

A OBRA DE ERNESTO NAZARETH: SÍNTESE DA PARTICULARIDADE HISTÓRICA E DA MÚSICA BRASILEIRAS

HENRI DE CARVALHO*

RESUMO

O objetivo deste trabalho é inserir a música de Ernesto Nazareth num contexto histórico do Brasil, de intrigante transformação social, política e cultural no Rio de Janeiro nos anos finais do século XIX e início do XX. Neste sentido, Nazareth apresenta através da subjetividade e objetividade em sua arte tanto a expectativa do novo como o óbvio do tradicional, vivendo e produzindo sua música diante das possibilidades concretas da vida cotidiana que os universos do popular e do erudito lhe conferem, interferindo diretamente em sua criação, e sendo passivos das atitudes que Nazareth enquanto indivíduo e ser criador realiza no seu fazer histórico. Servindo portanto de referência para a composição musical das gerações futuras em particular aos nacionalistas no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Ernesto Nazareth; nacionalismo; música brasileira; tango brasileiro.

ABSTRACT

The objective of this work is to insert the music of Ernesto Nazareth in a brazilian historical context, with a intriguing social transformation, taken into account the political and cultural transformations in Rio de Janeiro during the late 19th century and the early 20th century. In this sense Nazareth presents, across the subjectivity and objectivity of his art, both an expectation of what is new and the obvious of what is traditional. Moreover, he lives and produces his music in face of the real possibilities of daily life that both popular and erudite universes grant to Nazareth, directly interfering in his creations, and being a passive part of Nazareth's attitudes as individual creator achieved in his historical writing. Therefore he represents a reference to the musical composition of future generations, particularly the brazilian nationalists.

KEYWORDS: Ernesto Nazareth; nationalism; brazilian music; brazilian tango.

Em momento tão rebaixado das relações humanas, do entendimento teórico e das artes, vale uma apresentação ligeira sobre a contribuição elevada deste grande compositor brasileiro que foi Ernesto Nazareth e que parece ter construído com sua música a trilha sonora da urbe carioca dos 71 anos que abarcaram sua vida e contribuição artística (1863-1934). A análise de aspectos da vida e da obra de Ernesto Nazareth traz alguns pontos importantes para o debate, tais como: linhagens da música carioca; a estética pela determinidade histórico-social e expressão dos modos de vida; dimensões ideológicas aparentemente pares mas que pulsam em diferença quanto ao nacional e o nacionalismo no início do século XX; a função social do músico e sua arte. Estes elementos pautar-se-ão primeiramente na produção Nazarethiana e em documentos que ajudem a entender o ambiente cultural e sócio-material do Rio de Janeiro no século XIX para em seguida fixar-se na fala de alguns de seus interlocutores, especialmente na palestra/conferência “Ernesto Nazareth”, ministrada por Mário de Andrade em 1926. Assim, a crítica será constituída em talhe predominantemente documental. Sugere-se partir da primeira composição de E. Nazareth, “Você bem sabe!”, composta ainda aos 14 anos de idade, qual poderemos observar no cabeçalho da peça que dedicou ao pai Vasco de Nazareth.¹

Ernesto Nazareth designou-a “polca-lundu”, tem-se aí, nessa caracterização de estilo, um ponto de partida não apenas para compreender o fator estético, mas também a relação com um certo tipo de música e com isso todo um complexo acerca dos anseios, das identidades bem como dos comportamentos da sociedade carioca no sentido mais geral de sua vida cultural naquelas três últimas décadas do século XIX. Para tanto, ao ocupar-se do termo polca, verifica-se que este estilo musical é originário do Velho Continente, mais especificamente da região da Boêmia, Europa oriental, e surge por volta da terceira década do século XIX.

Antes de tudo, é preciso deixar frisado que a polca é uma música própria para a dança, justamente por ter uma característica alegre, feita em tom maior e pulsante de compasso binário. Hugo Schlesinger define bem e de maneira sucinta o que seria a polca: *“Polca, do checo pulka, dança a dois tempos e de forma animada, que cada par executa, isoladamente, como na valsa. Segundo parece, teve a sua*

origem na Boêmia, pelo ano de 1830. Foi introduzida na Europa Ocidental, em 1841, obtendo grande êxito. O par, que dança, gira sobre si mesmo, marcando o ritmo com os pés, um de cada vez, sendo a música fortemente ritmada".²

A polca chegou ao Brasil em outubro de 1844. Coincidência ou não, era época comemorativa do aniversário de D. Pedro II, mesma data em que ocorrera a representação de um *vaudeville*,³ em um ato, de nome *La Polka*. No Rio de Janeiro o sucesso que alcançou a polca foi de grandes proporções. Ao que parece, esta dança evoluiu na cidade por cerca de quatro décadas. Sendo executada em teatros e salões da Corte. Desde o início era um tipo de música que, em geral, só frequentava os ouvidos das classes mais abastadas, também as únicas que dançariam este gênero. Em seguida, porém, espalhou-se pela urbe carioca, popularizando-se, de modo que é fácil compreender que sua aculturação tenha se dado, sobretudo, pela sua fastidiosa produção e execução em salões da Corte, teatros e festas familiares.⁴

Machado de Assis, comentando alguns estilos musicais da moda em sua época, escreveu: "*Não me cansarei em mencionar-te o número das quadrilhas, o nome das polcas, a estatística completa do itinerário dançante. [...] De fora se ouve o som da rabeça ou do trombone, a desenvolver as mais animadas quadrilhas francesas e as valsas alemãs. [...] Os alunos têm a vantagem de aprender em breve tempo a arte de dançar, praticando com moças, o que não sucede em outros grupos de cursos de danças etc"*. Mais adiante, o escritor ainda nomearia alguns dos estilos mais tocados qual: "*...o fadinho brasileiro, a quadrilha francesa, o fandango espanhol, a tarantela, a valsa, a habanera, a polca e a mazurca etc."* É possível verificar quais as danças mais executadas nos clubes próprios para este tipo de manifestação. Estes clubes e sociedades, que funcionavam também como escolas de danças, eram mesmo parte do hábito cultural da elite carioca, que tinha em sua composição nobres, industriais, comerciantes e fazendeiros, em suma a elite social por assim dizer. O hábito da dança, especialmente da polca, seguiu sendo cultivado por seus mantenedores e associados pelas décadas finais do século XIX e resistiu aos primeiros decênios do século XX.⁵

As variações deste estilo, a polca, adaptadas às nossas atividades culturais, estão apontadas na biografia de E. Nazareth escrita por B. Siqueira, onde este explicou que: "*Já no Carnaval do ano de 1845 aparecia outra polca que se anunciava destinada aos flautistas. Havia aí indisfarçável intenção psicológica, pois, além da*

*polca vir da Bohemia - interessando aos remanescentes ciganos numerosos - se apresentava inicialmente em instrumento evocativo do povo autóctone que habitava a antiga Guanabara - os Tamoios".*⁶ Além de Batista Siqueira dizer que os instrumentos utilizados para a execução da polca eram de origem autóctone, vale registrar a existência de menções de vários estudiosos que trataram, ainda que de forma sucinta, a música na Corte, sempre citando a presença de negros na composição da orquestra, o que nos dá uma ideia das influências que sofreu a polca em nosso país.⁷

A popularização deste gênero musical aconteceu em aproximadamente quatro anos. Chega-se a tal conclusão com base na informação que nos oferece, Batista Siqueira sobre a criação da Sociedade da Constante Polka, fixada no Hotel Itália que tinha já uma certa tradição em bailes mascarados desde 1835. No entanto, vale lembrar que a vida da tal sociedade foi efêmera, até pela falta de polcas novas que pudessem reanimar os bailes.⁸ Três pontos foram importantes para a divulgação da polca pela capital do Império: a) este gênero entrou pela porta da frente dos salões da Corte, contagiando os bailes que lá se sucediam com constância; b) na sequência, as contradanças vindas de Paris, presentes nos *vaudevilles*, como já visto, eram carregados de polcas que "incendiavam" a elite carioca pelo *charm de France* típico do século XIX e que duraria até o fim da *Belle Époque*, quase cem anos depois; c) por fim, as publicações em partituras deste gênero de dança, que em seus encartes traziam os passos do bailado, algo que serviu como chamariz para a popularização da polca na cidade do Rio.⁹

