

Lucas Eduardo da Silva [Galon]

**NACIONALISMO, NEOFOLCLORISMO E
NEOCLASSICISMO EM VILLA-LOBOS
UMA ESTÉTICA DOS CONCEITOS**

Dissertação de Mestrado

São Paulo

2011

Lucas Eduardo da Silva [Galon]

**NACIONALISMO, NEOFOLCLORISMO E
NEOCLASSICISMO EM VILLA-LOBOS
UMA ESTÉTICA DOS CONCEITOS**

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo

2011

Autorizo:

divulgação do texto completo em bases de dados especializados.

reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores,
exclusivamente para fins acadêmicos e científicos

Assinatura: _____

Data: _____

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, por sua orientação, meu professor desde os tempos de graduação.

Ao Prof. Dr. Régis Duprat, pela sabedoria e pelos ensinamentos recebidos.

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, pelas críticas e sugestões na qualificação.

À minha mulher e companheira de sempre, Sara Cesca, pela sensibilidade musical, intelectual e prazerosa paciência em nossas divagações estéticas.

Coríntios 13:12

Resumo

Com a finalidade de elaborar um estudo em estética musical, analisamos os conceitos de *nacionalismo*, *neoclassicismo* e *neofolclorismo* em Villa-Lobos. Propomos uma abordagem crítico-ideológica que se distancia dos padrões costumeiros na musicologia brasileira, uma vez que reconhecemos certa ingenuidade consolidada na vã tentativa de se desatrelar *nacionalismo* de um contexto político-partidário. Como apoio às hipóteses de trabalho levantadas, levamos em conta aspectos filosóficos, poético-estilísticos e histórico-sociológicos.

Palavras-chave

Villa-Lobos

Poética/Estética Musical

Nacionalismo

Neofolclorismo

Neoclassicismo

Abstract

Aiming at elaborating a study in musical aesthetics, we have analyzed the concepts of Nationalism, Neo-Classicism, Neo-Folklorism in Villa-Lobos. We propose a critic-ideological approach that goes away from the ordinary patterns in Brazilian musicology, once we recognize certain ingenuity consolidated in the vain attempt to detach nationalism from a party-political context. As a support to the raised hypothesis of this work, we took into account the philosophical, poetic-stylistic and historical-sociological aspects.

Key-words

Villa-Lobos

Musical Poetic/Aesthetics

Nationalism

Neofolklorism

Neoclassicism

Sumário

Introdução.....	9
I) Origens do nacionalismo – uma teoria política.....	20
II) Cultura e identidade - campo simbólico e distorção ideológica.....	38
III) Heidegger x Cassirer – outros significados da cultura.....	80
IV) Nacionalismo e música no Brasil: Mário de Andrade - Villa-Lobos.....	89
V) A partir dos anos 30.....	112
VI) Villa-Lobos, compositor nacionalista?.....	117
VII) Conclusão sobre música e nacionalismo.....	132
VIII) Neofolclorismo e neoclassicismo em Villa-Lobos.....	134
IX) Apropriação do folclore e neoclassicismo.....	138
XI) O pensamento de Stravinsky e Bartók e sua aplicação ao caso Villa-Lobos....	152
XII) Conclusões.....	158
XIII) Referências bibliográficas.....	165

INTRODUÇÃO

Os hábitos lingüísticos são muitas vezes sintomas importantes de sentimentos não expressos (ECO, 2001 [1997], p.34).

Se pensarmos as manifestações artísticas, mais especificamente as musicais, a partir das concepções de nossos tempos, tão plurais em suas abordagens, e buscarmos reavaliar o papel desta mesma arte em sua relação com as histórias, através de uma ótica oriunda dos próprios lapsos pós ou submodernos do qual o homem atual é caudatário, vamos nos deparar com diversos problemas gerados pela convenção arbitrária (enquanto brutalidade do costume, uma mecânica a qual nada se pode contrapor) no uso de termos e conceitos, propalados, de modo vazio e a crédito (Ortega Y Gasset – “Em torno a Galileu”), até se tornarem verdades definitivas ou indiscutíveis:

Esse pensar em oco e a crédito, esse pensar algo sem pensar realmente, é o modo mais freqüente de nosso pensamento. A vantagem da palavra, que oferece um apoio material ao pensamento, tem a desvantagem de tender a suplantá-lo, e se um belo dia nos comprometêssemos a realizar o repertório de nossos pensamentos mais habituais, encontrar-nos-íamos penosamente surpresos de que não temos os pensamentos efetivos, mas só suas palavras ou algumas vagas imagens coladas a elas; e que não temos mais que os cheques e não as moedas que eles pretendem valer; em suma, que intelectualmente somos um banco em falência fraudulenta. Fraudulenta, porque cada qual vive com seus pensamentos, e se esses são falsos, são vazios, falsifica a sua vida, rouba-se a si mesmo (ORTEGA Y GASSET, 1989, p.38-39).

O conceito estabelecido pelo costume não crítico se desdobra posteriormente numa auto-alimentação que consagra um pensamento que muitas vezes não passou suficientemente por uma análise mais profunda, e o prejuízo recai sobre a compreensão do que é a própria obra de arte, ou o que seria propriamente o pensamento sobre a obra e sua origem. Este obstáculo se estende sobre a compreensão dos autores-artistas através de conceitos pouco elucidativos no que diz respeito às suas poéticas e aos processos formativos destas. Assim sendo, a elucidação de conceitos (histórico-sociológicos, poético-estilísticos, filosóficos) relacionados à composição musical se transforma numa *conditio sine qua non* da análise em torno dos conceitos em música.

Se compreendermos a obra musical como “organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca” (inspirado na *eigene Gesetzlichkeit* hegeliana, ou seja, o conjunto de leis internas próprias) cuja substância resulta numa “totalidade

irrepetível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo (...)” (PAREYSON, 1988, p.9), poderemos desvelar, graças à sua autonomia (que por ser relativa e não absoluta, ao mesmo tempo se contextualiza incontornavelmente num determinado *Zeitgeist*), que na história fundada pela obra de arte fatalmente se apresentará dificuldades de conceituação.

Se, como acredita Theodor W. Adorno, a história se cristaliza na filosofia enquanto conceitos, “que assumem diferentes significados e intenções no esforço de pensar novos problemas” (cf. ALMEIDA, 2007, p. 16), é justamente no estudo dos conceitos já cristalizados na história que poderemos, a partir do pensamento estético, talvez apreender elementos para uma discussão que leve em conta o diálogo entre esses conceitos e a realidade singular da obra de arte. Assim sendo, uma abordagem estética sobre os conceitos utilizados pela própria estética musical, busca desvelar as resultantes das relações entre obra, sua recepção e da relação entre o pensamento sobre ela e sua recepção.

O século XX foi fonte inesgotável do uso de termos e conceitos que adquiriram *status* de normas fundamentais para compreensão estética em todas as artes. Mas muitas vezes parece ter sido deixado de lado essa dimensão eminentemente filosófica, portanto não-cristalizável, dos conceitos, que também têm uma origem, uma autonomia e, principalmente, uma relação dinâmica com aquilo que eles designam. O que resta, com frequência, é a utilização do hábito normativo:

Inevitavelmente, a linguagem acaba por abstrair tais relações e utilizar conceitos que englobam suas partes antagônicas ou complementares. Depois, por um processo que também parece inevitável no pensamento humano, os conceitos adquirem as características de coisas e reagimos a eles como se estivéssemos diante de objetos e não de palavras que resumem relações observáveis entre pessoas e grupos reais (LEITE, 1969, p.98).

Heidegger, em suas análises sobre a obra de arte, já notara o quão difícil é atingir a essência do pensamento artístico (e de qualquer pensamento sobre as coisas) sem romper com “este modo de pensar, que a muito se tornou corrente” e que “antecipa-se a toda experiência imediata do ente” (HEIDEGGER, 2005, p.23). Porém, em nosso caso, longe da pretensão de “deixar a obra repousar sobre o seu ser-obra simplesmente”, tarefa árdua e interminável, buscamos antes lançar mão das muitas disciplinas que podem trazer luz e profundidade à discussão filosófica sobre os conceitos que circundam a obra, a fim de elucidar, ou ao menos especular de forma crítica, sobre alguns elementos do processo pelo

qual alguns desses termos surgem, mas tendo em confronto, como referência, agora as próprias poéticas artísticas. Também se pretende demonstrar como estes conceitos passam a se relacionar dinamicamente com as poéticas composicionais, podendo inclusive influenciar determinantemente a recepção destas mesmas ao longo da história, dando origem inclusive a novas poéticas e novas obras. Ao elucidar alguns desses processos, estaremos olhando criticamente os próprios conceitos para que possamos por fim diferenciá-los em suas associações com a arte musical. Para tanto, nos vale aqui revelar três importantes aspectos que serão norteadores imprescindíveis para o desenvolvimento de nossa estética: em primeiro lugar a concepção do filósofo Luigi Pareyson sobre as possibilidades de uma abordagem *revelativa* ou *expressiva*. Segundo Pareyson, uma abordagem filosófica *revelativa* deve levar em conta a possibilidade de um desvelar múltiplo e plural dos aspectos que se queiram elucidar através do pensamento filosófico; as filosofias revelativas, segundo o autor, são justamente aquelas que devem ser avaliadas segundo uma perspectiva também revelativa ou especulativa, pois

ascendem ao nível de suscitar uma discussão especulativa, mesmo possuindo um lado expressivo que inevitavelmente acompanha a sua dimensão revelativa. Este pensamento manifesta a verdade. O ser faz-se perspectiva viva sobre a verdade. Revelação pessoal do verdadeiro.

Neste caso, grosso modo, a dimensão *expressiva* ou *historicista* serviria mais àqueles pensamentos filosóficos de cunho especificamente historicista, uma vez que “(...) nega à filosofia aquele valor de verdade ao qual ela parece ambicionar pela própria natureza de seu pensamento, e não lhe reconhece outro valor do que ser expressão do próprio tempo” (PAREYSON, 2005, p.7). Pensadas desta forma (na possibilidade *revelativa*), as estéticas ou filosofias se autonomizam com relação às outras disciplinas, principalmente no que diz respeito ao que elas almejam. E como buscam reconhecer-se nesta pluralidade através da ação interpretativa (as múltiplas interpretações são concebidas como co-partícipes da *verdade*), são capazes de transcender relativamente o aspecto de sua pregnância histórica.

De modo algum a autonomia do pensamento revelativo é supra-histórico; antes, ocorre apenas na história e a partir da história. Mas a interpretação de seus conteúdos é parte da própria essência do pensamento, cuja dinâmica interna exige interpretações. Dentro deste espírito é que procuraremos uma distinção conceitual que busque uma história do conceito que seja a interpretação não-definitiva do conceito; o fim desta busca é

especular sobre a relação entre o conceito, a obra, a história do conceito e a história da obra. Para tanto, levaremos em conta que, se queremos uma abordagem mais completa - mesmo admitindo que estamos em pleno exercício hermenêutico de interpretação - devemos lançar mão de uma abordagem multidisciplinar:

Hoje, o pensamento, na medida em que não cede lugar à ação, tende a resolver-se em pensamento empírico, que é precisamente a reflexão que caracteriza as ciências humanas como a psicologia, a sociologia, a antropologia cultural, a lingüística, a história da cultura, e assim por diante. Nada de mais legítimo do que estas ciências, quando elas permanecem nos seus limites, dentro dos quais são, efetivamente, insubstituíveis, cumprindo uma função importante, utilíssima para a própria filosofia (PAREYSON, 2005, p.33).

Em segundo lugar, a distinção conceitual que Pareyson faz entre *estética* e *poética*¹, utilíssima para que definamos o caráter de nossa abordagem – estética – em contraponto com as próprias obras – poética - e como se substanciam as relações entre os conceitos – poéticos ou estéticos – e as obras (cf. PAREYSON, 1993 e 2001), também é importante para que entendamos alguns aspectos fundamentais das manifestações sobre arte a que vamos recorrer. Muitas são estéticas; outras, de caráter normativo (a aplicação do termo *nacionalismo* tem essencialmente esta conotação) são poéticas.

