentes à sintaxe musical, ou seja, não dota a semântica musical de nacionalismo mas *permite*, caso convenha, uma decodificação e relação com elementos da nação). Um determinado *ethos*, uma intenção, assume papel gerador deste estilo: a evolução do nacionalismo musical se dá na evolução da intenção nacionalista inicial.

Mas o que foi esta intenção nacionalista? Na busca pela resposta, tivemos que nos distanciarmos um pouco das músicas e descobrir o que impulsionava as mudanças de espírito da época. Um indício de uma projeção de certos objetivos extra-musicais que pretendiam determinar o nacionalismo musical pode ser encontrado na nova qualidade de nacionalismo musical brasileiro que surgiu na década de 1920 e que foi acompanhada pela influência das ideias de Mário de Andrade (1893-1945) sobre os compositores e suas obras naquele momento. O fato de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ter produzido na década de 1920-30 uma música que serviu de exemplo e parâmetro tanto para Mário quanto para os novos compositores, em nada retira a importância que a nova situação impôs às pretensões musicais; apenas nos faz lembrar que havia algo “maior” e geral que impulsionava tais direções na

música e que o nacionalismo permanecia em real proximidade com a situação social. É dentro deste movimento maior que o nacionalismo musical brasileiro teve em Mário de Andrade um importante eixo da evolução.

Não há continuidade entre as aspirações nacionalistas anteriores à influência de Mário de Andrade (que se tornou uma baliza dentro de um movimento social) e as gerações seguintes, mas um caminho percorrido por diferentes intenções. Essas diferenças, além de aparecerem em distintas formas – porque a música erudita brasileira deixou de ser parte de uma tentativa de encontrar e formalizar o elemento popular na música erudita e passou a ser resultado de uma adoção pragmática do uso do popular em uma estrutura concebida especialmente para isso –, revelam-se quando o nacionalismo deixa de ser um programa que enumera as partes *a fim de definir-se* para *tornar-se definido* e penetrar generalizadamente na sociedade, cumprindo integralmente sua função. Mas não rejeitamos, naturalmente, a ideia de um desenvolvimento do nacionalismo. A vontade de imprimir uma direção ao desenvolvimento nacional pode ser considerada inicialmente com a perspectiva de Nepomuceno, na esperança do progresso e de uma reforma jurídico-institucional como solução para os impasses sociais, tendo sua criação participado dos ideais europeizados e optando, posteriormente, por trabalhar com elementos da música popular e com a antiga tradição brasileira (José Maurício Nunes Garcia, por exemplo), tentando estabelecer vínculos reais, autênticos, fidedignos e necessários com a nova sociedade que se constituía. A realidade mudando, muda também a maneira de lidar com ela, e por isso o nacionalismo como *programa* torna-se insatisfatório, passando a ter um outro papel como *projeto* apresentado à sociedade e, enquanto tal, consciente de seus elementos constituintes, integrando o regional com a tradição sem artifícios ou subterfúgios, pretendendo dizer pelos e para os brasileiros. O seu fecho poderia ser a insustentabilidade da nacional música nacional percebida, sentida por Mignone (como no caso da peça para piano *Crianças Brincando* de 1934, ou da sua 1ª *Sonata* de 1941, por exemplo).

Isto quer dizer que o nacionalismo aparece na música brasileira em um momento específico, em uma nova conjuntura social que determinava um novo

espírito geral que, por sua vez, expressava-se com o nacionalismo; e este se desenvolveu de acordo com as necessidades da nova sociedade.

Para seguir adiante com a pesquisa e aprofundar (que neste caso significa ampliar) o significado do nacionalismo musical tivemos que estudar a história do Brasil. Desta compreendemos aquilo que estrutura a sociedade, aquele âmbito em que são as necessidades mais profundas que imperam, aquelas condições e relações postas a todos os indivíduos daquele meio. Demos, então, este passo adiante. Observada historicamente a estrutura do Brasil, revelou-se que o nacionalismo musical coincidia com o aprofundamento e expansão das relações de produção capitalista no país. Alguns pontos sustentavam essa nova conjuntura do Brasil do final do século XIX e meados do século XX: novas relações de trabalho assalariado, predominância de novos meios de produção, mudanças político-institucionais, direcionamento da macro-economia, oposição a algumas tradições, novo aspecto da classe econômica e politicamente dominante, concentração populacional em algumas cidades e formação da música popular urbana.

Como historicamente a música erudita estava vinculada à classe dominante (tradicionalmente possuidora dos meios de existência social da música erudita) e cumpria sua função em uma sociedade dividida entre possuidores e despossuídos, o nacionalismo musical era, enfim, a expressão daquela camada social que detinha os meios de produção, personificando o capital no seu fanatismo de expandir o valor, compelindo *"impiedosamente a humanidade a produzir por produzir, a desenvolver as forças produtivas sociais e a criar as condições materiais de produção"*.⁶ O nacionalismo musical brasileiro correspondia, naquele momento, aos interesses, gostos e anseios da burguesia brasileira.

Não pretendemos, pois, explicar como em um país sem uma expressividade típica de "burguesia nacional" pôde se dar o nacionalismo, mas entender a especificidade do nacionalismo musical brasileiro, que correspondia a uma situação sem essa burguesia propriamente nacional. Portanto, mesmo débil e dependente, a nossa burguesia pretendia reconhecer-se e afirmar-se regente da nação. Mesmo impotente para tornar autônoma a nação, a burguesia brasileira queria se impor no âmbito nacional e para isso precisou colocar seus projetos em termos nacionais. A música nacionalista podia expressar essa

contradição: tanto incorporar quanto fazer-se excepcional; poderia colocar a inovação da elegia nacional nos marcos da tradição (e é desta mesma maneira, inclusive, que a modernidade entra na história brasileira).

Por fim nós podemos ampliar ainda mais o conceito de nacionalismo, já que, conforme vimos, ele não está, necessariamente, vinculado a um momento de emancipação e auto-determinação da nação (conceituação recorrente na literatura das ciências humanas). A nação, que é uma realidade objetiva e histórica, uma região com uma função determinada pela organização mundial da produção material, pode ter, como um de seus momentos da luta nacional levada a efeito pela burguesia, o nacionalismo. Isso pode, dependendo da conjuntura social, dar ao nacionalismo aspectos revolucionários (no caso do primeiro nacionalismo da história), progressista ou conservador.

NOTAS

* Victor Homburguer Lacerda é mestrando em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Bolsista Capes. E-mail: vitornela@gmail.com

¹ OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven: proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 11.

² CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno – Catálogo geral*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de música/ Projeto Memória Musical Brasileira, 1985.

³ ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

⁴ MARIZ, Vasco. [Org.]. *Francisco Mignone – o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997.

⁵ *Introducción a la historia del arte*. Madrid: Guadarrama, 1961, p. 28.

⁶ MARX, Karl. *O capital*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 688.