Vimos aspectos da cultura da elite, que por sua vez era composta de proprietários escravagistas, liberais abolicionistas e bacharéis. Juntos, desdenhavam da cultura popular que aos poucos surgia hibridamente no seio da alta sociedade oitocentista. É desta que trataremos agora, a partir do segundo gênero musical do binômio *polca-lundu*, referida em "*Você bem sabe!*". O lundu é de origem negra, com uma poética bem-humorada e ao mesmo tempo dramática que traz em si a característica típica dos escravos denominados ladinos.¹⁰ Estes cativos possuíam uma peculiaridade que beirava a excentricidade, dada a situação em que se encontravam: sujeitos a todos os azares da condição de escravos, eram os ladinos extremamente bem-humorados

e gracejavam das próprias mazelas. Promoviam canções que zombavam da própria dor e do banzo, esta espécie de nostalgia profunda que os negros africanos sentiam de sua terra natal, seu povo, sua identidade, assim, também caçoando dos maus-tratos da servidão. Por este motivo, diz-se da “boa disposição” que tinham para o cativo.¹¹

Este jeito irreverente tornava os ladinos os prediletos para o trabalho no domicílio dos senhores, chegando até a conquistar a alforria, coisa que na maioria das vezes causava um transtorno maior que seu estado de escravos. De toda forma, esta interação faz crível que não tenha sido difícil a entrada do batuque, no convívio domiciliar dos brancos. Apesar da referência acima estar mais pautada ao negro do campo, em sua maioria, os escravos da cidade do Rio de Janeiro eram utilizados para o serviço domiciliar nas casas de pessoas ricas ou de bom posicionamento social. Este tipo de escravo doméstico urbano é tido como um artigo de luxo que amiúde espelha antes a vaidade de seu senhor do que a real necessidade de sua sabuja presença.

Segundo as descrições deixadas por Rugendas: *“Esses escravos usam librés fora de moda que, acrescidas aos turbantes e penteados esdrúxulos, fazem deles verdadeiras caricaturas”*. Suas obrigações eram esparsas ao longo do dia, por vezes sem nenhum trabalho. Eram, em geral, bem alimentados e quase inúteis. *“Os escravos das grandes cidades, Em sua maioria, são obrigados a pagar semanalmente, às vezes diariamente, determinada importância a seus senhores, importância que procuravam ganhar pela prática de qualquer profissão”*. Segundo Rugendas estes negros exerciam a função de prestadores de serviço, situação em que por vezes lhe sobrava algum dinheiro além do necessário para satisfazer seu senhor, coisa que lhe permitia, em alguns casos, a compra da própria alforria.¹²

Também o Conde de Gobineau, dissera que gozavam os escravos urbanos de relativa liberdade, em que pese a diferenciação social com os trabalhadores do campo; nas condições sociais de objetivação capitalista da via colonial, sua vida, evidentemente, continuou precária. Segundo o teórico da desigualdade natural das raças, o Conde de Gobineau: *“Mal desembarcamos, vimos negros, negras e negrinhos, de todos os matizes, correndo, passando e caminhando. [...], uns escravos outros livres. Vimos profusão deles. [...] É muito bonito. Todo esse povinho miúdo, escuro, ri à solta [...]. É uma algazarra e um vozerio característico de uma escola em*

rebolicho". Pareciam desfrutar de uma alegria incompreensível aos olhos dos viajantes. Não davam lá muita satisfação aos seus senhores, bem como estes, por vezes, apenas se referiam aos seus servos quando da necessidade de cobrar-lhes a fêria obrigatória diária ou hebdomadária. Saíam pela manhã, após um *petit déjeuner*,¹³ composto de farinha de mandioca e feijão, e retornavam à noite com disposição para repetir o cardápio da manhã, cedido por seu senhor.¹⁴

A vida dos escravos urbanos na capital do Império foi, efetivamente, regada a muita música. Os cânticos e os batuques eram constantes, segundo os relatos de viajantes que por ali passaram. Rugendas, fez um comentário exclamativo sobre a relação que havia entre os negros e a música, sendo, inclusive, contraditório ao que havia dito anteriormente quanto ao gozo que desfrutava o escravo urbano por sua relativa liberdade. Contudo, deixa clara uma consciência da humilhante e desumana situação da condição do escravo. Relatou além disso, quais eram os "estilos" tocados pelos negros, o batuque e o lundu: "*Os mais barulhentos prazeres produzem sobre o negro o mesmo efeito que o repouso. À noite, é raro encontrarem-se escravos reunidos que não estejam animados por cantos e danças; dificilmente se acredita que tenham executado, durante o dia, os mais duros trabalhos, e que nos conseguimos persuadir de que são escravos que temos diante dos olhos*". Ao referir-se diretamente à música explica que: "*A dança habitual dos negros é o batuque. Apenas reúnem-se alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal da chamada de provocação à dança [...]. Outra dança negra, muito conhecida é o "lundu" também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares*".¹⁵

Dentre as atividades em que a prática musical não poderia deixar de ser mencionada, como a das lavadeiras. Estas, por sua vez, ocupavam parte dos chafarizes do centro da cidade para lavar as peças de roupas de seus senhores, e também as suas próprias, tudo regado a muita música. Naquele fim de século, as atividades no centro do Rio de Janeiro eram em muito realizadas pelos escravos tais como: o comércio de ervas, artesanato, leite, hortaliças, especiarias etc. No caso da prestação de serviços, havia as tarefas de executar mudanças domiciliares, amas de leite, babás, barbeiros e outros. Era um momento em que se evidenciava a crescente crise do governo monárquico, e principalmente do regime escravista. Com isso, era comum que grandes proprietários de terras e de escravos destes se desfizessem, vendendo-os para quem residisse mais

próximo das cidades e/ou vilas que cercavam o Rio de Janeiro. Estes pequenos escravistas agenciavam, com relativa distância, o trabalho dos escravos urbanos que, para manter alguns privilégios dos patrões, chegavam até a choramingar esmolas.

Para um direcionamento em colaboração à estética da música brasileira no final do século XIX, focalizemos as referências existentes sobre os barbeiros. Na *Revista do Conservatório Brasileiro de Música*, a folclorista Mariza Lira fez a seguinte referência: "*Havia na cidade aí pelos meados do século XIX a chamada 'música dos barbeiros', a nota pitoresca mais apreciada no movimento, alegria das festas populares profanas e religiosas. A música dos barbeiros era uma espécie de charanga formada por negros ensaiados na rua da alfândega pelo mestre de barbeiros, um tal Dutra*".¹⁶ A atividade do escravo barbeiro era de considerável complexidade. Segundo o Pintor Jean-Baptiste Debret em nota da Ilustração *Loja de Barbeiros* de sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*: "...além de cortar e fazer barba, ainda sangravam e aplicavam sanguessugas para curar os doentes". Ainda restava-lhes as atividades de dentista, massagista, pedicuro, manicuro, além de fazerem concertos em vestuários, entre outras obrigações.¹⁷ Mas, este trabalho proporcionava em várias ocasiões tempo livre para outras atividades. Alguns utilizavam este tempo para realizar o comércio extraordinário das necessidades de seu senhor. No tempo ocioso aproveitavam para o estudo de instrumentos musicais. De certa forma, incentivados por seus proprietários, já que o fato destes servos saberem executar instrumentos, tais como violão, clarineta, o cavaco etc., aumentava o seu valor de mercado, tanto na venda quanto no aluguel para ocasiões festivas. Neste último caso, poderiam elas ser profanas ou sacras. Quando sagradas, os grupos de charanga ou banda musical formada pelos escravos barbeiros saíam a tocar e a bater de porta em porta para pedir esmolas, destinando-as à irmandade local.¹⁸

Embora esta exposição pareça generalizada, no que se refere às condições sociais e manifestações musicais tanto da elite quanto das classes menos ou nada abastadas do Rio de Janeiro, importa para remontar parte do cotidiano onde se formou e desenvolveu socialmente Ernesto Nazareth. As ideias do teórico Antonio Candido, tomando-as de uma forma que englobem as representações de um modo geral, permitem-nos chegar a conclusões mais

claras acerca de como a ontologia do ser social, discutida também por Lukács, pode fornecer explicações plausíveis sobre a historicidade que uma obra de arte, e nesse caso a música, carrega em si: "*Lukács [...] se interessava não apenas pela transposição do fato em tema, mas pela função deste processo na estruturação da obra. Neste caso, o elemento social se torna fator de constituição da estrutura, não modelo do conteúdo, e o paralelismo se atenua até eventualmente desaparecer*". Nomeadamente qual, "*... graças ao conceito de infra-estrutura e de ideologia, os marxistas desconfiam da camada aparente e procuram vê-la como afloramento, manifestação superficial de significados profundos, que podem ser diferentes e que, estes sim, exprimem as relações reais com a sociedade*". O homem - em sua condição de *ser humano*, que, como característica exclusiva no mundo animal, de fato *cria* - apenas legitima esta sua potencial racionalidade quando possui pleno poder de manifestar e produzir sem que se estranhe nem se aliene no interior do processo da produção que pretende efetivar. Neste sentido, Ernesto Nazareth pertenceu a uma realidade social que deve ser compreendida, pois ela foi quem guiou suas referências e influências que sua criatividade informou enquanto obra de arte. Desta forma, quiz antes discutir o *pluriverso* cultural pelo qual Ernesto Nazareth esteve influenciado socialmente e sua historicidade.¹⁹

Uma vez acercada parte da história cultural do Rio de Janeiro, tendo como ponto de partida a própria música de Ernesto Nazareth, enquanto exteriorização representativa e superficial da complexidade histórica de que é resultado, cabe uma pequena explanação sobre o nexos da mescla entre os gêneros musicais apontados, *polca-lundu*. Primeiramente se indica para o fato do gosto mais refinado das elites que vislumbravam as danças da moda europeia como as polcas, mazurcas, valsas e quadrilhas, aos poucos foi se perdendo, para dar espaço às danças influenciadas pela música afro-brasileira. O piano foi o instrumento que certamente mais causou a percepção da alteração da música europeia no Brasil, dando a esta música um sotaque francamente local.