¹ Lembremo-nos de que o conceito moderno de *estética* (atividade filosófica e especulativa) enquanto categoria tardia remonta ao Iluminismo (século XVIII). Segundo Luigi Pareyson, “a estética não é uma *parte* da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os problemas da beleza e da arte, de modo que uma estética não seria tal se, ao enfrentar tais problemas, implicitamente também não enfrentasse todos os outros problemas da filosofia” (2001 [1966], p.4). Pareyson, com toda a razão, ainda chama a atenção para a confusão que se faz freqüentemente entre *estética* e *poética*: “a distinção entre estética e poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma preocupação metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis. Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética. Isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte” (*ibidem*, p.15). De fato, nos jornais e revistas de hoje em dia constam reiteradamente alusões à “estética de determinado artista”, quando na verdade se pretende aludir ao seu estilo artístico. Ou seja, querem falar sobre sua poética, mas desconhecem este conceito, acabando por empregar mal o outro. Em suma, para Pareyson, estética é teoria, observação, análise, especulação, enfim, um ofício de filósofo. Já a poética é ofício de artista, que elabora seu projeto e compõe (faz) sua obra. Mas há uma questão talvez ainda não resolvida em Pareyson. Se por um lado, a *estética* não pode ser considerada uma prerrogativa exclusiva do ofício de filósofo, já que este nem sequer goza de isenção absoluta em ideologia ou matéria de gosto, por outro lado, não só o artista, como também o historiador e mesmo o crítico de arte sempre já se encontram incontornavelmente atrelados a uma dimensão estética, à sua capacidade de percepção. As observações e análises de artistas, historiadores e críticos, entre outros, não podem ser subestimadas *a priori*, tal como o julgamento de Pareyson, que as considera “notas esparsas... sem uma reflexão filosófica que as fecunde... [e que] elas próprias ainda não são estética” (*ibidem*, p.7). E, na estética musical, em específico, há ainda outra questão que permanece aberta: a condição de um *músico leitor de filosofia* pode ser julgada *a priori* inferior àquela de um *filósofo ouvinte de música*? Em ambos os casos não haveria sempre um lado mais amador e outro mais profissional em cada um?

Em terceiro lugar, teremos em mente a concepção heideggeriana sobre o que é a obra de arte. Ter em vista a obra de arte segundo esta concepção, é já uma escolha que conota a possibilidade de discutirmos conceitualizações que possam prejudicar ou elucidar a compreensão sobre aspectos das obras e da história das obras. Segundo Heidegger, “a obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o por-se-em-obra da verdade” (HEIDEGGER, 2005, p.30).

Se a marca dessa reflexão é o caráter *revelativo* da obra, também não se pode desprezar a atividade do artista, que no caso específico de nosso tema, é absolutamente ativo na construção (extra-artística) de sua imagem e da imagem que se passou a fazer das suas obras (cf. GUÉRIOS, 2009). Assim sendo, nos nortearmos pela idéia de que a ação do artista no que diz respeito ao ser-criado da obra, também tem uma dimensão particular, pois:

Através dele, a obra deve ser libertada para o puro estar-em-si-mesma. Justamente, na grande arte, e só ela está aqui em questão, o artista permanece algo de indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso que a si próprio se anula na criação (HEIDEGGER, 2005, p.31).

Veremos que no caso do compositor Heitor Villa-Lobos – artista cujas obras e as abordagens sobre as obras serão nosso objeto – é possível uma análise fecunda sobre a relação deste “repousar-em-si” da obra, com o papel das múltiplas reflexões que se fizeram dela até hoje. Isso se dá especialmente pelo fato de que mais do que a maioria dos compositores, Villa-Lobos teve uma influência determinante (muitas vezes planejada) na abordagem que se fez de suas obras em várias instâncias do pensamento musicológico (cf. GUÉRIOS, 2009). Porém, prova cabal da autonomia da obra de arte e de sua capacidade de re-significação, é a própria possibilidade de se avaliar alternativas pertinentes para uma compreensão livre sobre a obra.

A respeito disso, Heidegger especula que para que a obra fosse acessível em si, ela deveria ser “retirada” de tudo que é *outro* em relação a ela, e se pergunta se esse não é de fato o intento, desde sempre, do artista. Mesmo que involuntariamente ou mesmo que ele intente justamente o oposto. De qualquer modo, não nos pode iludir a idéia de *retirada*, ou de *autonomia* da obra em sua essência desveladora. Heidegger observa que a desocultação e instituição da verdade co-pertencem-se. “São uma e a mesma essência do acontecimento

da verdade. Este é, de diversas maneiras, histórico” (HEIDEGGER, 2005, p.49). E Pareyson ratifica esta idéia quando apresenta, nas duas possibilidades do pensamento - revelativo ou expressivo – uma relação dinâmica: “(...) o aspecto revelativo não pode passar sem o expressivo e histórico, porque da verdade não se dá manifestação objetiva, mas trata-se sempre de colhê-la dentro de uma perspectiva histórica, isto é, de uma interpretação pessoal” (PAREYSON, 2005, p.12).

Tendo todos estes elementos em perspectiva, vemos o quanto pode ser salutar uma especulação sobre alguns conceitos usados na abordagem sobre as obras de arte. Afinal, trata-se da utilização brutalmente mecânica do habitual em sua relação com aquilo que justamente é no seu *ser*, inabitual; em outras palavras, representa uma fuga do habitual, rumo à singularidade.

É justamente nesse ponto de nossa reflexão que optamos pela tentativa de elucidar aspectos inerentes ao uso de conceitos em sua relação com a arte. Justamente por possuir essa dimensão cristalizadora em sua relação com o pensamento, é que o *conceito* revela suas múltiplas problemáticas quando associado com a arte. Pelo menos dentro da compreensão da arte da qual partimos aqui. Apesar de possuir uma dimensão também metamorfoseante, de onde jorram inúmeras possibilidades de significação ao longo da história, os *conceitos* freqüentemente possuem esse caráter normatizador, que podem se coagular na história do pensamento; aí reside a sua validade: sua concentração e contenção de idéias (já expostas na própria etimologia da palavra)² e sua capacidade de representar noções abstratas e gerais, contrastam com a eminente impossibilidade de categorias estanques, quando se trata desta qualidade de re-significação que cada conceito possui, quando o que está em jogo é justamente a possibilidade de um pensamento *revelativo* sobre ele.

Por isso, quando procuramos expor o modo como um determinado conceito se relacionou historicamente com a obra de arte, ou como foi aplicado dentro do pensamento sobre a obra, temos em vista a já problemática associação de suas essências enquanto pressupostos (ou objetos) filosóficos: a *obra de arte* singular (ou obra do pensamento), cuja essência enigmática e de significação plural, das quais as múltiplas interpretações serão

² (s.m.) Etimologia: lat, *conceptus*, ação de conter, concepção, pensamento. Representação geral e abstrata que possui uma *extensão* e uma *compreensão* (RUSS, 1991).

aspectos da verdade, e o *conceito*, desde sempre uma tentativa de categorização geral, que repele a singularidade em sua busca pela generalidade.

É dentro destas perspectivas que abordaremos os conceitos *nacionalismo*, *neofolclorismo e neoclassicismo*. Procuramos desde já demonstrar que a natureza estética de nossa proposta se insere desde o início no contexto desta re-visitação da obra de Villa-Lobos, que visa desocultar aspectos pouco esclarecidos ou encobertos das diversas facetas do compositor. Por outro lado, embora nossa análise se concentre especificamente num período da história que caracteriza o advento e a consubstanciação dos paradigmas modernos, a soma das perspectivas que adotamos - principalmente no nosso foco principal, o *nacionalismo* - nos leva a considerar os conceitos que investigaremos como parte de uma visão próxima da de alguns críticos ditos pós-modernos (lembrando que no Brasil a definição *nacionalista* da música remonta à crítica e à musicologia modernista do século XX). Nossa análise crítica do conceito *nacionalismo* nos leva a uma crítica aos próprios nacionalismos enquanto ideologias, cujas retóricas (que abrangem ainda outros conceitos), podem ser compreendidas através de sua ambivalência, como aponta Homi K. Bhabha:

(...) é em oposição à certeza histórica e à natureza estável desse termo [nacionalismo] que procuro escrever sobre a nação ocidental como uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura. Essa *localidade* está mais *em torno* da cultura da temporalidade do que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa do que “comunidade”, mais simbólica do que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que “o sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social (BHABHA, 1998, p.199).

Mais adiante, Bhabha cita ainda Said, outro crítico do nacionalismo:

A questão da nação deveria ser analisada na dimensão de suas fronteiras liminares e ambivalentes que articulam os signos da cultura nacional, como “zonas de controle *ou* renúncia, de recordação *e* de esquecimento, de força *ou* de dependência, de exclusão *ou* de participação” (Edward Said *apud* BHABHA, 1998, p.210).

O conceito de *nacionalismo*, amplamente aplicado na produção artística, e, no caso específico que abordaremos, na produção do mais importante compositor brasileiro, pode ser lido também sob esta ótica; melhor dizendo, a relação desse conceito com a produção artística de qualquer natureza pode revelar-se nesta perspectiva, se adotamos um olhar

crítico sobre seu uso. O contexto atual desta re-visitação à obra de Villa-Lobos a que nos referimos antes nos leva ainda a mais algumas reflexões colaterais, uma vez que o discurso crítico, a recepção sobre as obras, e os termos usados por costume e hábito que sempre circundaram a recepção em torno de uma obra artística ainda revelam outras problemáticas, que sem dúvida, um pensamento que se pretenda *revelativo* deve dar conta. Vemos que, por um lado, inúmeros trabalhos analíticos e biográficos escritos atualmente sobre o compositor têm esclarecido aspectos relevantes (incluindo-se processos composicionais e análises de estrutura e forma), porém, por outro lado, não se propõe uma discussão em torno de conceitos fundamentais que circundam a poética musical do compositor. Muito se propala sobre o *neoclassicismo*, o uso do *folclore*, da *cultura popular brasileira*, da relação da obra de Villa-Lobos com o *nacionalismo*; mas pouco se pergunta o que seja folclore, cultura ou nacionalismo (perguntas que encerram o próprio papel do esteta) e o modo como estes conceitos podem ser aplicados à arte, sem prejuízo para compreensão de sua essência.

Como sugere o título, esta dissertação trata de conceitos como nacionalismo, neoclassicismo e neofolclorismo em torno de Villa-Lobos. Porém, ressalta-se que o conceito de *nacionalismo* se substancia como o principal objeto da análise proposta, sendo os outros abordados no sentido da diferenciação em relação a este. Para tanto, levar-se-á em conta que a “estética se situa (...) no ponto de junção de filosofia e experiência, evitando cuidadosamente toda confusão e toda ilegítima intromissão” (PAREYSON, 1988, p.19), e que, se compreendermos a obra de arte como essa singularidade irrepetível, veremos que o questionamento da *estética* é justamente esta reflexão que em parte tenta encontrar a obra “entre as meras coisas” (HEIDEGGER, 2005, p.30 § 2), mas que em sua transcendência com relação às meras coisas é que se realiza.

Como já temos exposto nessa introdução, propomos aqui um exercício especulativo que busca uma colheita de resultados baseados na experiência, visando uma utilização destes mesmos resultados para interpretar esta mesma experiência (PAREYSON, 1988, p.18). Assim sendo, procurar-se-á demonstrar qual a aplicabilidade do conceito de *nacionalismo* numa obra musical, tendo em vista que os códigos formativos de uma obra de arte não se prestam, enquanto consubstanciação do *formar*, a expressar *ipsis litteris* uma

abstração extra-artística (jamais se consolidando enquanto *teoria*³ de fato), cujo programa, precário, se presta a construtos ideológicos de cunho normatizador que não se desvelam enquanto pensamento que é ser; o ser do artista na obra: “Mas só fazendo-se forma é que a obra chega a ser tal, em sua individual e irrepitível realidade, enfim separada de seu autor e vivendo vida própria, concluída na indivisível unidade de sua coerência, aberta ao reconhecimento de seu valor e capaz de exige-lo e obtê-lo” (*ibidem*, p.20).

Se a presente proposta visa uma construção de pensamento em torno de conceitos usados por costume ou mero hábito em relação à obra de um artista - e muito do que o circunda (mesmo outros artistas e obras), é indispensável elucidar algumas questões relativas ao modo como será construído este pensamento, e porque ele é importante. A incansável re-visitação da obra de Villa-Lobos é representativa desta necessidade. Se por um lado temos como estofos filosóficos um pensamento sobre a obra de arte enquanto desveladora e possuidora de uma autonomia relativa, por outro, como já mostramos, as dimensões da realidade histórica onde se trava o combate do acontecimento da obra e da sua reflexão nos exige uma abordagem interdisciplinar, e isso se tem mostrado evidente nessa re-visitação a qual no referimos.