O fim do período colonial, com todos os revezes possíveis, imagináveis e suscetíveis de seu tempo, trouxe um certo desenvolvimento para o processo de formação sociocultural no Brasil, principalmente em âmbito urbano. Trouxe também como novidade o ainda tímido nacionalismo, que por sua vez influenciaria as artes de um modo geral. Esta influência reflete a necessidade da

construção de um possível modelo ideal para a questão da identidade nacional brasileira. Entre alguns eruditos, surge uma peculiar admiração pelas manifestações populares, principalmente no que nos interessa, a música. Este interesse dos grandes poetas por uma música mais baldia ou do povo, num sentido mais amplo e com toda a sua potencialidade mestiça, trouxe à frente a “modinha” como expressiva canção de massa ou, em outros termos, realmente popularizada. Este fato traz à tona a questão do nacionalismo musical: os romântico-nacionalistas, na Europa oriental e ocidental, tiveram como base para suas composições as mais francas influências das melodias populares. Neste sentido, a modinha em muito era passível de associação com as *lieds* e *chansons*, mais por seu caráter cantado do que por qualquer outra coisa. A modinha, então, passou a ser escrita para piano, também com o intuito de atender às necessidades do comércio de partituras e das casas de impressão, além de ter havido uma profícua produção por conta da amálgama existente entre compositores músicos populares e poetas eruditos ou, por outra, a de compositores eruditos com letristas populares. O fato é que, a partir de então, não haveria mais a única opção de tocar a música erudita ou mesmo popular tipicamente europeia, mas também a música popular, o lundu e a modinha brasileira. Da mesma forma, a polca da Bohêmia se abasileirava, ganhando novo sotaque rítmico por ação das orquestras de negros advindos do conservatório dos jesuítas de Santa Tereza.²⁰ O fato é que a música negro-mestiça ou afro-brasileira estava finalmente disposta como peça para piano.²¹

Ao longo de uma centúria, o piano ganhou uma nova função social. Saiu dos salões nobres das dependências das classes mais abastadas para as classes menos favorecidas até às mãos de negros músicos (pianeiros) que preenchiam com sua arte os ambientes menos refinados, como as gafeiras, as orquestras do teatro de revista e mesmo as salas de exibição e/ou de espera dos cinemas, já numa conjuntura de modernização no alvorecer do século XX. A Cidade dos Pianos, como ficou conhecida a do Rio de Janeiro do II Império, teve neste instrumento um ícone de representação da ascensão social. A posse dos pianos ficou mais acessível por volta da segunda metade do século XIX, quando as classes médias tiveram acesso aos antigos instrumentos que, aos poucos, seriam trocados e vendidos a preços pouco significativos no comércio de usados. Este

fenômeno de acesso ao instrumento, ou esta “... *democratização do piano acompanhava por sinal, passo a passo, o processo de diversificação social dos grandes centros urbanos brasileiros...*”, em especial do Rio de Janeiro.²² Dona Carolina Nazareth, a mãe de Ernesto Nazareth, ganhou de seus pais um pequeno piano vertical, justamente no período que se associa ao sucesso econômico obtido pelo desenvolvimento da Marinha Mercante no Rio de Janeiro, lá pelos idos de 1850.²³

Houve, dessa maneira, a possibilidade de incorporação do piano aos grupos de música popular, compostos de flauta, cavaquinho, violão, em suma, da formação original dos chorões. Tal incorporação permitiria que músicos menos preparados teoricamente ou sem escola tocassem de forma muito própria o instrumento. Eis os *planeiros*. Estes músicos contribuíram assas para que a musica brasileira se homogeneizasse. Dando a ela um caráter eminentemente nacional. Típico de nossas peculiaridades históricas.

Tendo tratado dos universos sociais nos quais transitou Ernesto Nazareth e que certamente se apresentam sintetizadas em sua música, parto para uma análise de alguns de seus interlocutores do século XX, que despertaram preocupação acerca do nacional, do popular e ainda do nacionalismo. De início vale mencionar o crítico Assis Memória que, em artigo da *Revista Careta* de 18/10/1924, fez referência a Ernesto Nazareth como fonte inspiradora para o nacionalismo musical. Depois de explanar sobre particularidades da vida do compositor carioca Assis Memória relatou brevemente a experiência que teve ao encontrar-se com o Rei do Tango Brasileiro: “*Nazareth tocou, duas horas seguidas, somente músicas suas, quer dizer música brasileira, a sua especialidade, o seu objetivo d’arte, a sua obsessão*”. De pronto, vê-se a preocupação, e, por esse motivo, a confusão que o autor do artigo cometeu com relação ao fato de Ernesto Nazareth ter como “obsessão” fazer música brasileira, algo que sugeriria o nacionalismo expresso em suas peças. Porém, a naturalidade e espontaneidade com que o compositor criava sua obra tanguística, era antes fruto de uma realidade sociocultural e material, tipicamente, urbana do Rio de Janeiro de seu tempo. De sorte que E. Nazareth não tendia ideológica, tampouco militava esteticamente em favor do

nacionalismo, pois que unicamente compunha música carioca, por isso nacional.²⁴

Já na parte final da breve matéria, Assis Memória compara, equivocadamente, Nazareth a Wagner, no que tange à identificação com o nacionalismo, em um eloquente discurso ufanista: "*Disse glorioso publicista que Wagner é a própria alma da Alemanha musicada, tanto o imortal músico encarnou, na sua obra, a essência toda do espírito germânico, tanto o gênio amou o solo natal!*" Em se tratando de Ernesto Nazareth, "*...pode-se avançar, por igual, que ele é a mesma alma do Brasil em harmonizar o coração da Pátria em acordes, a indômita, e sentimental, e transbordante índole nacional no que nós temos de mais terno e mavioso, mas também no que nós possuímos de mais estuante e de mais invencível!*"²⁵

Ora, comparar as atitudes musicais dos dois compositores, no que concerne à programática necessária para a identificação de um nacionalismo, é inviável, dado o contexto de complexos conjunturais que compuseram cultural e sócio-materialmente a vida de Richard Wagner dentro de uma configuração específica da realidade alemã, no processo de sua unificação nacional. Já Ernesto Nazareth, um monarquista intimidado frente ao republicanismo que ampliava-se nos ares da capital, do final do século XIX, teve uma realidade e uma práxis completamente distinta tanto pessoalmente – e isso já seria suficiente – como pela função social de suas obras. Portanto, em realidade absolutamente incomparável. Diferença que passa até mesmo pela mestiçagem brasileira, que garantiu intrigas homéricas nas classes dominantes, pregoeira da nacionalidade e fiadora do progressismo civilizatório de caráter europeizado, mas por “azar” confrontado com a mixórdia da população composta de trabalhadores pobres, e, em sua maioria, de negros e mulatos sabujos ou errantes, no geral pouco absorvidos, enquanto força de trabalho pela incipiente industrialização ou mesmo pelo mercado de trabalho agrícola e o comércio urbano no Rio de Janeiro da aurora republicana. Foi com a música desses mestiços populares da urbe carioca que Ernesto Nazareth imbuíu a parte de sua obra mais difundida entre nós: seus *tangos*. Bem diferente do ambiente refinado dos teatros que salvaguardavam na Prússia os cromatismos de *Tristão e Isolde*. Está claro que a comparação tecida por Assis Memória entre os dois músicos demonstra um tipo de ufanismo bastante afeito ao militarismo, tendo muito

tranquilamente por referência o que fez de Wagner pela música, o símbolo da Alemanha unificada e disposta às investidas imperialistas.