O que se tem mostrado nas diversas propostas atuais é a necessidade de clarificar aspectos ainda não propalados ou não investigados da obra do compositor num viés analítico consistente, buscando abstrair de suas composições modelos teóricos compatíveis com àqueles de outros grandes compositores do século XX, como Bartók e Stravinsky, por exemplo⁴. Neste sentido, tem-se revelado dados surpreendentes sobre a obra do compositor,

³ θεωρητικόν é em sua origem um neologismo. Embora não se possa precisar qual autor o utilizou primeiramente, a data de aparecimento desde conceito coincide com o surgimento da filosofia nos séculos VII e VI a.C (mais provável VI do que VII, ou na virada de um século para outro). Até então havia dois verbos relativos à visão, ὁράω e βλέπω, indicando o fenômeno do olhar *imediato*. Enfim, equivalente aos nossos verbos *olhar* e *ver*. Contudo, com o aparecimento de θεωρέω temos o início de um modo de visão que, ainda que dependa da visão sensível, *atravessa* essa sensibilidade no intuito de penetrar agudamente no que seria a natureza (φύσις) dos fenômenos. Daí que originalmente a palavra θεωρητικόν significa uma πρᾶξις da visão, uma visão analítica do concreto, aquela que pretende ver a fundo as coisas ao redor, um modo distinto do olhar (agradecemos ao filósofo carioca Alexandre da Silva Costa, pós-doc junto ao Departamento de Música da FFCLRP-USP, pela fecunda discussão em torno das origens do conceito de *teoria*). É por isso que se torna precária – sob um ponto de vista tanto histórico quanto filosófico – qualquer suposição hoje de uma *teoria* apartada do mundo real. Ela não seria nem certa nem errada. Apenas não faria sentido enquanto teoria. Neste sentido também, a teoria de modo algum é oposta à prática, mas sim, encontra-se em oposição à abstração. Se é teoria, portanto, não pode ser jamais uma abstração.

⁴ Numa abordagem fundamental (SALLES, 2009), Paulo de Tarso Salles expõe a visão relegada a Villa-Lobos (pelas abordagens tradicionais) na seguinte expressão: “A Villa-Lobos coube um papel periférico, no

que aos poucos desmistificam e minam a imagem bestial ou exótica que se fez e ainda se faz dele. Outras propostas, que não tem cunho analítico, mas biográfico, cercam o objeto na mesma direção: traçar caminhos mais claros, ou menos vagos, da atuação de Villa-Lobos na história da música brasileira e na história dos compositores do século XX no mundo, no intuito claro de uma desconstrução da imagem fantasiosa que o compositor ocupa no imaginário não só do senso comum de cunho jornalístico, mas também – ao longo das décadas – do *senso comum douto*⁵.

A pregnância na musicologia brasileira desta imagem de Villa-Lobos como compositor intuitivo, “força da natureza” ou desprovido de técnica, mas “genial”, é sintomática da carência de análises mais profundas que possam desvelar a real importância do compositor no século XX. De fato esta visão adotada como “oficial” sobre o compositor está amplamente relacionada ao desenvolvimento do pensamento musicológico brasileiro. Como nos mostra Paulo Renato Guérios em sua biografia de Villa-Lobos, esse imaginário que circunda o compositor foi construído por “pessoas das mais diversas origens a partir de uma fonte principal: a biografia escrita por Vasco Mariz na década de 1940”. (GUÉRIOS, 2009, p.21). Segundo Guérios, há mais de 40 biografias de Villa-Lobos publicadas em diversas línguas. Porém, “quase toda essa extensa biografia é construída em torno de uma obra canônica, referência obrigatória para todos que falam do compositor”, justamente de Mariz (*ibidem*, p. 27), cuja profissão de embaixador lhe deixava tempo de sobra para se dedicar ao seu *hobby* predileto, o de redigir crônicas musicais⁶. Mais séria ainda é canonização de uma espécie de determinismo social que a partir de Mariz se passa a apresentar o compositor como “representação da nação brasileira, se confundindo com sua própria natureza” (*ibidem*, p.83).

qual ele figura apenas como um caso exótico, um latino-americano cuja intuição às vezes levou a resultados sublimes, porém quase sempre desiguais” (p. 13).

⁵ Expressão crítica cunhada por Pierre Bourdieu (em seu livro *O Poder Simbólico*).

⁶ No caso de Mariz, não obstante o significativo número de informações reunidas em seus textos, muitas vezes únicas e que ainda permanecem únicas, e, neste sentido, os méritos de Mariz são inequívocos, porém, não se poderá jamais falar de uma *perícia musicológica* ou *eruditionis musicae peritum* (como diria Cassiodoro no século VI ao se referir àquela altura a uma grande autoridade musical). Na maior parte das vezes, Mariz redigia seus textos após consultas telefônicas informais a alguns dos principais nomes da música brasileira que faziam parte do seu círculo pessoal de amizades. Caso parecido foi o do próprio Villa-Lobos (e também depois de Cláudio Santoro e Gilberto Mendes, entre outros). As informações reunidas por Mariz muitas vezes são dependentes e estritamente condicionadas ao humor ocasional de seus interlocutores. Autores da nova geração, como Guérios, estão apontando vários outros fatos nesta mesma direção.

Se recentes propostas analíticas aos poucos desmancham estes conceitos, como ocorre em autores como Paulo de Tarso Salles, Maria Alice Volpe, Rodolfo Coelho de Souza e, como vimos mesmo na dimensão biográfica por Guérios, mostrando um compositor comprometido com a expressão artística em seus pormenores, a presente proposta dialóga com estas também no sentido de se apropriar delas para compreender porque, exatamente em nosso tempo, o pensamento se volta a este cunho conotativo mais crítico na investigação da obra do compositor; em outras palavras, talvez esteja ocorrendo mudanças em sua recepção. E é tarefa da especulação estética averiguar aspectos importantes que orientam esta mudança, contribuindo com outras doutrinas que ofereçam não apenas processos analíticos sobre a composição musical (que extrapolariam a nossa abordagem), mas especulações que quem sabe possam elucidar facetas destas mesmas análises, e a partir da poética musical do compositor, deduza elementos que orientem e contribuam com este novo processo receptivo.

Assim sendo, o critério para eleição dos conceitos que serão discutidos, já são caminhos estéticos. Em grande parte, no entanto, uma nova discussão crítica sobre o suposto nacionalismo generalizado em Villa-Lobos, sua abordagem da tradição popular brasileira e a distinção conceitual sobre os diversos aspectos de sua obra, ainda não foram suficientes para uma real influência na recepção, prevalecendo ainda a força das tradições que remontam a Vasco Mariz, entre outros autores de sua geração. Isto posto, ficará ainda mais evidente que a investigação a partir dos elementos histórico-filosóficos e poético-estilísticos que transpassam a poética de Villa-Lobos será orientada no sentido da *distinção e clarificação* destes conceitos em suas possibilidades de aplicação o máximo coerente com a obra de arte. Desde já relembrando a dificuldade ou mesmo impossibilidade de que um conceito possa dar conta da singularidade da obra de arte.

Por fim, concluiremos aventando hipóteses de trabalho sobre o eventual benefício de se propor uma mudança no uso dos conceitos e termos. Ou se a reflexão sobre eles já basta por si só como um pensamento inicial, cujos elementos abordados já desvelam aspectos importantes que contribuam para recepção das obras de Villa-Lobos, ou mesmo para o pensamento sobre aspectos importantes da música brasileira.

I) Origens do nacionalismo – uma teoria política

O fenômeno do nacionalismo é relativamente recente. Um fenômeno do mundo moderno, com efeitos notáveis no século XX. Os nacionalismos (porque são muitos, díspares, às vezes antagônicos entre si), nascem – como teorias políticas – após a revolução francesa, e são caudatários da idéia de *nação*. Dante Moreira Leite observa que

O nacionalismo, tal como o conhecemos hoje, só apareceu nos fins do século XVIII, de certo modo acompanhando a revolução francesa de 1789. Na forma aí apresentada, o nacionalismo era um movimento tipicamente liberal e constituía uma ideologia política destinada a substituir a concepção do Estado organizado sob uma casa reinante. Na concepção revolucionária de 1789, o governo seria exercido por delegação do povo soberano, isto é, da Nação. O caráter revolucionário do novo sentido de Estado não escapou aos contemporâneos e continuou a influir na vida política dos séculos XIX e XX (LEITE, 1969, p.21).

Outros autores demonstram que este nacionalismo tal “como conhecemos hoje” passou por etapas importantes desde que se definiu enquanto teorias que se adaptavam as mais diversas situações nas comunidades européias. Esses nacionalismos são a consubstanciação ideológica da *nação*. Apesar de o sentimento nacionalista já estar presente durante a Revolução Francesa, foi a emergência da autodeterminação das nações quem alavancou e redefiniu os sentimentos nacionalistas, agora orientados ideológica e politicamente pela formação dos estados nacionais. Essa forma cultural moderna de associação e identificação sofre transformações e re-significações a partir do momento em que começa a se consolidar todo ideário em torno do Estado. Stuart Hall demonstra que as lealdades que pressupunham um sentimento nacionalista anteriormente, ou são transferidas ao contexto do Estado, ou passam a nele se substanciar.

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob o (...) “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas (HALL, 2005, p.49).

Segundo o historiador Eric J. Hobsbawn (a partir de uma divisão elaborada inicialmente por Horch), é possível apontar três fases mais ou menos distintas do modo como se desenvolveu toda a ideologia em torno de *nação*, o que contribuiu para a iminente

explosão dos pensamentos nacionalistas no século XIX, e foi responsável por essa “transferência” de lealdades e identificações que serão a marca da cultura nacional e dos pensamentos nacionalistas.

Estas mesmas fases são sintetizadas ainda também por Marilena Chauí:

(...) podemos datar o aparecimento de “nação” no vocabulário político na altura de 1830, e seguir as suas mudanças em três etapas: de 1830 a 1880, fala-se em “principio da nacionalidade”; de 1880 a 1918, fala-se em “idéia nacional”; e de 1918 aos anos 1950-60, fala-se em “questão nacional”. Nessa periodização, a primeira etapa vincula nação e território, a segunda a articula à língua, à religião e à raça, e a terceira enfatiza a consciência nacional, definida como por um conjunto de lealdades políticas. Na primeira etapa, o discurso da nacionalidade provém da economia política liberal; na segunda, dos intelectuais pequeno-burgueses, particularmente alemães e italianos, e, na terceira, emanam principalmente dos partidos políticos e do Estado (CHAUÍ, 2000, p.14)⁷.

Antes que *nação* aparecesse como uma idéia-força importante a partir do fim do século XVIII e ganhasse um corpo teórico e ideológico que justificasse a ainda incipiente formação dos Estados nacionais, o sentimento de pertença a uma comunidade já se apresentava de forma pouco homogênea em muitas comunidades, normalmente entre as classes que precisavam de um discurso que justificasse um controle social a partir do nascente Estado. Esta, como veremos, será uma das constantes importantes dentro das diversas manifestações nacionalistas.

Obviamente é difícil precisar o nascimento dos sentimentos nacionalistas. A própria etimologia da palavra *nação* remete a um passado mais distante:

De fato, a palavra “nação” vem do verbo latino, *nascor* (nacer), e de um substantivo derivado desse verbo, *natio* ou nação, que significa o parto de animais, o parto de uma ninhada. Por significar o “parto de uma ninhada”, a palavra *natio*/nação passou a significar, por extensão, os indivíduos nascidos ao mesmo tempo de uma mesma mãe, e, depois, os indivíduos nascidos num mesmo lugar. Quando, no final da Antiguidade e início da Idade Média, a Igreja Romana fixou seu vocabulário latino, passou a usar o plural *nationes* (nações) para se referir aos pagãos e distingui-los do *populus Dei*, o “povo de Deus”. Assim, enquanto a palavra “povo” se referia a um grupo de indivíduos organizados institucionalmente, que obedecia a normas, regras e leis comuns, a

⁷Antecipando já alguns aspectos que veremos mais tarde, podemos notar que se adequarmos cronologicamente a realidade musical com esta divisão proposta por Chauí, fica claro que em todo modernismo musical brasileiro, e, em especial, no contexto de Villa-Lobos, o encaixe nacionalista só pode ser possível tendo-se em vista esta última terceira etapa citada, em que o discurso de nacionalidade já se relaciona com questões político-partidárias (em geral de direita e quase sempre mais ou menos fascistas) e dos aparelhos governistas de defesa de poder.

palavra “nação” significava apenas um grupo de descendência comum e era usado não só para referir-se aos estrangeiros (era assim que, em Portugal, os judeus eram chamados de “homens da nação”⁸) e a grupos de indivíduos que não possuíam um estatuto civil e político (foi assim que os colonizadores se referiram aos índios falando em “nações indígenas”, isto é, àqueles que eram descritos por eles como “sem fê, sem rei e sem lei”). Povo, portanto, era um conceito jurídico-político, enquanto nação era um conceito biológico (*ibidem*, p. 12).