O austríaco, Otto Maria Carpeaux, falou mui superficialmente do nacionalismo musical no Brasil. Tratou da inspiração de Alberto Nepomuceno e da influência chopiniana contida na pianística dos tangos de Ernesto Nazareth, "...representante modesto e, no entanto, a seu modo genial da música popular carioca. Mas os recursos musicais deste ou daquele academismo não bastavam para explorar a fundo o folclore nacional, em que se misturam elementos índios, africanos e ibéricos, numa fusão toda original." E daí para frente, teceu no *Livro de ouro da História da Música* toda uma reverência ao nacionalismo de Heitor Villa-Lobos. Interessante é reparar que Carpeaux não desenvolveu a questão sobre as possíveis referências para a constituição de uma obra nacionalista, muito embora colocou Ernesto Nazareth juntamente com outros compositores que, certamente, representam o nacionalismo musical brasileiro.²⁶

Contudo, pelo que observa da obra de Ernesto Nazareth, não se pode tê-lo como músico nacionalista. Sua obra é por demais e simplesmente *nacional*, pois que o nacionalismo musical é invenção propositada das categorias cultas da música, e sendo Nazareth alguém que teve influências latentes do popular, é, assim como o povo a que pertence, e espontaneamente nacional. Bem como o é sem intenção de sê-lo, como que por fatalidade. Mozart de Araújo em encarte do disco *Antologia da música erudita brasileira* definiu o nacionalismo como "...atitude programática, deliberada. Nacionalismo é atitude política, patriótica ou ideológica. Nacionalismo é tese de combate. Ao passo que ser nacional é simplesmente [...] ser". Dentro deste entendimento da questão nacionalista, sobre a música, é que se pode compreender o caráter nacional de Ernesto Nazareth. Este não utilizou, propositadamente, do folclore para mesclá-lo à música "cultura". Assim, quando se propôs a compor peças de cunho erudito objetivamente o fez, embora em raras ocasiões, e até por isso não dá para considerá-lo absolutamente erudito. Dentre as peças compostas por Ernesto Nazareth que não se pode considerar em hipótese alguma como música popular estão: uma *Polonaise*, uma *Elegia* para mão esquerda, uma *Gavota*; dois *Romances sem palavras*, um *Estudo* dedicado a Villa-Lobos, e uma *Marcha fúnebre* dedicada a Carlos de Campos, além de outras. Isto demonstra que Nazareth possuía certo

domínio dentro do estilo romântico, para compor peças acadêmicas. Do mesmo modo como aplicou, de forma ímpar, estruturas particulares legítimas da música erudita à produção de peças populares, quando da sistematização dos tangos brasileiros.²⁷

A resposta mais plausível para o fato de Ernesto Nazareth ter sido feito mote de discussão foi certamente por transitar entre os espaços da elite e da periferia, configurando acesso ao erudito e o popular, trazendo em sua obra o inculto, o tradicional, juntamente com a sofisticação acadêmica, mas sem exageros. Assim, estava posto na Música de Ernesto Nazareth o potencial estético para a formação da consciência musical e a identidade nacional/nacionalista do povo para consigo. Contudo, mesmo a constituição da nacionalidade da música brasileira esteve fadada ao academicismo.

As influências musicais sofridas por nossos modernistas, tendo como principais paladinos Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, vieram principalmente, dos franceses de inspiração politonalista²⁸ e nacionalista - e não dos alemães, como Arnold Schoenberg, inspirado pelo atonalismo e o dodecafonismo²⁹ - até pela tradição da influência francesa sobre a elite como um todo, e neste caso em especial, os intelectuais. Neste sentido, o papel que Dárus Milhaud exerceu sobre o modernismo musical brasileiro foi, indubitavelmente, o de mediador cultural.

A vinda de Darius Milhaud para o Brasil foi importante por dois motivos: primeiramente impulsionou o modernismo musical entre nós e também contribuiu para o reconhecimento de Ernesto Nazareth pela academia musical, uma vez que a música do compositor carioca muito impressionou o francês. O caráter minoritário relacionado à possibilidade de independência da música nacional/nacionalista no Brasil do início do século XX, fica bem claro pela importância de Darius Milhaud nesse processo. Este compositor francês, durante os dois anos em que viveu no Rio de Janeiro (1917-18), obteve contato com a música mais terrantesa a que chamou *folclórica*. No entanto, a música "folclórica" que mais o intrigava já trazia em si as marcas profundas da formação social daquela urbe, com todas as interferências possíveis, tanto por parte dos europeus como dos afro-brasileiros, pois as peças que chamavam a atenção de D. Milhaud eram, essencialmente, maxixes e tangos.³⁰

A obra de Ernesto Nazareth constitui-se como a síntese mais eloquente dessas interferências. Foi esta prontidão existente em suas peças, no que se refere à mescla das culturas europeia e afro-brasileira, que atraiu a atenção de D. Milhaud, justamente pela riqueza rítmica e afeição harmônica estruturalmente comum ao gosto europeu. Fato que facilitou na utilização da obra do compositor carioca, enquanto modelo estético para a confecção de uma música que atraiu antes pelo exótico, em face do “esgotamento criativo” do europeu, algo que instigou D. Milhaud à pesquisa das raízes musicais populares de diversos países.³¹ Tendo isto posto, a influência que ele causou nos nacionalistas ficou patente pela utilização da obra de Ernesto Nazareth como referência estética na atitude musical dos compositores brasileiros.³²

No ano de 1920, já de volta à França, Milhaud escreveu um artigo em *La Revue Musicale* de novembro, com o título de *Brésil*, em que teceu considerações importantes para a compreensão da influência tanto que sofreu como que causou no modo de pensar a música erudita no Brasil a partir de então. Tal artigo foi publicado em português, no Brasil, quatro anos mais tarde, e diz o seguinte: “*É de lamentar que os trabalhos dos compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos Srs. Nepomuceno e Oswald às Sonatas impressionistas do Sr. Guerra ou às obras de orquestra do Sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias) sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não se exprima de maneira mais viva e mais original*”. Milhaud afirmou que: “*A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e duma linha melódica tão particular, faz-se sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, este elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lunetas de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tiver sessenta anos, ou dos de Debussy, se não tiver mais que trinta*”. O compositor francês alertava para o fato de que seria desejável “... que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Tupinambá ou o “genial” Nazareth”. Ao avaliar as obras dos dois compositores citados, Milhaud ateu-se pela “... *riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, o ‘entrain’, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres...*”, e reconheceu que tais

elementos "... fazem destes últimos [Tupinambá e Nazareth] a glória e o mimo da *Arte Brasileira*". E assim concluiu: "*Nazareth e Tupinambá precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centaurus e Alfa do Centaurus) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul*".³³ Salta aos olhos a similitude estética que Milhaud reparou existir entre compositores brasileiros e europeus sobremaneira os que pertenceram às gerações transitórias do romantismo. Também importa a forma com que o francês lamentou o fato de não serem os nossos compositores mais nacionais ainda, chamando a atenção para o fato de Tupinambá e Nazareth terem sido os precedentes basilares da música brasileira. Desta forma pode-se ter como marco, para uma preocupação mais veemente acerca da música nacional/nacionalista de concerto, a vinda de Darius Milhaud ao Brasil, devido ao reconhecimento e admiração por parte dos músicos brasileiros de então, tais como Henrique Oswald,³⁴ Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos, que admitiu [Milhaud] serem compositores que se expressavam como europeus, de sotaques claramente advindos de Debussy e Saint-Saëns, esquecendo-se de olhar para o que havia de mais rico na música popular do Brasil, que tinha como a mais sincera referência a produção de Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth.³⁵

O fascínio que Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth causaram a Milhaud ficou registrado em um outro artigo, publicado no ano de 1954, em Paris, *Notes sans musique*, no qual o músico francês apontou a dificuldade técnica, e particularmente pianística, existente nos tangos e maxixes: "Os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncope uma imperceptível suspensão, uma respiração "*nonchalante*" [indolente], *uma ligeira parada cuja apreensibilidade se me afigurava muito difícil. Comprei então grande quantidade de maxixes e tangos, e esforcei-me por tocá-los com suas síncofes que passam de uma das mãos à outra*". Milhaud explicou que seus "... esforços foram recompensados" e pode, finalmente, "... exprimir e analisar este 'quase nada' tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero, Nazareth, tocava piano na sala de espera de um cinema da Avenida Rio Branco. Sua execução fluida, inapreensível e triste ajudou-me..." Admitiu o compositor francês, "... igualmente a conhecer mais profundamente a alma brasileira".³⁶ Como já mencionei, a preferência de Milhaud por Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá deu-se por ser afeito à música popular tipicamente urbana e que serviria de base para a composição de uma música

carregada de caráter e autenticidade local, mas este não foi o único motivo de seu interesse pela música do Rei do Tango Brasileiro: é sabido que as músicas de Nazareth tem na sua constituição harmônica um esquema muito simples, extremamente tonal, o que permitia a aplicação do politonalismo, além de uma rítmica, altamente, arrojada e deveras exótica para os padrões europeus.³⁷

Tanto isto é fato que Milhaud compôs duas peças que, sem dúvida estão entre as mais populares de sua lavra, e dedicou-as a Ernesto Nazareth. Uma delas é *Saudades do Brasil* (1920) e a outra é *Le boeuf sur le toit* (1919). Desta última, pode-se extrair a seguinte análise: “Cantos populares brasileiros, melodias do carnaval do Rio de Janeiro ligam-se, aí, da mais simples maneira, a duas, três e uma vez mesmo a quatro tonalidades”. Explicou o crítico alemão Hans Heinz Stuckenschmidt que o charme contraditório de *Le boeuf sur le toit* “... relaciona-se com a seguinte circunstância: o autor utiliza em cada registro tonal as mais simples cadências de tônica, dominante e subdominante; estas, no entanto, uma vez colocadas em consonância com cadeias de acordes situadas num segundo nível tonal produzem uma forma de harmonia das mais dissonantes e de caráter acentuadamente moderno”. O resultado alcançado por Milhaud “... nesse caso particular, é comparável aos monstros sonoros que a execução simultânea de dois orfeões produz, numa feira, ou de dois realejos tocando em tonalidades diferentes”.³⁸

Evidencia-se aqui a forma como foi utilizada a música popular para a composição da música de academia. Neste caso, a música de Ernesto Nazareth foi tida como “folclórica”, mas essencialmente urbana, de uma verve rítmica singular e de uma harmonia passível de interferências das mais sofisticadas técnicas de composição, neste caso, em especial, o politonalismo tão bem desenvolvido por Darius Milhaud. Um fato de importância é o da relação que este compositor teve com a música popular carioca e que foi transmitida aos demais músicos de sua época, em especial no Brasil, de modo a influenciá-los, dando margem à constituição da música nacional/nacionalista e com feições modernas, intensificando-se durante e após a década de 1930. Também o ritmo que fascinava D. Milhaud, e que ficou bastante claro na impressão que relatou concernente à obra de E. Nazareth, foi alvo de preocupação de Mario de Andrade para sua propositura estética, já que reconheceu na rítmica “... o mesmo caos e confusão aparente”. Entendia Mário de Andrade ser aquela fase da história da

música brasileira de predominância rítmica, e retirava tal entendimento da própria vivência, compreendendo que a arte, neste sentido, é mesmo dimanação da alma experimentadora da objetividade mundana. Dizia o esteta que: *"A consciência da função movimentadora das harmonias, levou os modernos a uma preocupação rítmica vasta. Isso ainda se demonstra pela predominância formidável da dança, não apenas na música, porém na vida contemporânea"*. Exemplificou dizendo que aquela era mesmo a quadra do *"...Dancing, do Foxtrote, do Tango, do Maxixe, do Bailado. A música moderna se compraz em combinar ritmos de todo jeito. Caiu numa polirritmia riquíssima. Chega, às vezes, a abandonar os sons e a apresentar ritmos puros, por meio dos instrumentos de percussão..."*, referindo-se em primeiro lugar a Milhaud e, por conseguinte aos brasileiros Vila-Lôbos, em seu *Noneto*, e Guarneri, em seu *Concerto para Piano*. Demonstrativo claro da interferência do compositor Francês entre os Nacionais.³⁹

A influência exercida por Milhaud acenada por Mário de Andrade, preocupava o musicólogo já em 1928, quando, mais uma vez demonstrando especificidade de seu referencial estético para a música brasileira, se opôs veementemente ao exagerado uso destes gêneros. Escreveu Mário de Andrade que *"...os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado..."*, postos nas obras de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá reverenciados por D. Milhaud, e desta forma, *"... os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, diletante situação, individualista e sem importância nacional nenhuma"*. Pois, o que mais *"... gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia"*.⁴⁰

Na conferência "Ernesto Nazareth" de 1926, o Musicólogo Mário de Andrade falou das inflexões e do caráter expressivo que o compositor carioca imprimiu em seus tangos, lapidando o que de grotesco há destas inegáveis interferências populares e dançantes. A vagareza, a intensidade, enfim, o sortilégio com que argumentou musicalmente suas peças conduz-nos à compreensão de que o compositor possuía todo um cabedal que o separa dos que produzem os maxixes, e que decerto influenciaram tenazmente todo o seu

trabalho, referindo-se aos tangos, às polcas-lundus ou, simplesmente, às polcas. Cabe alertar que Mário de Andrade possuía a intenção da escrita de uma estética voltada para a música - resultado de suas aulas de estética ministradas no Conservatório Dramático de São Paulo - e que os elementos por ele apontados, e que se verá a seguir, estão dentro de sua propositura, exigência teórica para a construção da música erudita nacional e recaem sobre características desenvolvidas no romantismo. Mas o romantismo é múltiplo e o estro romântico de Mário de Andrade "*...em síntese, reside no simbolismo de força psicológica, na arte militante por uma causa que era a nacional, na pesquisa da música terrantesa e no emprego sistemático dessa como matéria prima para produção da música erudita. Estes três pontos surgem em Mário de Andrade como expressões sintomáticas de uma organização social que se manifestou espiritual e materialmente, de modo a carregar consigo as marcas da especificação histórica do desenvolvimento econômico hiper-tardio do capitalismo no Brasil*".⁴¹ Realidade em certa medida também vivenciada por Ernesto Nazareth, porém o que separa as intenções de um e de outro no exercício de suas particulares funções e objetivações sociais se pôs, entre outras coisas, como próprias do complexo de complexos que compõe as especificidades da realidade objetiva, também por força da individuação e especificidades de experiências mui suas e que ambos sentiram sócio-historicamente em diferencial.

Interessa a esta discussão, em particular, o momento em que a obra de Ernesto Nazareth estava sendo considerada uma referência para a brasilidade musical, uma vez que o período em que esteve por São Paulo (1926) se caracterizava por um apelo à nacionalização da música brasileira. Mas, segundo a lógica do pensamento marioandradiano deveria seguir, peculiarmente, sua fase primitiva e também dotada de picardia romântica, de sotaque nacional afeita ao cancionário, ainda que música pura.⁴² Durante a famosa palestra de 1926, o musicólogo paulista procurou demonstrar onde era possível encontrar os elementos que compunham uma estética aceitável para os padrões acadêmicos que potencializariam os característicos à composição da brasilidade na música erudita nacional – ainda que não fosse a referência exclusiva, mas, a carioca por excelência –, mesmo apontando as facetas mais vulgares da obra de Ernesto Nazareth.

Mário de Andrade apresentou uma alocução, claramente, direcionada a uma plateia bastante específica e com objetivos também “iluminados”: visava propagar o modernismo nacional da música erudita, tratando a música popular dançante por popularesca, o que quer dizer menor em significância acadêmica, visto que a academia objetivava a música pura ou artística. Daí a forma aparentemente desdenhosa, mas bem ao jeito de seu tempo, quando pouco se preocupavam, os teóricos, com o *politicamente correto* muito em voga em nossos dias. Disse o esteta que: “*Em geral, as composições dançantes baseiam a sua vulgarização no imitarem o coro orquestrico popular. As danças do povo são em sua maioria infinitas danças cantadas*”. Explicava que primeiramente, “... *foi sempre assim e os instrumentistas virtuosos da Renascença quando transplantaram as gigas, as alemandas e as sarabandas do canto para os instrumentos tiveram que fazer todo um trabalho de adaptação [...]. Esta adaptação consistiu em tirar das danças cantadas a essência cancionista delas e dar-lhes caráter instrumental*”. Trocaram o mote estrófico pelo tema melodioso, a linguagem “... *oral pela célula rítmica. Embora ainda com reservas, pelo estado atual dos meus conhecimentos antevejo que tal qual a milonga e o tango argentino sucessor dela, o maxixe também teve origem imediata instrumental. Porém, tanto o maxixe como o tango argentino e como o fox-trot para se popularizarem viraram logo liederescos, se tornaram danças cantadas*”.⁴³