Se o nacionalismo enquanto conceito cristalizado ganhou escopo teórico no século XIX, e embora, como vimos, o sentimento de pertença a uma comunidade possa remontar a tempos imemoriais, o embrião do sentimento de *caráter* nacional e de espírito de um *povo*, vinculado a uma noção de *identidade* nacional pode ser localizado na Europa durante o movimento *Sturm und Drang*, notadamente filtrada pela ótica hederiana (MAGNOLI, 2009, p.35 e LEITE, 1969, p.28). Esse sentimento embrionário trazia ao seio das comunidades não apenas a idéia de *nação*, mas inúmeras idéias-força que irão se coagular em teorias diversas. Noções como *povo*, *organismo*, *unidade*, *cultura* (*Kultur*), *identidade* e *história*, estão no cerne deste sentimento de pertença nacional, especialmente nos países alemães (cujas unificação remonta a 1871 com Bismark), e aparecerão como importantes elementos ao longo da história do desenvolvimento conceitual do nacionalismo. De uma forma ou de outra o discurso nacionalista adaptará esses conceitos às necessidades discursivo-ideológicas de cada situação específica, no seio das tradições (ou mesmo inventando-as) das diversas nações em que esses conceitos se tornarão corrente. Tais conceitos formarão a base funcional dos discursos nacionalistas, e representarão o conteúdo básico e distintivo no cerne das culturas nacionais, como aponta Hall:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2005, p.50 -51).

⁸ Corroborando este dado, de fato, durante o período colonial brasileiro, e de maneira mais rigorosa nos anos anteriores à administração pombalina (1750-1777), em documentos da Igreja Católica para admissão de novos sacerdotes, bem como também em papéis de ingresso em irmandades (como Santíssimo Sacramento, São Miguel e Almas, Nosso Senhor dos Passos etc.) e ordens terceiras (carmelitas e franciscanos) - que já vinham impressos de Portugal e eram preenchidos à pena aqui no Brasil com dados pessoais do candidato em questão -, constava sempre a advertência de que não seria admitido “preto, mulato, árabe, mouro, judeu ou demais infecta nação” [sic].

A partir do século XIX, os nacionalismos percorrem a tortuosa trilha deixada pelas inúmeras conotações que *nação* passa a ter na construção ideológica das diversas classes e povos que com ela tiveram de lidar. Mesmo que possamos identificar certos aspectos do surgimento e desenvolvimento dos nacionalismos, ou mesmo localizar possíveis origens do sentimento comunitário que dá origem a essas teorias, reconstruir este caminho jamais foi experiência tranqüila, dado o caráter vago, a impossibilidade de critérios fixos, bem como os problemas filosóficos que os conceitos *nação* e *nacionalismo*, estudados a partir do prisma de suas ideologias, oferecem ao estudioso - tamanha a precariedade que os dois programas denotam mesmo enquanto teorias políticas. As inúmeras abordagens histórico-filosóficas que buscaram desvelar o que de fato pode-se chamar *nação* ou *nacionalismo* esbarraram na complexidade de decifrar os descaminhos que tais conceitos denotam; não só o de decifrar os significados inerentes aos conceitos, mas principalmente sobre o que eles representaram no encadear da história moderna.

Segundo Dante Moreira Leite, para se definir a nacionalidade, leva-se em conta aspectos como língua, religião, território comum ou mesmo o voto através de plebicitos, mas os critérios nestas definições são “sobretudo vagos e contraditórios” (LEITE, 1969, p.24). Essa contraditoriedade se apresenta como consequência de um tipo de normatização que não pressupõe uma teoria coerente. Por isso, “o nacionalismo foi muitas vezes reivindicatório, no sentido da independência nacional; noutros casos os nacionalismos se caracterizam por uma tendência expansionista, realizada a custa de outras nações” (*ibidem*, p.23).

Porém, se desde o início a *nação* não fosse tomada como algo “natural” e inerente à humanidade, talvez a força do discurso nacionalista não fosse tão arrasador. Aqui, sem dúvida podemos trazer uma reflexão sobre o problema da fragilidade do conceito. Assim sendo, podemos citar os apontamentos de um pensador como Gellner, para quem o discurso nacionalista só pode ser criticado caso seja igualmente demonstrada a debilidade da idéia de nação, e para quem, embora os nacionalismos enquanto ideologias possam distorcer ou criar realidades, considera que são eles próprios parte inegável, reflexo da realidade:

Los críticos del nacionalismo que lo denuncian como movimiento político pero aceptan tácitamente la existencia de las naciones no hacen nada positivo. La visión de las naciones como una forma natural, dada por Dios, de clasificar a los hombres, como un destino político inherente aunque largamente aplazado, es un

mito; para bien o para mal, el nacionalismo, esse nacionalismo que en ocasiones toma culturas preexistentes y las convierte em naciones, que en otras las inventa, y que a menudo las elimina, es la realidad, y por lo general una realidad ineludible. Los agentes históricos de esta realidad desconocen completamente el papel que desempeñan, pero eso es outro cantar (GELLNER, 2001 [1983], p.70).

Hobsbawn também invoca a debilidade da idéia de nação, apontando especialmente a impossibilidade de critérios; e se a afirmação de que “(...) nenhum critério pode ser achado para decidir quais das muitas coletividades humanas deveriam ser rotuladas desse modo [como nações] (...)” (HOBSBAWN, 1990, p.14), demonstra a dimensão do problema, o fato de se lidar com a ideologia específica de *nacionalismo*, surgido na esteira da idéia de *nação* foi fruto de uma intensa necessidade por parte daqueles cujos interesses políticos e teóricos se apresentavam na história (a partir principalmente do século XIX) como imperativos para algum tipo de dominação política, econômica ou mesmo do pensamento, e em outros momentos contra estes mesmos tipos de dominação. No entanto, a ausência de critérios ou mesmo a inconsistência dos paradigmas nacionalistas não foram empecilhos para seu desenvolvimento, bem como para sua real predominância no cotidiano das comunidades a partir do século XIX. Se por um lado os nacionalismos são teorias políticas, por outro a força de seu discurso influi diretamente nas mais diversas camadas da realidade destas mesmas comunidades. Num exame daquilo que aparentemente nos é dado, vemos que o que mais importou para a crescente ascensão dos pensamentos nacionalistas foi sua dimensão prática, ou seja, aquilo que podia ser alcançado enquanto *consequência* de sua associação com a realidade nas várias esferas políticas. Porém, não se pode ignorar o quanto a dimensão do discurso ideológico dos diversos nacionalismos só tiveram eficácia em suas manobras associativas e suas distorções da realidade, graças ao fato de que o conceito de *nação* se cristalizou, como vimos, sendo arbitrariamente tomado como verdade incontestável. Essa dinâmica dos conceitos de *nação* e *nacionalismo*, cujas relações com a realidade são ambíguas, pôde ser assim sintetizada por Gellner:

La ambigüedad de la cuestión – si el nacionalismo es fuerte o no – proviene de que el nacionalismo se vê y se presenta como la afirmación de todas y cada una de las ‘nacionalidades’; y estas supuestas entidades parecen estar ahí, como el Everest, desde tiempo inmemorial, mucho antes de la era del nacionalismo. Así que, irónicamente, el nacionalismo, em sus propios términos, es asombrosamente débil (GELLNER, 2001 [1983], p.71).

Antes de prosseguirmos, ainda devemos tomar esse espaço ambíguo onde se inscreve a nação, de um ponto de vista atual, pós-colonial. Isso nos poderá revelar ainda mais sobre o problema conceitual ao qual vimos discorrendo até aqui. Assim sendo, Homi K. Bhabha afirma ainda

de que maneira se pode escrever a modernidade da nação como o evento do cotidiano e o advento do memorável? A linguagem do sentir-se parte da nação vem carregada de apólogos atávicos, o que levou Benedict Anderson a perguntar: “Mas por que as nações celebram sua antiguidade, e não sua surpreendente juventude?” A reivindicação da nação à modernidade, como uma forma autônoma ou soberana de racionalidade política, é particularmente questionável (...) (BHABHA, 1998, p.201).

Podemos aventar então que parte da fragilidade conceitual do *nacionalismo* é oriundo da própria fragilidade conceitual de *nação*. De qualquer modo, é salutar que investiguemos quais são algumas das constantes nas retóricas dos diversos nacionalismos, para que possamos atingir nosso fim, que é justamente demonstrar como esta se relaciona essencialmente com a arte. Seguindo este exame, vemos que ainda no século XIX certas idéias se cristalizam e dão base para a concretização da retórica nacionalista, apesar da inconsistência da própria idéia de nação. É claro que é quase inexaurível o número de possibilidades de se relacionar o discurso nacionalista à idéia de *nação* e *estado*. Se por um lado a antiga idéia de nação se transforma em uma espécie de metarrelato no século XIX, e parece exigir uma retórica nacionalista para se substanciar uma idéia de estado nacional⁹, por outro há inúmeras possibilidades que, dependendo da situação político-econômica e mesmo de aspectos culturais do estado em questão, repele quaisquer tipos de generalizações¹⁰.

No entanto, é interessante ainda ressaltar alguns aspectos que surgem tão logo os discursos nacionalistas ganham força. No século XIX, marcado pela efervescência nacionalista na Europa, os nacionalismos oriundos da implantação das instituições das duas grandes revoluções apresentavam, como vimos, um discurso que se adequava as necessidades da emergência dos estados-nação. Porém, o substrato ideológico deste período é resultado de um caráter de iminência da necessidade de vinculação econômica a um mundo em processo de globalização (e o livre comércio entre os países deveria ser

⁹ Esta exigência do estado regulador se dá, segundo Gellner, essencialmente através da educação, substância das novas classes cultas (GELLNER, 2001 [1983]).

¹⁰ É o caso dos movimentos nacionalistas do Novo Mundo (LESSA, 2008, p.237).

entendido enquanto paradoxo diante dos diversos nacionalismos), além da necessidade da construção de uma economia nacional forte (sinônimo de nação forte) em plena era de industrialização; de qualquer modo, ambas as necessidades apontam na direção da tentativa de estabelecer um estado nacional regulador.

Sobre esse aspecto, Hobsbawn aponta que a necessidade de um Estado independente (auto-determinado) fomentou dramaticamente o conteúdo ideológico do nacionalismo no século XIX (HOBSBAWN, 2006 [1998], p.204). Segundo este autor, “o nacionalismo, qualquer que seja a emoção forte de fazer parte de uma comunidade “imaginada”, nada é sem a criação de estados-nações – não é uma probabilidade viável” (HOBSBAWN, 1990, p.201). Assim, compreende-se que o avanço drástico do nacionalismo pudesse se dar justamente num período onde o reconhecimento de uma determinada comunidade fosse condicional a uma série de critérios. Esses critérios são os motores das ideologias nacionalistas, e são tão vastos e variáveis quanto as diversas situações nas quais os elementos retóricos se inseriam.

Deste modo, podemos observar que esta ebulição europeia dos nacionalismos logo alcança as mais diversas áreas do conhecimento, bem como passa a servir de referencial nas novas sociedades, mudando seu sentido corrente conforme a necessidade ideológica das diversas classes e atores sociais em jogo. Se originalmente o nacionalismo pôde se apresentar como um discurso adaptado às necessidades formativas das nações, tendo como meta o fortalecimento do estado-nação, posteriormente o discurso nacionalista passa a se prestar às mais diferentes e antagônicas missões. Abaixo, procuramos sintetizar quatro das primeiras fases do nacionalismo após o seu surgimento na Europa. Esse é o modo como Hobsbawn compreende o desenvolvimento cronológico dos nacionalismos, que terão profundo impacto no séc. XX:

- 1) Surgimento do patriotismo e nacionalismo como ideologia encampada pela direita política – o resultado é o fascismo do entre-guerras.
- 2) A pressuposição de que a autodeterminação nacional alcançava povos sem viabilidade econômica, cultural e política para tal, podendo reivindicar o título de “nação”.
- 3) A tendência progressiva para admitir que a “autodeterminação nacional” não podia ser satisfeita por qualquer forma de autonomia inferior a plena independência do

Estado [por isso certos nacionalismos no chamado “terceiro mundo” apresentaram frequentemente um caráter anti-colonial, o que, em essência, poderia ser considerado um paradoxo, uma vez que o neocolonialismo esteve frequentemente ligado aos nacionalismos na Europa].

- 4) Tendência a uma definição em termos étnicos-lingüísticos – corresponde às inúmeras tradições “inventadas” no século XIX: Em longo prazo o que surpreende não é a cooptação de povos para a causa nacional, mas sim “a transformação da definição e do programa do nacionalismo – criação de tradições etno-lingüísticas entre outros artificialismos. O nacionalismo lingüístico foi criação de pessoas que escreviam e liam, e não de gente que falava” (HOBSEBAWN, 2006 [1998], p.206–209).