Embora Mário de Andrade procurasse demonstrar que a música instrumental, ou pura, como se pretende, é a que dá o caráter mais forte na constituição da música erudita, também justificou que mesmo os grandes compositores trouxeram em si elementos convidativos ao canto ou derivados dele. Assim o musicólogo apontou o diferencial que engrandece a maneira de Ernesto Nazareth compor a sua música, de forma livre e, antes de tudo, instrumental, tal quais os altivos mestres da arte de compor eruditamente, mas que sua obra é toda ela cantabile. Não que quem o faça pela influência absoluta do canto seja menos qualificado; longe disto, mas esta parece ser a maneira que Mário de Andrade encontrou para dizer que Ernesto Nazareth era, sem sombra de dúvida, um compositor notável: “*Essa feição cancionista a gente percebe mesmo nos mais admiráveis músicos coreográficos como John Phillip Souza, Johan Strauss pela norma fraseológica [...]*”. Isto porque em sua obra se faz possível sentir “... a melodia cantada, se sente o verso oral. Pois Ernesto Nazareth se afasta dessa feição

geral dos compositores coreográficos por ter uma ausência quase sistemática de vocalidade nos tangos dele. É o motivo, é a célula melódica ou só rítmica que lhe servem de base para as construções. O “Espalhafatoso”, por exemplo, é construído sobre uma célula rítmica só, ao passo que o “Sagaz” é inteirinho arquitetado sobre um motivo rítmico-melódico de quatro notas”. Embora as músicas de Nazareth sejam, em geral, de células simples e por vezes repetitivas, Mário de Andrade frisou que a genialidade dos seus tangos está na inventividade com que o compositor apresentava nas combinações rítmicas e melódicas, que inevitavelmente causam impressão de variedade e autenticidade digna de um profícuo gênio da música.⁴⁴

Mário de Andrade continuou expondo seu esclarecimento acerca da obra de Ernesto Nazareth dizendo: “*Imagina-se, pois que força de invenção rítmica ele possui. Está certo. Poderão falar que afeiçoa especialmente certas fórmulas de medida que se repetem em obras diferentes [...] Também está certo, porém isso não quer dizer pobreza não*”. Pelo contrário, “*É duma variedade rítmica estupenda e entre os parceiros dele não tem nenhum que seja tão couro-nágua para desenvolver um motivo rítmico. E são prova no mais dessa riqueza e poder o ‘Fon-Fon’, o ‘Garoto’, o ‘Pierrot’, o ‘Tenebroso’*”. Diante do pouco que já foi exposto nota-se que são três os momentos que se pode identificar no discurso de Mário de Andrade para definir a pianística contida na obra de Ernesto Nazareth: é, primeiramente, desta inventividade rítmica e de sua combinação singular com a habilidade melódica, numa liga sutil própria de várias de suas peças, e neste caso essencialmente seus tangos, que se define o caráter pianístico. Ao escutar os tangos de Ernesto Nazareth, especialmente elaborados para o piano, pode-se por vezes distinguir as linhas passíveis de serem tocadas por outros instrumentos, principalmente aqueles tipicamente usados pelos chorões. Por conta disto, fica a necessidade de uma habilidade técnica para a perfeita execução de sua obra. Mencione-se, por último, a influência que o referido compositor tem da obra de Chopin.⁴⁵ A isto tudo se soma a simplicidade harmônica com que produzia suas peças, reflexo direto das manifestações musicais populares das ruas, expressa em sua música de modo geral, que se fundia ao complexo do universo erudito, dando aí a justificativa de uma autêntica obra de arte.⁴⁶

E quanto a isto, Mario de Andrade eloquentemente bradou: "Por todos estes caracteres e excelências, a riqueza rítmica, a falta de vocalidade, a celularidade, o pianístico, muita feita de execução difícil a obra de Ernesto Nazareth se distancia da produção geral congênera". Afirmou o musicólogo paulista ser "*... mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve e deveria estar no repertório de nossos recitalistas. Posso lhes garantir que não estou fazendo nenhuma afirmativa sentimental não. É a convicção desassombrada de quem desde muito observa a obra dele*". De fato que: "*... alguma vez a prolixidade encomprida certos tangos muitas das composições deste mestre da dança brasileira são criações magistrais, em que a força concepcional, a boniteza da invenção melódica a qualidade expressiva estão dignificadas por uma perfeição de forma e um equilíbrio surpreendente*".⁴⁷

Mário de Andrade, procurou bem qualificar a música europeia, mas põe reparo que é também composta de influências populares, principalmente, e de forma mais evidente na dos românticos e modernistas – estão aí as obras de Chopin, Glinka e até do próprio Milhaud, para provar. O interessante de sua exposição sobre os tangos de Nazareth é o fato de ter defendido a originalidade brasileira de suas peças, exatamente na mistura dos elementos que as compõem, de um modo geral, com todas as interferências da havanera cubana, da polca, da música dos negros africanos a mais difundida, como o lundu. Tudo isso com o acabamento peculiar que o conhecimento da música erudita europeia lhe permitia dar. Para finalizar a exposição geral acerca das características da obra de Ernesto Nazareth, Mário de Andrade fez menção à expressividade psicológica como elemento diferencial de sua música com a de gênero popular, e foi além: chegou a dizer que nem mesmo a música nacional dela se aproxima. Porque o caráter instrumental de sua obra, bem como a interferência que sofre de compositores românticos, além da expressividade que propõe impressões várias, algo que na música popular não existe, o coloca no rol dos compositores de música pura, sendo muito próximo do que seria a música europeia de concerto. O musicólogo ainda tomou o cuidado de mencionar o quanto nossa música terrantesa é engalanada, observando que está mais próxima da música pura, por não ter uma expressividade correspondente ao discurso e/ou poética e mesmo ao título. Na música popular a que se referiu, não existe a expressão em sua forma aprofundada da palavra, do falar, do patético, por assim dizer.

Segundo a análise de Mário de Andrade, "*Ernesto Nazareth muitas vezes se aproxima deste gênero da música psicológica e descritiva, e o título dos tangos dele não raro querem significar alguma coisa*".⁴⁸

Esta característica curiosa dos títulos é uma tradição que Ernesto Nazareth seguiu e que vinha desde os lundus, polcas e modinhas do Primeiro Império. Contudo, não há dúvidas de que em muitos casos é perceptível a qualquer leigo o *ethos* da música, estreitamente relacionado com o título. Desta forma, Mário de Andrade tratou as peças de E. Nazareth por verdadeiras obras-primas, e mencionou uma série de peças que possuem esta característica psicológica que sela a profícua produção do compositor enquanto arte de fato, diferenciando-o, definitivamente, de outros músicos de sua época. Parece-me justo lembrar que nem todas as suas peças apresentam esse tipo de preocupação, ou que pelo menos esta ocorre de forma mais discreta, não tão evidente como nas peças que o musicólogo se pôs a citar: "*O 'Está chumbado' cuja rítmica é um pileque de expressividade impagável. No 'Soberano' a dinâmica dos arpejos oitavados de imponência soberba ergue soberanamente do teclado[...]. o 'Tenebroso' que é de deveras tenebroso e o 'Talismã' todo de mistério e estranheza...*"⁴⁹

Além dos aspectos psicológicos, Mário de Andrade também mencionou que raramente apresenta em seus tangos o tom menor ou mesmo certa tristeza, melancolia⁵⁰ típica existente nas composições dos populares, tal como fazia o inesquecível Marcelo Tupinambá. Contudo, as duas últimas peças já mencionadas pelo folclorista (*Tenebroso* e *Talismã*) apresentam esta característica, o tom menor. "*Nazareth não sabe ter essa tristura sonora e chiando que não faz mal. Descendo em linha reta dos vatapás apimentados e quando entristece é duma violência sorumbática, é sombrio, é mesmo trágico. Se observe, por exemplo, o Myosotis, o tango Tupinambá e essas três perfeições que são o Odeon, o Digo e o Bambino. Só mesmo no famoso Brejeiro ele atingiu a tristura provinciana*".⁵¹ Importante lembrar que o fator psicológico e descritivo é bem característico da música romântica, de modo que a valorização dessa característica da obra de E. Nazareth põe-se a favor de um projeto que buscou a primavera do povo brasileiro. No mesmo sentido, na Europa o romantismo significou a música da civilização que se adiantava em termos de nação, sociedade, cultura, política e economia, rompendo em diferencial com a lógica do mundo especificado pelas relações postas no antigo

e aristocrático regime, neste contexto de análise em significativa analogia com o arcaísmo das prerrogativas postas pela especificidade histórica do Brasil daquelas três primeiras décadas do século XX.