Dentro desse percurso os nacionalismos puderam, como vimos, se prestar às mais diversas e antagônicas situações. De maneira nenhuma é possível desprezar essa engenharia conceitual capaz de amalgamar discursos tão dispares de modo a serem aceitos tão prontamente pelos povos de inúmeras comunidades no mundo como verdade incontestável. Como temos mostrado, são muito diversificadas também as tentativas de demonstrar quais seriam os paradigmas do nacionalismo. Muitos autores atuais têm abordado o problema sob várias perspectivas diferentes, porém convergindo, de uma maneira ou de outra, no que diz respeito à impossibilidade de dissociação do nacionalismo de aspectos que se imbricam com a xenofobia, o belicismo, o racismo, o imperialismo, enfim, o espírito intolerante, excludente, anti-democrático e totalitário. Mesmo que determinado discurso nacionalista possa eventualmente prescindir de um ou mais destes aspectos, uma ou outra destas idéias parecem sempre permear os diversos movimentos nacionalistas, algo que fez com que Max Weber pudesse considerar como não sendo nacionalistas, movimentos que não apresentassem essa dimensão negativa, como veremos a seguir. Outro aspecto para onde parecem convergir as diversas visões, leva em conta a nação enquanto “comunidade imaginada” – não por acaso, Benedict Anderson, autor dessa expressão, é citado por quase a totalidade dos autores aos quais fazemos referência. Como pudemos examinar, a fragilidade da idéia de nação, e posteriormente a exigência de um discurso propiciatório para o estado, fizeram com que elementos da retórica nacionalista se relacionem dinamicamente com a vida “real” das diversas classes de pessoas dessas comunidades

“imaginadas”. Aqui, como afirma Hobsbawn, muitos desses elementos retóricos passavam longe da experiência real da maioria das pessoas; de qualquer forma o nacionalismo soube criar tradições, forjar identidades e fronteiras, o que levou um autor como Ernest Gellner, pensando o nacionalismo de uma forma diversa da de Hobsbawn (a partir de uma ótica mais liberal, procurando demonstrá-lo como reflexo das necessidades objetivas de um determinado tempo histórico), a admitir que:

A idéia de um homem (sic) sem uma nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas. Tudo isso parece óbvio, embora, sinto, não seja verdade. Mas que isso viesse a parecer tão obviamente verdadeiro é, de fato, um aspecto, talvez o mais central, do problema do nacionalismo. Ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas aparece, agora, como tal (GELLNER, 1983, p.6)¹¹.

Podemos aventar a hipótese de que seja justamente a precariedade ou as ambigüidades que envolvem a construção do conceito de *nacionalismo* quem determinaram sua adaptabilidade às diversas ideologias e situações; também podemos discutir se sua capacidade de manipular discursivamente os símbolos e as tradições ocorre porque o nacionalismo é “inerente a certo conjunto de condições sociais, e essas condições, casualmente, são as de nosso tempo”, ou se, independentemente de representar ou não um determinado *Zeitgeist*, o nacionalismo propicia ou impinge às classes dominadas uma homogeneização interessada, mesmo não representando os anseios reais dessas mesmas classes, ou mesmo não sendo representativo das necessidades da nação. De qualquer modo, é importante que se ressaltem *três aspectos* cruciais que também aparecem como constantes históricas, e que nos levam a uma reflexão sobre a essência do nacionalismo: em *primeiro* lugar a sua fácil assimilação e posterior transformação enquanto discurso político, e o modo como as representações simbólicas das inúmeras teorias que preconizavam a diferença entre os homens são assimiladas e cristalizadas como se fossem algo natural, escondendo a ambivalência característica que o próprio *pensar* a nação ou nacionalismo apresenta; em *segundo*, o modo como posteriormente o discurso nacionalista se prestou, com sucesso, como cimento ideológico nas teorias nazi-facistas; em *terceiro*, como a retórica nacionalista esteve vinculada ou foi apropriada por determinadas classes, no intuito de ratificar, ou

¹¹ Citação traduzida da versão em espanhol.

impingir algum tipo de dominação (ou mesmo para libertar determinadas classes de algum tipo de dominação).

Podemos notar que essas três dimensões do pensamento nacionalista, que se nos desvelam como constantes (não as únicas), nos levam a uma resultante inevitável: a de que, na melhor das hipóteses, podemos vincular o discurso nacionalista ao pensamento de essência *totalitária*, ou ao pensamento que desemboca quase que inexoravelmente a formas de dominação totalitária.

Em sua impactante análise sobre a origem dos totalitarismos, a filósofa Hannah Arendt observa que mesmo já consolidadas as nações, e consideradas as suas independências, uma outra dimensão do nacionalismo se apresenta, e que corresponde ao *primeiro* dos aspectos que ressaltamos acima, que preconiza justamente uma reflexão sobre a assimilação e transformação estrutural provocada pela “missão nacional”:

O nacionalismo e seu conceito de “missão nacional” perverteram, por sua vez, o conceito nacional da humanidade como família de nações, transformando-a numa estrutura hierárquica onde as diferenças de história e de organização eram tidas como diferenças entre homens, resultantes de origem natural (ARENDR, 1989, p.266).

Aparentemente essa dimensão “totalitária” se revela efetiva devido à idéia de obrigatoriedade da unidade cultural e da hegemonia dos símbolos e identificações nacionais:

El nacionalismo – el principio que predica que la base de la vida política ha de estar en la existencia de unidades culturales homogéneas y que debe existir obligatoriamente unidad cultural entre gobernantes y gobernados – no es algo natural, no está en el corazón de los hombres y tampoco está inscrito en las condiciones previas de la vida social en general; tales aseveraciones son una falsedad que la doctrina nacionalista ha conseguido hacer pasar por evidencia (GELLNER, 2001 [1983], p.162).

Essa pressuposição de homogeneidade que o discurso nacionalista tanto preconizou (e preconiza), ou mesmo essa preocupação em impingir uma experiência de identificação natural do homem a uma *nacionalidade*, não só é questionável, como parece representar um engodo ideológico que visa obscurecer, interessadamente, as ambivalências e contradições que a possibilidade de se pensar a *nação* e o *nacionalismo* na experiência dos homens denotam. Homi K. Bhabha, ao especular sobre essa ambivalência ideológica - que se revela quando a tentativa de articulação do discurso nacionalista introduz em seu bojo os símbolos arbitrários que expressam a vida afetiva da cultura nacional; ou quando o pensamento

nacionalista procura articular-se num espaço do pensamento racional iluminista, aponta novamente para a fragilidade da apropriação dos “fragmentos” culturais que podem lhe dar substância. Aqui, o autor aponta o argumento “paradoxal” de Gellner:

[O] nacionalismo não é o que parece, e *sobretudo não é o que parece a si próprio*...Os fragmentos e retalhos culturais usados pelo nacionalismo são freqüentemente invenções históricas arbitrárias. Qualquer velho fragmento teria servido da mesma forma. Mas não se pode concluir que o princípio do nacionalismo...seja ele próprio de modo algum contingente e acidental. (GELLNER *apud* BHABHA p.202).

Neste ponto, cremos que seja interessante observar que Gellner, ao apontar a “necessidade histórica” da idéia de nação, parece propor, através da constatação de que o nacionalismo “não é o que parece” inclusive para si próprio, que esta tal necessidade seria obscurecida pela própria retórica nacionalista, que avaliaria “mal”, ou pelo menos se iludiria e distorceria a realidade do que ele mesmo representaria. Meditar sobre as razões desta proposição extrapolaria nossos objetivos específicos; porém, pensarmos por um momento nessa possibilidade que apresenta o nacionalismo como um discurso “auto-iludido” é por si só salutar para compreendermos o necessário sobre a sua dinâmica conceitual.

Com relação ao *segundo* aspecto dentre os que chamamos a atenção, justamente o que aponta a aderência das ideologias nazi-facistas¹² ao discurso nacionalista, Dante Moreira Leite apresenta alguns pontos de vista que valem à pena serem transcritos integralmente, ressaltando inclusive a perspectiva de Weber, a qual já nos referimos:

Para alguns, o nacionalismo seria um movimento profunda e inevitavelmente irracional, erguido como obstáculo à aproximação e ao entendimento entre os homens. Para outros, haveria um nacionalismo saudável e um nacionalismo doentio e agressivo. E, de certo modo, todas essas opiniões são corretas, desde que possamos explicar os limites de sua validade. De um ponto de vista rigorosamente lógico, o nacionalismo implica em exaltação das qualidades de um povo, o que leva inevitavelmente à comparação com outros, então considerados inferiores. É que o nacionalismo, entendido como força política, nunca pode ser apenas uma análise objetiva das características nacionais e, além disso, suporia sempre uma afirmação de poder e grandeza. De outro lado, nem todos os nacionalismos tiveram, na realidade, essa afirmação de poder, o que

¹² Aqui devemos chamar a atenção sobre a análise que Umberto Eco efetua no sentido de distinguir o nazismo dos fascismos. É claro que, para os fins que buscamos em nossa reflexão, nos interessa aquelas constantes que aproximam os dois conceitos a partir de suas essências, justamente a dimensão totalitária a que temos nos referido. No entanto, é bom que mantenhamos em mente toda a análise sobre o *ur-facismo* que Eco realiza em seus *Cinco Escritos Morais* (ECO, 2001 [1997]), que, como nos parece claro, está sempre latente nos discursos nacionalistas de toda ordem.

levou Max Weber a dizer que nesse caso não estamos diante do nacionalismo verdadeiro e integral (LEITE, 1969, p.19).

Neste ponto, devemos dizer que tomamos uma posição definida, mesmo tendo demonstrado que não há uma dimensão única na abordagem sobre o nacionalismo. Por tratarmos especialmente da aplicação do conceito *nacionalismo* em sua associação com a obra de arte (após a conclusão desta exposição abordaremos especialmente essa relação), concordamos especialmente com Max Weber na forma exposta por Moreira Leite. Embora a nossa conclusão sobre a questão do nacionalismo resulte numa incompatibilidade de sua essência com a da obra de arte, como expomos na introdução desta dissertação, tem sido desde o início nossa intenção demonstrar a dificuldade de se desatrelar as teorias políticas do nacionalismo de uma perspectiva prática, apontada pelas constantes históricas, que pressuponham uma essência totalitária. De qualquer forma, Leite segue discorrendo sobre aspectos que podem elucidar essa mecânica associativa do pensamento nacionalista, que nos dará ferramentas para que melhor avaliemos elementos do que nos propomos a analisar. Abaixo, mais um excerto bastante elucidativo sobre o *segundo* aspecto que apontamos:

Se considerarmos a tese de que há nacionalismos saudáveis e, outros, doentios e destrutivos, não será difícil encontrar exemplos destes últimos – dentre os quais o mais notório seria o nazismo – embora não fosse tão simples exemplificar nacionalismos saudáveis. Haveria, é verdade, o caso do nacionalismo dos países sul-americanos, frequentemente defensivo, isto é, desenvolvido como processo de simples afirmação nacional diante do imperialismo. Mas ainda aqui, esse nacionalismo saudável é apenas forma de oposição ao expansionismo de outros países, e este dificilmente poderia ser entendido como caminho para maior entendimento entre os povos (LEITE, 1969, p.19)¹³.

Quanto ao *terceiro* aspecto que ressaltamos, aquele que associa o nacionalismo a uma relação entre classes sociais, podemos dizer que após o surgimento das diversas concepções de caráter e sentimento nacionais, que se diferenciam principalmente segundo a emergência resultante dos processos econômicos dentro do capitalismo incipiente¹⁴, o discurso nacionalista se ramifica e sua retórica passa a ser utilizada principalmente

¹³ O exemplo da Guerra das Malvinas demonstra claramente a inutilidade das exacerbações nacionalistas latino-americanas. Uma guerra com muitos mortos, justificada pela posse de um território inóspito até então.

¹⁴ Tanto Dante Moreira Leite (LEITE, 1969, p.23) quanto Renato Ortiz (cf. ORTIZ, 1985) ilustram essas diferenças a partir do exemplo de França e Alemanha. Se na primeira a unidade é incontestável, na segunda, onde a unificação é iminente, se procura na história os elementos de unicidade – especialmente no passado mitológico, utilizado para justificar a origem da nação. As peculiaridades que envolvem especialmente este elemento de “unicidade” ou que compartilham o ideário de unificação da nação Alemã também são tratados de forma específica por Gellner (GELLNER, 2001 [1983]).

enquanto instrumento de dominação. O que passa a valer é justamente o jogo de poder que se apropria do discurso. Não são poucos os autores que reconhecem essa dimensão política do nacionalismo onde o discurso ideológico se relaciona diretamente com formas de consolidação das classes dominantes. Mesmo reconhecendo as inúmeras dificuldades de se encontrar constantes teóricas que tornem os nacionalismos coerentes entre si, notamos que a questão da dominação e do poder no sentido das relações entre classes aparece com frequência em abordagens importantes. Podem-se apontar alguns fatos históricos relevantes:

O nacionalismo é movimento que nasce das classes mais ilustradas (...) Além disso, em vários países os grupos dominantes impõem – através da educação e dos vários meios de comunicação – o sentimento patriótico, o que evidentemente seria desnecessário se este fosse espontâneo nas massas populares (LEITE, 1969, p.17).

Hobsbawn também aponta esta constante, de forma ainda mais dramática: “A base dos *nacionalismos* de todos os tipos era igual: era a presteza com que as pessoas se identificavam emocionalmente com “sua” nação e podiam ser mobilizadas, (...) presteza que podia ser explorada politicamente” (HOBSBAWN, 2006 [1998], p.204). Essa apropriação do sentimento de pertença a uma nação ou a alguma comunidade, que sempre esteve presente na história, ocorre principalmente tendo em vista a mudança política em relação às *classes subalternas*, que, como aponta Ortiz (cf. ORTIZ, 1985) ocorre a partir do século XIX, quando o Estado aparece como “instituição provedora” demandando então uma “contrapartida”.

Esse aspecto que vincula o nacionalismo a uma compreensão que pressuponha a existência de classes, também pode ser entendido sob a ótica do totalitarismo, uma vez que a idéia de hegemonia a partir de um estrato dominante se substancia enquanto pensamento totalitário. Devemos ainda lembrar que nem todos os autores aos quais temos feito referência analisam os nacionalismos a partir de uma distinção de classes. De qualquer modo, é importante que demonstremos o quanto é recorrente essa associação dos nacionalismos enquanto discurso de dominação, que pode ser compreendido sob a égide da divisão de classes.

Se, como já pudemos demonstrar, enquanto conceito o nacionalismo é amorfo e vago, sua dimensão prática apresenta constantes que nos dizem algo sobre sua essência.

Nessa dimensão prática, podemos localizar quem se apropria do discurso, algo que devemos sempre ter em mente dado o caráter de nossa abordagem. Leite, como Hobsbawn, ainda prossegue enfatizando alguns aspectos, vinculando o nacionalismo à burguesia liberal em suas origens, e mesmo quando já adentrado o século XX:

O nacionalismo seria, assim, uma ideologia tipicamente burguesa, capaz de unir o povo para o estabelecimento do liberalismo econômico (LEITE, 1969, p.23) (...) o patriotismo ou nacionalismo foi, ao contrário, imposto de cima para baixo, num movimento intelectual e político, e não decorreu de movimento popular ou espontâneo. (...) seria difícil explicar como as simpatias e antipatias nacionais podem sofrer modificações tão bruscas. Na verdade, tais modificações são impostas por grupos de liderança política e são aceitos através da comunicação de massa – o jornal, o rádio e a televisão (*ibidem*, p.19).

Moreira Leite nos apresenta outras interessantes possibilidades de análise no que diz respeito ao aspecto das classes. Para isso, nos introduz no universo da *cultura*, algo que mais e mais será necessário para que nossa observação seja aprofundada, e nossa compreensão mais eficaz. Na tentativa de compreender como o discurso nacionalista se vincula a uma determinada classe, ou aparece como justificativa de uma classe dominante, Leite ressalta alguns aspectos importantes. Tais aspectos demonstram a impossibilidade de considerar como verdadeira, ou pelo menos verossímil, a tentativa dos diversos nacionalismos na generalização das culturas nacionais enquanto unidades culturais. Obviamente, a tentativa de unidade cultural, geográfica e política são imposições do próprio discurso e pode ser discutido se este é reflexo da necessidade ou emergência do estado. Porém, a ilusão de uma cultura nacional que apresente uma essência originária da nação é comum no discurso dos diversos tipos de ideologia nacionalistas. Quanto a esta ilusão de unidade cultural, mesmo após o estabelecimento do estado, Leite faz o seguinte apontamento:

(...) se considerarmos a chamada cultura nacional, veremos que esta não tem unidade, a não ser de língua e de organização política. Embora se possa, com certas restrições, falar em cultura de classe média, de classe pobre e de classe rica, será muito difícil encontrar padrões comuns a estas várias classes. De outro lado, é possível notar semelhanças entre os padrões de comportamento aceitos por classes equivalentes de diferentes países (LEITE, 1969, p.119).

Do ponto de vista deste autor, “as similaridades culturais parecem ser concebidas no seio das classes e não das nacionalidades” (*ibidem*, 118). Sob essa ótica, há uma equivalência entre culturas das classes sociais similares na comparação entre vários países,

bem como diferenças culturais entre as classes antagônicas mesmo no seio de uma mesma nação. É claro que esse ponto de vista, cuja origem remonta a Marx, pode ser discutido sob muitos outros aspectos. Mas se considerarmos especialmente a construção ideológica em torno do que se convencionou chamar “cultura nacional”, assertiva principalmente nos discursos nacionalistas da primeira metade do século XX, veremos que tal pensamento contribui especialmente no sentido de uma desmistificação da idéia de unidade, que como vimos, remonta a uma concepção hederiana, que também se cristaliza enquanto conceito geralmente aceite mesmo em ocasiões de inegável distância entre o discurso e a realidade cultural em questão.

A partir do que abordamos até aqui, nos parece claro que podemos concluir que a idéia de nacionalismo, logo após seus usos iniciais, passa a se associar com as mais diversas ideologias, que, dependendo do momento histórico, são ferramentais úteis para alguma finalidade político-social inconcebível fora de um interesse de denominação e poder. Da retórica racista e xenófoba ao jargão científico-filosófico evolucionista, do totalitarismo internacionalista nazi-facista ao comunismo totalitário, da direita liberal européia ao esquerdismo anti-colonial terceiro mundista (veremos que é o caso do Mário de Andrade dos anos 20), da relação simbólica com as religiões ao discurso sobre a historicidade de um povo, e por fim ainda, da valorização do folclore aos programas artísticos. Eis o conceito de nacionalismo: mutante, metamorfoseado em várias possibilidades. Isso leva um autor como Leite a afirmar que “essa aparente diversidade do nacionalismo não impediu que este se constituísse num dos processos mais significativos – e, às vezes, mais trágicos – da história dos séculos XIX e XX” (LEITE, 1969, p.24).

Aqui, como resultado deste emaranhado de conceitos antagônicos associados aos discursos nacionalistas, devemos expor ainda mais uma constante, que reside justamente nesta “adaptabilidade” do discurso às mais diversas possibilidades e lealdades ideológicas. Hobsbawn procura demonstrar o início destas apropriações, localizadas justamente num período onde o “nacionalismo avançou dramaticamente e o seu conteúdo ideológico e político transformou-se”, entre 1880 e 1914 (HOBSBAWN, 2006 [1998], p.203). Este historiador marxista aponta o modo como o nacionalismo passa a se identificar com as mais diferentes possibilidades ideológicas:

O fenômeno era novo; durante a maior parte do século XIX, o nacionalismo fora identificado com movimentos liberais e radicais, bem como com a tradição da Revolução Francesa. Em outras partes, porém, o nacionalismo não se identificava necessariamente com nenhuma das cores do espectro político (...) encontramos alguns que se identificavam com a direita, com a esquerda, e outros, ainda, indiferentes a ambas (*ibidem*).

Leite se refere ao problema das inúmeras ideologias cuja pregnância com relação ao discurso nacionalista passa por falsas justificativas, principalmente quando verificamos os resultados práticos das assertivas nacionalistas. Este autor brasileiro afirma que “se propormos essas perguntas em nível de maior generalidade, vemos que são falsas ou, melhor, que o nacionalismo é apenas uma justificativa ideológica de grupos que, por outras razões, já estão em conflito” (LEITE, 1969, p.25).

Quando olhamos com cuidado para as tentativas de recriar o labiríntico perpassar da idéia de *nacionalismo* ou *nação* na história (como vimos, por importantes historiadores ou escritores modernos), vemos o quão cheio de paradoxos está este perpassar; principalmente pelo fato de que, já na sua grande abrangência original, o conceito de nacionalismo se liga à noção de patriotismo nacional, que tão logo surge surpreendentemente se torna uma força política. A surpresa se dá, justamente pelo fato de que “tal conceito sempre se encontrou muito distante da experiência real da maioria dos seres humanos” (HOBSBAWN, 1990, p.63).

Quando Benedict Anderson afirma que “a nação moderna é uma comunidade imaginária” (*apud* HOBSBAWN, 1990), explicita esta idéia de que *nação e nacionalismo*, junto às ideologias subjacentes, possivelmente preenchem o “vazio das relações humanas comunitárias reais, ou a inexistência das mesmas”, configurando-se assim a distorção ideológica por excelência. Ou, a partir de um outro ponto de vista, considerar que o nacionalismo reflita uma realidade “necessária”, muito embora o seu discurso possa distorcer essa realidade ou se transformar numa forma que cada vez menos corresponda àquilo que ele deseja representar. Gellner em parte se expressa desta forma, que contraria a compreensão “classista” do nacionalismo.

Pero el nacionalismo, aunque se presente como el despertar de una fuerza antigua, oculta y aletargada, em realidad *no* lo es. Es consecuencia de una nueva forma de organización social basada en culturas desarrolladas profundamente interiorizadas y dependientes de la educación, cada una protegida por su respectivo estado (GELLNER, 2001 [1983], p.70).

Apesar disso, também podemos aventar a hipótese de que o apelo inebriante dos nacionalismos correspondem a experiências que, reais ou não, são impingidas enquanto necessidades políticas práticas, reais. Assim sendo, o nacionalismo em suas mais díspares versões corresponde à ponderação de que

a extraordinária força de persuasão decorrente das principais ideologias de nosso tempo não é acidental. A persuasão não é possível sem que o seu apelo corresponda às nossas experiências ou desejos ou, em outras palavras, a necessidades imediatas. Nessas questões, a plausibilidade não advém nem de fatos científicos, como vários cientistas gostariam que acreditássemos, nem de leis históricas, como pretendem os historiadores em seus esforços de descobrir a lei que leva as nações ao surgimento e ao declínio. Toda ideologia que se preza é criada, mantida e aperfeiçoada como arma política e não como doutrina teórica (ARENDR, 1989 [1949], p.189).

Como temos tentado demonstrar, pode-se considerar bastante insuficiente qualquer tentativa de vincular o nacionalismo a uma dimensão única, seja ela qual for, ou mesmo pensar os nacionalismos como identidades que tenham no seu desenvolvimento histórico alguma coerência ou consistência interna, esteja este nacionalismo embasado em questões geopolíticas, lingüísticas (como é muito freqüente), religiosa ou étnica. Por um lado, nossa tentativa de demonstrar - a partir desses vários autores - a dinâmica do nacionalismo pode demonstrar a fragilidade conceitual propriamente dita do conceito. Isso se dá, pois, enquanto discurso que reúne várias idéias-força adaptáveis a quaisquer ideologias. O ideário nacionalista, visto panoramicamente, demonstra essa fragilidade que consiste numa espécie de vazio crítico-conceitual, cujos recursos discursivos são utilizados de modo a transformar essa vagueza teórica num aspecto vantajoso para quem se apropria do discurso. Assim sendo, pode-se dizer que o conceito de *nacionalismo* se apóia especificamente em construções simbólicas que, associadas ao discurso interessado também se esvaziam conceitualmente, transformando-se em meros instrumentos retórico-culturais. De modo geral, a retórica nacionalista apresenta algumas constantes (xenofobia, totalitarismo, belicismo etc.). São essas as construções simbólicas as quais temos nos referido, e que fornecem ao nacionalismo o seu aspecto discursivo mais veemente, bem como as suas melhores possibilidades de re-semantização. De qualquer modo, essa aparente diversidade do nacionalismo na forma como analisamos e procuramos desta análise extrair constantes, nos leva a concluir, tal como Leite, que “não seria descabido perguntar de onde o sentimento nacionalista retira tantas reservas de energia e ódio, capazes de justificar guerras

e eliminação de pessoas”. Também seria cabível questionar sobre a possibilidade de desatrelar qualquer ideologia nacionalista de uma dimensão totalitária, mesmo que esta esteja apenas latente. Por hora, esta é nossa conclusão. O nacionalismo é um conceito precário e vago, produzindo uma retórica que se presta freqüentemente a uma dimensão totalitária (quer seja em forma da luta de classes, quer seja como discurso “auto-iludido”).

Porém, como foi exposto no início deste trabalho, nossa abordagem busca uma análise sobre a associação do conceito de nacionalismo à obra de arte. Por esse motivo nos deteremos especificamente em alguns desses campos simbólicos que são freqüentemente abarcados pelos nacionalismos. Alguns desses elementos nos surgiram das observações e das conclusões às quais chegamos até agora. Estes elementos podem ser compreendidos também como conceitos, onde o discurso nacionalista trava especificamente a sua relação com a obra de arte.

Dois elementos nos surgem como principais para essa compreensão específica. Eles já foram abordados colateralmente nessa exposição inicial. E para que compreendamos melhor os mecanismos que compõem a relação das ideologias nacionalistas às obras de arte, é fundamental que discutamos e especulemos especialmente sobre *cultura e identidade nacional*.