Passado o momento em que Mário de Andrade descreveu a música de Nazareth em suas principais características, sempre tentando justificar a sua excepcionalidade dentro de um todo da produção musical, o célebre musicólogo buscou esclarecer a importância do compositor dentro da musicalidade nacional e da formação histórica do maxixe, bem como a inegável evolução que teve a síncope, célula musical de contratempo rítmico já usada na Europa por Bach ou mesmo no fado português, que no Brasil Colônia se efetivou na modinha. Sobre a síncope no Brasil, Mário de Andrade a classificou como sendo duma “... *identidade rítmica absoluta e pode-se mesmo dizer insubdivisível. Essa evolução está refletida na obra de Ernesto Nazareth*”.⁵²

No contexto de 1926 não havia ainda trabalhos científicos que levassem ao conhecimento das origens históricas de nossa música popular, nem mesmo dos nossos compositores que se aventuravam pela música erudita tipicamente europeia. Daí a possível dificuldade de Mário de Andrade por deixar, em seu colóquio, registradas as pistas sobre as genealogias de nossa estruturação musical de forma mais clara e precisa. Mas reconheceu e tratou da importância que havia e ainda há em investigar as fontes produtoras da nossa música popular, para que a partir daí tenham-se referências de suas origens, e que possam por sua vez influenciar a produção musical acadêmica. Bem como devem os acadêmicos buscar, a todo custo, levar o conhecimento da música erudita e as interferências sofridas pela música popular ao povo, para que este dela faça gosto. Daí a homenagem que fez aos que se esforçaram por mesclar e trazer em suas obras a influência da música popular para uma constituição do caráter estético nacional da música erudita ou mesmo acadêmica. Por conta disso, segundo Mário de Andrade: “...*se deve homenagear os Nazareths e os Tupinambás, os Eduardos Soutos, e as Franciscas Gonzagas que criam para o povo e por ele*”.⁵³

Para uma breve avaliação do material exposto deve-se ter que o nacionalismo tomou proporções variadas em diferentes países e isso está intimamente relacionado com as diferentes realidades históricas peculiares a

cada um deles, mas em geral apresentando-se limítrofe quando posto como desígnio à modernização. No Brasil, em especial, não passou de um esforço modernizador para chegar “comicamente” - emprestando aqui expressão chasiniana⁵⁴ - aos moldes do que ocorreu com os países desenvolvidos. Ao que interessa para esta análise, a música de Ernesto Nazareth expressou superficialmente esta experiência histórica profunda e que nestes flancos se deu de forma conservadora. Daí que o modernismo e o nacionalismo militantes também foram manifestações superficiais de problemas históricos sócio-materiais profundos. Assim, o romantismo apresentado tanto na música de Ernesto Nazareth quanto na propositura teórica de ordem estética para a realização da música brasileira proposta por Mário de Andrade são expressões da determinação histórica do conservador desenvolvimento sócio-material hiper-tardio.

Cabe mencionar com certa reserva os conceitos “espíritos eleitos” e “nação-povo” de Antonio Gramsci, com os quais entende-se que o que há de evidente na constituição das manifestações e, por conseguinte no projeto nacionalista é uma separação, determinadamente histórica, entre ambos, e que para a existência dos primeiros era fundamental a não aderência do segundo. Ainda que, de tempos em tempos, os tais “espíritos eleitos” se sentissem obrigados a ir até o populário advindo da “nação-povo”, para dele retirar suas referências, no intuito de constituir uma arte nacional/nacionalista que se apresentava, em gênero, ao longo do tempo, impreterivelmente homogênea, mas que era, antes de qualquer coisa, bastante preconceituosa naquelas primeiras décadas do século XX.⁵⁵ Seguindo por esta compreensão, para o que interessa da análise do caso brasileiro e a tomada da obra de Ernesto Nazareth como referência, constituiu-se o nacionalismo, advindo de classes mais abastadas, na tentativa de firmar pela estética apropriada do nacional-popular a sua hegemonia material e espiritual. Paradoxalmente, o processo de nacionalização da música reconhecida pelos eruditos não significou uma ruptura com o cosmopolitismo ou o *universal*,⁵⁶ ao contrário, foi a cultura popular submetida a uma visão universalista própria dos compositores acadêmicos. Assim concluiu o estudioso Ênio Squeeff, autor de *O nacional e o popular na cultura brasileira*: “O nacionalismo brasileiro foi menos um movimento de

independência cultural e mais um processo de adaptação. O que importava não era a expressão nacional, mas a adaptação desta àquela aceita como tal nos países desenvolvidos". Isto porque a modernidade sob tais moldes "...só poderia ser alcançada a partir da tradução de nossa matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento no exterior".⁵⁷

Finalizando, cabe ressaltar que os aspectos do Romantismo hiper-tardio brasileiro são resultantes da expressividade dos indivíduos que com toda a potencialidade de sua individuação acabaram por registrar formas específicas do desenvolvimento típico de via colonial, aqui notadamente por intermédio da obra de Ernesto Nazareth, seus interlocutores, especialmente Mário de Andrade, pelo fato de assumirem o Rei do Tango Brasileiro como um referencial não exclusivo, mas possível para a estética nacionalista brasileira.

NOTAS

* Henri de Carvalho é doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professor da UNIMESP-Guarulhos. E-mail: Henri@fig.br

¹ A dedicação parece ter sido feita como forma de gratidão do compositor pois, apesar do sofrimento causado pela lembrança póstuma da amada Carolina, mãe e professora de Ernesto Nazareth, consentiu o pai que o filho continuasse dedicando-se ao piano, ainda que com certas dificuldades para manter uma regularidade de seu aprendizado em face da escassez de professores e que fossem também acessíveis economicamente. Informações mais diretas da vida pessoal do compositor e aspectos mais gerais de sua produção foram extraídas e podem ser mais facilmente encontradas na introdução de: Henri de CARVALHO, Henri de. *Ernesto Nazareth, Rei do Tango Brasileiro: a transformação da estética musical na cidade do Rio de Janeiro – 1880-1834*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em História Social, PUC/SP, 2004, p.08 à 26.

² SCHILESINGER, Hugo. *A Música e o Amor na Vida de Chopin*. São Paulo: CDL, 1968, p. 12.

³ *Vaudeville* é um gênero teatral de comédia leve, muito movimentada e com danças.

⁴ SIQUEIRA, Batista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1967, p. 45-6.

⁵ Machado de ASSIS apud SIQUEIRA, Batista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1967, p. 37.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ Ver, TINHORÃO, *História social da música popular brasileira*, p. 129-206 e MARIZ, *História da música no Brasil*, p. 53-66).

⁸ SIQUEIRA, Batista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1967, p. 46.

⁹ Segundo Siqueira, "...o baile novo, feito com polcas de Felipe Catton [apresentado nos salões da Corte], uma contradança de polcas vindas de Paris, da autoria de Musard que foi reimpressa por Pierre Laforge, e, finalmente, uma obra anunciada na Rua do Ouvidor, 116, a verdadeira polca, cuja capa trazia as cenas da dança, coisa que despertou indizível interesse da população urbana". *Ibid.*, p. 46.

¹⁰ Eis um exemplo de lundu próprio do tempo da escravidão, que foi recuperado pelo folclorista Batista Siqueira por meio de pesquisa que remonta à tradição oral no Rio de Janeiro: **Pai Luís – lundu: "Tava ni porta de mia senhô (bis); Diabo de mulatinha; vei logo mi tentô; Pai Luís você toca bocadinho (bis); que eu te dá uma coisagracinha" (bis); Eu pegô a viola pra tocá; Logo cantô um lundum de Prutugá; Inda num tinha feito cri....cri....ti....; Vregaio de sinhô tava ni riba de mi ...; Bruduada bateu nimi cara; Pru causa disso Pai Luís tá zarôio Pancada tá batendo em Pai Luís...; camondonga tá dando corda ni relógio; Barata tá subindo ni parede ...; Ê! Ê! ...; Tentação de diabo de mulatinha; Agora tá se rindo ni porta de cozinha; Por isso mesmo já fiz o juramento; Nunca mais pegá no instrumento". Mais informações vide SIQUEIRA, Batista. *Lundum x lundu*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1970, p. 95-100.**

¹¹ Para mais informações acerca dos ladinos, leia-se: WISSENBACH, Maria Cristina Cortês. *Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1998.

¹² Vide RUGENDAS, Johann-Moritz. *Viagens pitorescas através do Brasil*. São Paulo: Martins-Edusp, 1972, p. 147-157.

¹³ Alimentação matinal.

¹⁴ GOBINEAU apud RAEDERS, Georges. *O conde de Gobineau no Brasil*. São Paulo: Ática, 1997, p. 15-6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶ LIRA, Mariza. *Brasil sonoro*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, s/d, p. 44.

¹⁷ DEBRET, Jean-Batpiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 2v. São Paulo: Martins/EDUSP, 1972, p. 72.

¹⁸ O ato de dar esmolas também se chamava dar um choro. Os choromeleiros eram estes músicos pedintes para as festividades católicas. Muito provavelmente daí teria surgido o termo choro como gênero musical.

¹⁹ CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 53.

²⁰ Vide RIBEIRO, Wgner. *História da Música na América*. São Paulo: FTD, 1965, p. 22.

²¹ Para mais informações acerca das modinhas, vide LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001 e J. R. Tinhorão, sobre *Os poetas*

românticos e os seresteiros, em TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

²² José Ramos TINHORÃO, *História social da música popular brasileira*, p. 130.