II) Cultura e identidade - campo simbólico e distorção ideológica

Mesmo um rápido olhar pela história dos séculos XIX, XX e já desta primeira década do século XXI, pode demonstrar que a relação dos nacionalismos à arte se dá, de modo geral, no campo da *cultura*, tendo o tema da *identidade* nacional como um dos argumentos centrais para realização de tal associação. Afinal, é nos amplos domínios da cultura, mesmo nos seus aspectos mais irrelevantes, que a idéia de nacionalismo aflora em sua apropriação da arte, como propostas programáticas que, mormente, visam enquadrar em características pré-estabelecidas criações e criadores de todos os universos artísticos. Cabe lembrar, porém, que devido ao caráter diverso, ou aparentemente diverso que os nacionalismos possuem, muitas ambivalências ou mesmo paradoxos surgem em seu bojo.

Na relação com a arte, diversas contraditoriedades poderão ser identificadas. Na relação com a cultura já vimos o quanto a idéia de unidade e homogeneidade de uma cultura nacional pode ser equívoca ou mesmo distorcida. De qualquer modo, não é difícil imaginar as causas que se revelam na ânsia nacionalista pela cultura. É dentro da perspectiva da diferença cultural (apesar da reconhecida heterogeneidade de qualquer cultura nacional) que se pode distinguir mais claramente uma nação das outras. Haja vista que o nacionalismo enxerga a cultura em sua dimensão excludente que sempre já a diferencia em relação ao “outro”: “(...) o nacionalismo, por definição, exclui de seu campo de ação todos aqueles que não pertencem à sua própria ‘nação’, ou seja, a ampla maioria da raça humana” (HOBSBAWN, 1990, p.201).

Podemos logo de início identificar um interessante paradoxo nas associações do nacionalismo com a arte pelo viés da cultura. Apesar deste caráter muitas vezes artificialmente construído que as ideologias nacionalistas apresentam, a associação destas com as culturas nacionais ocorrem no sentido homogeneizador. Já sua associação à arte é sempre programática, não obstante a falta de parâmetros consistentes. E desde já podemos nos perguntar sobre o que é a arte se submetida a um programa político-cultural. Ela de fato não perderia o seu caráter de ser-obra enquanto obra do pensamento que desvela a verdade do ente no seu repousar-em-si-mesma? Não estariam desde já prejudicadas suas possibilidades de re-semantização, dinâmica essencial da obra do pensamento? Ela não deixaria de expressar a verdade do ente para se submeter funcionalmente a propósitos

específicos, perdendo seu caráter de obra, residente na sua não-serventia? (cf. HEIDEGGER, 2005, p.35-36).

Tais questões, de caráter eminentemente estético, surgirão de qualquer análise filosófica que busque compreender o que envolve a obra de arte e sua essência, e o que resulta das apropriações políticas que se podem realizar das obras.

Por isso é bom que nos lembremos que, de modo reiterativo na história, propostas de cunho “cultural”, que visaram a criação de programas, freqüentemente ocorreram no intuito da apropriação ideológica do pensamento artístico, vinculando-o (ou buscando vinculá-lo) a interesses políticos, quase sempre totalitários. Neste caso, um compositor como Heitor Villa-Lobos merece atenção especial, já que vem sendo sempre vinculado ao conceito que vimos desbravando. Afinal, a apropriação que fez Villa-Lobos de elementos do que se convencionou chamar *cultura brasileira*, despertou e ainda desperta problemas importantes na recepção da sua obra. Tais problemas se apresentam ao mesmo tempo como *causa e efeito* do que se pode julgar uma confusão conceitual, uma vez que a apropriação ideológica de uma obra (ou conjunto de obras) pode re-significar sua recepção ao longo da história. Em outros termos, a leitura do Villa-Lobos nacionalista, feita fora do bojo criterial nacionalista pode trazer contribuições ao modo como se recebe e compreende sua obra. Não que a recepção da obra de Villa-Lobos ocorra sempre dentro de critérios nacionalistas, mas mesmo uma abordagem mais apressada sobre tudo o que por ele e sobre ele foi escrito revela que prevalece, sem muita problematização, uma recepção contaminada pela leitura nacionalista que dele se fez. Principalmente pela leitura apenas fragmentária de Mário de Andrade, atingindo logo em seguida a musicologia brasileira quase que sem exceção¹⁵. Vasco Mariz, Andrade Muricy, Arnaldo Estrella, Gilberto Freyre estão dentre aqueles que

¹⁵ A musicologia brasileira apresenta esse nacionalismo “mesológico” (a partir de um “determinismo biossociológico”) pelo menos até Francisco Curt Lange. Aparentemente, é Régis Duprat quem rompe com os problemas de raça, nação, terra, que envolvem o *homo americanus*, que aos poucos serão dissolvidos (mas não abandonados). E é nesse viés que correntemente a obra de Villa-Lobos é avaliada a partir da gênese das três raças brasileiras, da ligação com a terra etc. (e tal leitura pudemos assimilar das aulas do Prof. Diósnio Machado Neto, na pós-graduação da ECA-USP, 2010). Em Mário de Andrade, este determinismo racial aparece de forma clara já no início do *Ensaio sobre a música brasileira*. Suas primeiras palavras são: “até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada de nossa entidade racial”, fechando este mesmo parágrafo inicial com a idéia de que “era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisa que nem ela”. Lembremo-nos de que em seus textos tardios a postura de Mário de Andrade se altera radicalmente. Voltaremos a esta questão mais adiante, uma vez que a musicologia brasileira tem sido desatenta com a autocrítica realizada pelo próprio Mário de Andrade num momento seu de maior maturidade.

buscaram associar o compositor brasileiro ao que se compreendeu desde então como a “essência do autenticamente nacional” (GUÉRIOS, 2009, p.84).

Essa espécie de determinismo social em torno do compositor frequentemente o destacou como a representação da nação brasileira, confundindo-o com os próprios símbolos nacionais. Justamente os símbolos da *autêntica cultura nacional*, a partir da qual era possível se veicular a noção de identidade. Quando examinamos o modo como o pensamento brasileiro sobre o próprio país veiculou o tema da identidade nacional, ou debateu sobre a cultura nacional, vemos que a história deste pensamento sobre o Brasil traz soluções baseadas em noções absolutamente cambiantes. Tais idéias, são debatidas desde que intelectuais brasileiros passaram a buscar concretizar um pensamento sobre a incipiente unidade nacional brasileira. Conseqüentemente, a discussão sobre o que é ou não *nacional* tem ocupado inúmeros especialistas.

O debate sobre o caráter nacional na música apresentou algumas linhas mestras em seu muito diversificado percurso. Porém, a tônica do debate se manteve desde sempre vinculado às questões políticas e de Estado. Apontar essa dinâmica essencialmente político-estatal da construção da identidade nacional brasileira nos auxiliará especialmente na localização do nacionalismo *de fato*, ou quando raramente possível na obra musical de Villa-Lobos.

Quando Renato Ortiz relaciona a problemática da cultura brasileira como uma permanente questão política (ORTIZ, 2006 [1985], p. 8), ele se refere ao modo como frequentemente tais noções foram *construções* simbólicas correspondentes aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado. Tal autor também revela outro problema que “se tornou clássico” na discussão sobre a cultura brasileira: o da *autenticidade*. De fato, temos então três elementos-chave para iniciarmos nossa observação sobre o nacionalismo na arte. Tais elementos estão presentes no bojo da construção das associações do nacionalismo com a arte no Brasil. Eles se apresentam no discurso nacionalista como *cultura, identidade e autenticidade* nacionais.

Não devemos esquecer que tais conceitos, articulados pelos discursos nacionalistas, estão discutidos na história do pensamento brasileiro, mas frequentemente são utilizados com algum descuido quando tratamos de questões estéticas, ou vinculadas ao debate estético em torno da realidade artística. Do mesmo modo, é bom que se diga que não houve

discussões conceituais sobre o *nacionalismo*, mas o conceito vem sendo aplicado de maneira tanto descuidada quanto apressada a todo um sem-número de compositores. E o que seria ainda *cultura nacional* ou *cultura brasileira*, para que se diga que a apropriação desta possa ser chamada de *nacionalismo musical*? Dito isto, discutiremos, para que a análise possa ser fecunda, sobre o problema da *cultura* e do uso do folclore e da música popular urbana brasileira, procurando dissociá-la do conceito de nacionalismo. Ao mesmo tempo buscaremos mostrar então em que aspecto de sua obra Villa-Lobos foi de fato nacionalista, e como a questão da cultura não se envolve tanto quanto se pensa neste aspecto. Para tanto, lançaremos mão de investigar, para além do problema da *cultura*, a relação da abordagem que se fez até agora do nacionalismo com o impacto dos programas nacionalistas no Brasil, para que se esclareça o real alcance que o conceito de nacionalismo pode ter na arte musical, especialmente em Villa-Lobos.

Como já descrevemos sobre a construção conceitual dos nacionalismos, desde o século XIX, as diversas teorias nacionalistas incluíram como parte de seus programas abordagens normativas relacionadas às artes, sempre através de um viés cultural. Tal vinculação não parece ter sido difícil, apesar de muitas expressões que se tornaram emblemáticas do nacionalismo não terem nenhuma relação original com estes programas¹⁶. Mais marcadamente no século XX, a sistematização de programas artísticos baseados nas ideologias nacionalistas logrou a manutenção e manipulação de grandes artistas, caso de Prokofiev, Katchaturian, Chostakovitch (entre outros) na União Soviética, dado o caráter normativo do que passou a se compreender, nestas ocasiões, por *cultura nacional* ou *popular*. Junto à proliferação de teorias racistas, xenófobas, antidemocráticas e totalitárias, houve tentativas enfáticas em outros campos, caso principalmente da construção artificiosa das muitas línguas acadêmicas no intuito de concretizar a idéia de nação. Nesse caldo simbólico de idéias, naturalizadas pelo uso, pode-se perceber também que a valorização do passado histórico e dos mitos fundacionais se incorporaram à idéia de raça originária ou língua pátria (língua enquanto conceito erudito, não vivido - na concepção de Herder, como aponta Hobsbawn). O resultado da mecânica conceitual - que passou a manipular tais termos através do discurso de fundamento político - conduziu à uma crescente valorização

¹⁶ Vide HOBBSAWN, 1990, p.128, discorrendo sobre a “Sociedade Folclore” (Inglaterra - 1878), “estes movimentos nacionalistas podem não ter nada a ver, originalmente, com a revivescência cultural”.

do folclore e das tradições populares como elementos essenciais de identificação originária de uma nação. Entenda-se a valorização desses elementos como resultante das concepções que se passa a ter de cultura a partir do século XIX, mais marcadamente a versão alemã. Pode-se afirmar que os diversos elementos extraídos das tradições adentram o século XX re-semantizados, tendo seu uso transformado em *engenharia social*¹⁷, uma vez que seu significado simbólico prevalece sobre seu uso real, como poderíamos dizer sobre a apropriação de temas folclóricos em grande parte da música brasileira quando já adentrado o século XX. Magnoli aponta que “ideologia e realidade têm histórias paralelas, mas que muitas vezes não se tocam” (MAGNOLI, 2009, p.189). Neste sentido, foi legado ao século XX a consubstanciação ideológica dos nacionalismos em forma de programas culturais, que, quase sempre, resultaram em pressões político-ideológicas no sentido de uma “arte oficial”, que pudesse representar o *povo*, detentor do selo de “autenticidade” da cultura nacional. É por isso que Bertolt Brecht afirma que os agentes governistas da política cultural

nunca falam da atuação de uma obra de arte por si própria, mas sempre sobre seu respaldo popular. Eles mesmos não parecem pertencer ao povo. Mas em contrapartida, sabem exatamente o que o povo quer, e identificam o povo com isto, pois o povo quer, o que eles querem. Eles dizem que o povo não entende. E o artista pergunta: Você entendeu? Caso você não tenha entendido, diga tranquilamente que você não entendeu, e não que o povo não tenha entendido (*apud* RICCIARDI, 1995, p.31).

É neste sentido que podemos concluir que a postura sempre arrogante de falar em nome do povo é invariavelmente fascista. Esta identificação de vontade de poder com vontade popular talvez seja mesmo uma das características mais marcantes do fascismo. Ou ainda lembremo-nos novamente e neste mesmo contexto, do *Ur-fascismo* - o *fascismo original, primordial* ou mesmo *fascismo eterno*, de acordo com o conhecido conceito definido por Umberto Eco (2001, p.29-54).