²³ V. SIQUEIRA, Batista. op. cit., 1967.

²⁴ MEMÓRIA, Assis. *Maestro Nazareth*. In *Revista Careta*. 18/10/1924, *clipping*, p.274. p. 24-25.

²⁵ *Ibidem*, p. 25.

²⁶ CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 434-44.

²⁷ Mozart ARAÚJO. *Antologia da música erudita brasileira*. Rio de Janeiro: Disco Festa, 1948, V.1(encarte).

²⁸ São vários os compositores contemporâneos que se utilizam do politonalismo, ou seja: muitas vezes que caminham simultaneamente por tonalidades diferentes, superpostas, algo que, dentro das normas de composição ao longo da história da música erudita até Debussy, não foi usual pelo fato de produzir constantes e profundas dissonâncias e desarmonias dentro do que convencionou-se para o tonalismo. Porém, cabe não perder de vista que mesmo a dissonância pode e deve ser historicamente compreendida.

²⁹ Arnold Schoenberg (1874-1951), de origem vienense, de família judaica, como muitos outros compositores que influenciariam o modernismo em várias partes do mundo, era autodidata. Sua obra pode ser dividida em três fases: a tonalista, a atonalista e a dodecafônica. Teve uma vida musical marcada pelo escândalo que suas peças causavam aos ouvidos academicistas, nunca obteve sucesso e tinha uma vida social limitada dentre os músicos; teve de sair da Áustria no período em que vigorou o nazismo, indo morar nos Estados Unidos, onde morreu em situação desoladora, sem nunca mais ter voltado à terra natal. Schoenberg tinha uma peculiaridade em suas primeiras composições, determinante para as suas concepções futuras: de tão exagerado o uso do cromatismo em suas peças, a tonalidade aos poucos foi sendo descaracterizada, ficando abolidas as fronteiras existentes entre as tonalidades. Daí o atonalismo. Vide: CARPEAUX, op. cit., p. 460 a 406. O dodecafônico é a abolição do tonalismo que ainda vigorava como um sistema de 24 tons. Schoenberg admite apenas um único sistema, constituído dos 12 sons. A música deve ser composta sem nenhum destaque a qualquer que seja o tom ou o som em especial e, ou diferencial. Mais informações acerca do dodecafônico vide GROUT, J. Donald, PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 733 a 35.

³⁰ Maxixes e tangos são evoluções do batuque e da polca já abraçadeira somadas às interferências da havanera cubana. Mais informações sobre este processo vide CARVALHO, Henri. *O Futurista de Ernesto Nazareth: imitação burlesca ou expressivo esforço modernista dentro de uma modernidade paradoxal?* In: *Cultura Crítica: Música Brasileira*. Revista Cultural da APROPUC-SP Nº 2 – setembro de 2005, p. 92 à 109.

³¹ A questão do “esgotamento criativo” é aqui referida dada a necessidade de encontrar novas possibilidades para a continuação do desenvolvimento da música erudita europeia. Tendo isto posto, verifica-se que as novas saídas encontradas dentro do serialismo dodecafônico e o atonalismo de Shoenberg, a música eletroacústica, o politonalismo de Béla Bartók e Milhaud, são tidas como

novas referências. No caso específico de Darius Milhaud, este se fez notar por sua profícua pesquisa acerca da música popular e folclórica de diversos países, inclusive do Brasil, como se verá a seguir, e estas supriam o impulso criativo deste músico francês. Em vários outros países muitos compositores (Bartók é um claro exemplo disto, na Hungria) se detiveram no trabalho de resgate de próprio folclore, algo que deu margem à constituição de uma música de identidade local, dotada de elementos comuns ao populário, que por vezes serviu, quando de fato interessada, ao nacional/nacionalismo musical.

³² A título de ilustração acerca da influência e mesmo do “intercâmbio cultural” existente entre Franceses e Brasileiros intelectuais de vanguarda, friso o caso particular do casal que simbolizava o modernismo nas artes aqui entre nós: Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Estes dois foram recebidos com sucesso nos meios acadêmicos de vanguarda parisiense e entre tantos conhecidos que frequentavam a casa onde moraram em Paris estavam Milhaud, Erik Satie e Jean Cocteau. Estes nomes de figuras marcantes pertencentes ao *Grupo dos Seis* aparecem em um texto escrito por Tarsila do Amaral publicado no jornal *Diário de São Paulo* do dia 19/10/1938, citado por MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2 ed., São Paulo, Martins/Edusp, vol. VII, 1981, p. 129.

³³ MILHAUD, Darius. Brasil. In *Revista Ariel*, abril de 1924.

³⁴ José Eduardo Martins publicou sua tese doutoral intitulada *Henrique Oswald – músico de uma saga romântica* em que trata a certa altura do músico Darius Milhaud, “o interlocutor antagonico”. Ver MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald – músico de uma saga romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 97 à 102.

³⁵ Aqui fica explícito o *antedebussismo* de Milhaud, também apontado por Aluísio de Alencar PINTO, *Ernesto Nazaré*. In *Revista Brasileira da Música*. Ano II, nº 5, 1963, p. 47.

³⁶ Tradução nossa de MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: Julliard, 1 949.

³⁷ PINTO, Aloísio de Alencar. *Ernesto Nazaré*. In *Revista Brasileira da Música*. Ano II, nº 5, 1963, p. 48.

³⁸ Hans Heinz STUCKENSCHMIDT citado por WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 48.

³⁹ ANDRADE Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003, p. 207-8.

⁴⁰ *Idem*. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte; Itatiaia, 2006, p. 11-2

⁴¹ CARVALHO, Henri de. *Mário de Andrade e o estro romântico de sua propositura estético-musical: expressão da determinação histórica no capitalismo hiper-tardio*. São Paulo: Tese Doutoral em História Social, PUC/SP, 2009, p. 390.

⁴² Mário de Andrade escreveu nesta época o seu *Ensaio sobre a música brasileira*. Jorge Coli bem associa a questão da brasilidade musical no período (1926 a 1928) com as obras do folclorista que mais demonstram a aguda preocupação nacionalizante. São elas: *Macunaíma* de 1927; *Lundu do escritor difícil* e *O Aleijadinho*, ambos de 1928. Vide COLI, Jorge. *Mário de Andrade e a Música*. In: Mário de Andrade hoje. São Paulo: Ensaio, 1990, p. 45.

⁴³ V. Mário de ANDRADE, “*Ernesto Nazareth*”: In *Ilustração Brasileira*, junho de 1928. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ, *clipping*, pasta 248. Fl. 1.

⁴⁴ *ibidem*, Fl. 1.

⁴⁵ Vale ressaltar que Mário de Andrade detinha uma admiração profunda por F. Chopin a ponto de dedicar-lhe estudos e artigos e empregar-lhe adjetivos que são identificados também com siglo quando, em cartas aos amigos, descrevia os estados de espírito em que se encontrava em determinados momentos de sua vida particular. Vide MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2007.

⁴⁶ Mário de ANDRADE, "Ernesto Nazareth": In *Ilustração Brasileira*, junho de 1928. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ, *clipping*, pasta 248. Fl. 1. 47 *Idem, Ibidem*, fl. 1.

⁴⁷ *Idem, Ibidem*, fl. 1.

⁴⁸ *Id, ibid.* fl. 2.

⁴⁹ *Idem, Ibidem*, Fl. 2.

⁵⁰ Ver a propriedade melancólica da música brasileira em ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*, Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

⁵¹ ANDRADE, Mário de. "Ernesto Nazareth": In *Ilustração Brasileira*, junho de 1928. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-RJ, *clipping*, pasta 248 - fl. 2.

⁵² *Idem, Ibidem*, fl. 2.

⁵³ *Idem Ibid*, fl. 3.

⁵⁴ CHASIN, José. *A Miséria Brasileira*. São Paulo: Ad'Hominem, 2000.

⁵⁵ Conceitos utilizados por Antonio Gramsci em " *Consenso da nação ou dos 'espíritos eleitos'*." Ver GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. 73.

⁵⁶ Como ocorreu na Hungria, com Béla Bartók. V. Enio SQUEFF, & José Miguel WISNIK, *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 54-5. Em seu estudo *Os Mandarins Milagrosos*, a antropóloga Elizabeth Travassos realiza um estudo comparativo sobre arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Ver TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

⁵⁷ Na sua conclusão, Ênio Squeff diz que "A escola de Camargo Guarnieri, que reivindicava o uso do modalismo, nada mais faz do que ampliar a modalidade ao sistema tonal – ainda que devidamente 'modernizada' dentro de um contexto 'politonal'. O modelo imediato deste nacionalismo, logicamente, foi Villa-Lobos. Mas o modelo remoto ideológico, digamos, foi mesmo Nepomuceno". SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 55.