Para que tal distorção ideológica fosse levada a cabo, foi necessário um amplo percurso das idéias, iniciado, como vimos, no século XIX. Neste aspecto, foi especialmente abrangente, a partir daquele século, a influência da arte com “caráter nacional” em suas múltiplas concepções conceituais. A eleição dos heróis-artistas nacionais (Wagner, na

¹⁷ Esta expressão é usada por Hobsbawn, principalmente no que diz respeito à questão lingüística em seu vínculo com as teorias nacionalistas (ver HOBSEBAWN, 1990).

Alemanha [ou mesmo a apropriação que se fez de Bach] e Grieg na Noruega, e posteriormente o próprio Villa-Lobos no Brasil, por exemplo), a escolha dos temas de libretos nas Óperas, como no caso de Wagner e os mitos germânicos (ou José de Alencar e o indianismo brasileiro), o problema do uso da língua pátria nas óperas (contra os “estilos internacionais,” alemão e italiano), são problemas que permearam as artes e a música já na segunda metade do século XIX. A radicalização destas (por assim dizer) sutilezas se apresentará em programas ideológicos delineados no século XX com o intuito de normatizar a arte no recém inventado estado-nação. No caso específico da música, a eleição da *cultura popular* no Brasil, mais especificamente a rural, foi a escolha óbvia destes programas. É bom que se ressalte que nesse contexto específico, mesmo a cultura popular é uma construção ideológica – por sinal, das classes dominantes, em nada “populares” – que visa criar fronteiras estanques para o “popular”, excluindo ou incluído elementos conforme a necessidade político-ideológica do momento. Como carro chefe da imposição artística, alguns programas artísticos com seus dogmas ajustados à política vigente, apresentaram ao mundo aquilo que seria um *nacionalismo* musical. Com seu jargão já delineado, as idéias de raça, povo, nação, pátria, língua materna, bem como todos os conceitos subjacentes já discutidos neste trabalho, concretizam-se em novas poéticas e passam a ser apresentadas como saídas ou respostas para o suposto caos internacionalista das vanguardas modernistas e sua aplicação (ou antes, adequação) à música e às artes de modo geral. O ponto culminante destes programas talvez seja a concepção jdanovista na União Soviética (algo não muito distante da arte praticada anteriormente sob Mussolini ou Hitler), que posteriormente, terá impacto crucial no Brasil.

Nas visões nacionalistas (já no século XX) o que se convencionou considerar como *cultura* incluía como vimos, elementos que se podem associar às artes, caso das melodias folclóricas e temas populares. Assim sendo, por um silogismo, o artista que se utilizasse de elementos daquilo que entendiam por “cultura nacional”¹⁸ (num processo tanto

¹⁸ Não é fácil muitas vezes determinar o que seja de fato cultura nacional. O futebol, por exemplo, não seria antes de um elemento de cultura nacional, um esporte evidentemente bretão? O violão que acompanhava outrora as canções de MPB, não seria antes um instrumento espanhol? A viola caipira não é exatamente a viola bracaraense? O idioma falado no Brasil não seria antes um dialeto latino e que em muitos casos não conserva ainda mais elementos medievais europeus que aquele falado atualmente em Portugal? O carnaval não é antes uma antiga festa católica, e, teria sobrevivido sem a indústria do turismo? Lembremo-nos (mas ninguém só não lembra, como também se esquece que esquece!) que a percussão característica do samba tem menos de cem anos de idade, uma vez que o instrumento mais característico dos escravos desde os primeiros

automatizante quanto brutal dessa dinâmica à qual nada se pode contrapor), passava a ser chamado *nacionalista*, ou fazia parte dos criadores de arte socialmente útil, com importância real para seu povo, comprometida com sua pátria-nação: “O critério atual de música brasileira deve ser não filosófico mas social” (ANDRADE, 1962 [1928], p.19). Não é preciso narrar aqui quais foram as mazelas que este pensamento (transformar este raciocínio pouco diferenciado em programa artístico) causou para grandes artistas que vivenciaram este *Zeitgeist*.

De modo mais ou menos parecido, a dinâmica da associação do discurso nacionalista ao domínio cultural, na tentativa de impingir um programa que representasse artisticamente o “nacional”, ocorreu em diversos países, tendo como modelo as ideologias nacionalistas européias. Obviamente a música não ficou à parte no processo de homogeneização característico dos programas nacionalistas: “(...) mas foi a idéia de música nacional formada paulatinamente ao longo do século XIX na Europa que adquiriu importância fundamental e se espalhou pelo mundo a partir de então” (GUÉRIOS, 2009, p.100-101).

No que diz respeito especificamente à música no Brasil, o que inicialmente aparece como resultado de uma tentativa de construção de uma música que fosse “autenticamente nacional” coincide inicialmente com o ideal republicano que visa dar uma forma final à cultura nacional: “Vemos assim que a idéia de uma *música nacional* surgiu ao longo de um intrincado processo histórico. Críticos, historiadores e compositores (...) emprestaram-lhe uma forma final específica que se deve menos à natureza musical dos povos do que a esse processo” (*ibidem*, p.100–101). É nesse processo de construção e sacralização dos símbolos nacionais que podemos identificar as diversas distorções ideológicas que muito influenciaram na recepção de grandes obras artísticas. A obra de Villa-Lobos foi alvo deste tipo de distorção. Se por um lado ela foi inicialmente mal recebida pelo *stabilishment* por seu “futurismo” degenerado¹⁹, com o tempo se transformou em símbolo de um outro

registros iconográficos no Brasil colônia sempre foi a calimba (marimba de Cafri), outrora cantada em verso e prosa, com a qual não conseguimos hoje qualquer relação com as normas da MPB.

¹⁹ Em carta a uma amiga que se encontrava na Europa, de 27 de dezembro de 1925, o compositor carioca Francisco Braga e representante do romantismo tardio, ex-professor de Villa-Lobos, estando no Rio de Janeiro, demonstra seu conservadorismo ao renegar os valores da nova geração – o que faz dele infelizmente um desmentido pela história. Com certeza, Francisco Braga se refere aqui principalmente, senão exclusivamente, a Villa-Lobos: “Temos actualmente, aqui, uns tres ou quatro músicos futuristas; typos grotescos e que surpreendem pela ignorância e audácia! É pena, pois são rapazes de talento! Por ahi devem

stabilishment – o do nacionalismo – sendo alvejada pelas vanguardas mais novas. É preciso dizer que neste tipo de confronto ideológico, onde o que está em jogo não é exatamente o pensamento sobre a obra de arte e sim suas pseudo-filiações, o prejuízo recai sobre a compreensão da própria obra.

Num Brasil de capitalismo incipiente, as ideologias não tardaram a entrar em confronto. Mesmo durante o fervor nacionalista a auto-proclamada vanguarda do pós-Guerra reagiu e muitos compositores foram demonizados pela associação a qualquer aspecto que pudesse conotar o uso de elementos da cultura brasileira na música de alto repertório, chamada nacionalista. Villa-Lobos foi um dos que tiveram a abordagem de sua obra meticulosamente distorcida pela guerra ideológica entre *nacionalistas* e *vanguardistas*, que se estendeu por longo tempo e contaminou a recepção da obra de muitos compositores no Brasil. Gilberto Mendes, em um estudo incluído no volume *O Modernismo de 1975* (coleção *Estilos* da editora *Perspectiva*) define este momento da seguinte maneira:

Logo após o término da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma nova música brasileira, partindo de um grupo de compositores dentre os quais se destacavam Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, reunidos em torno do professor Koellreutter. Era a hora exata de a música brasileira recuperar o tempo perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial, a exemplo do que fizera a Argentina, que hoje conta com nomes como o de Mauricio Kagel, Juan Carlos Paz, Alcidez Lanza e outros. Mas deu azar novamente, e essa tentativa foi dramaticamente sufocada pela repercussão em nosso país do manifesto Jdanov, coincidindo com o lançamento de uma carta aberta de Camargo Guarnieri contra o dodecafonismo, na mais pura linguagem jdanovista (citado no prefácio de MENDES, 1994: p. XII).

Essa polêmica pós-Villa-Lobos impingiu, como fizeram os modernistas da Semana de 22, uma leitura do passado musical brasileiro a partir dos critérios que estancavam as posições entre nacionalistas – que a certa altura representam uma extensão e aplicação do jdanovismo no Brasil – e da vanguarda, bastante “seletiva” ao considerar os compositores cujo caráter nacional se ressaltava em suas obras. Também é bastante representativa da atual releitura que se tem feito da obra de Villa-Lobos, num certo “arrependimento” da vanguarda. Willy Corrêa de Oliveira, outrora fiel devoto da vanguarda, dedicou, em 2009,

existir muitos desses artistas, já cançados das formas antiquadas da música (como lhes chamam) e que; na ancia da celebridade, escrevem tudo o que de mais extravagante em matéria de combinação de sons e rythmos lhe passa pelo cérebro doentio. Naturalmente essa nevrose passará, quando surgir o verdadeiro músico, (como de tempos em tempos), dentre os milhares que os séculos conheceram e que já nos esquecemos os nomes. Marcaram epocha: Palestrina, Bach, Scarlatti, Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Berlioz, Brahms etc.” (Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, sob o nº 50.3.8).

todo um livro a uma reavaliação das razões que o levaram por muitos anos não só a ignorar como reduzir a importância de Villa-Lobos. Uma vez que o compositor pernambucano agora se volta com novo olhar para as obras de Villa-Lobos, ressurge toda importância real deste, bastante difíceis de vincular em meio ao debate simplista em torno do nacionalismo musical.

De qualquer forma, é bom lembrarmos que em suas diversas recepções, mesmo após sua morte, ora Villa-Lobos recebia a alcunha de herói do nacionalismo brasileiro (de acordo com os epígonos neofolcloristas), ora era aquele tipo de compositor conservador e contrário ao avanço progressista, no modo de ver dos modernistas adeptos da então autoproclamada vanguarda, e, como sintetizou Willy Corrêa de Oliveira, “não era possível o estar alheio às discussões. Nos fins dos anos cinquenta, a pendenga entre nacionalistas vs. vanguardistas era acirrada (...)” (OLIVEIRA, 2009, p.23). Toda essa problemática, no entanto, se apresenta como resultado da articulação do discurso nacionalista em torno da cultura e da identidade nacionais, que normatizou, principalmente a partir das iniciais exposições de Mário de Andrade, um modelo de arte que pudesse se corresponder com os signos da cultura nacional. Está claro que a emergência do reconhecimento da autonomia cultural brasileira e a própria história das múltiplas interpretações feitas do Brasil no período de maior fervor nacionalista tem correspondência direta com o projeto de construção oficial e politicamente forjada da “civilização brasileira” via arte nacional.

Por isso se faz necessária a colocação de mais um pilar para construção do pensamento que vem sendo proposto. Faz-se necessária a orientação de nossa discussão especificamente em torno das questões da cultura e da identidade nacionais, a fim de vermos que a apropriação e dogmatização nacionalista do uso de elementos da cultura brasileira na arte são tão frágeis quanto são os próprios conceitos de *cultura* ou *identidade*, bem como a rejeição de Villa-Lobos pela geração desta vanguarda autoproclamada. Desta maneira, poderemos compreender a partir de outros ângulos, qual a real relação de Villa-Lobos com a cultura popular, e como esta relação é muito mais diferenciada daquela que efetua tanto os programas nacionalistas como vanguardísticos. Nosso objetivo é de aos poucos sedimentar um pensamento que procure demonstrar a dificuldade de se desatrelar o pensamento nacionalista - bem como o modo como este pensamento leva em conta a

cultura – de uma dimensão totalitária, portanto, incompatível com o *ser-obra* de uma obra de arte.

Nesta inicial exposição sobre a vinculação dos discursos nacionalistas aos conceitos de *cultura, identidade e autenticidade* (na tentativa de se abordar as artes), vimos que os interesses político-estatais são partes dessa equação. Vimos também que o resultado prático desses discursos pouco diferenciados é o surgimento de avaliações reducionistas que tendem a distorcer a recepção das obras de Villa-Lobos. Chegamos ao ponto onde devemos pensar sobre o modo como foi veiculado pelo nacionalismo estes três conceitos, bem como buscar uma resposta crítica às distorções correntes, que tanto se mantêm intocadas devido à sua inquestionável associação a conceitos muitas vezes vagos, e usados “à crédito”.

Lidar com conceitos de cultura nacional e cultura popular tem sido tarefa de diversos autores. Aparentemente, quando se expressa através do termo *cultura*, incorre-se no risco do uso baseado no hábito, senso comum. Superar essa mecânica que considera *cultura* como um dado primordial e homogêneo, receptáculo de uma suposta “pureza”, quase sempre popular, é tarefa das mais difíceis. Obviamente, *cultura* não é dos conceitos mais fáceis de serem examinados. José Luiz dos Santos aponta uma tal multiplicidade de conotações expressas pelo termo *cultura*, que se torna difícil nos localizarmos quando pensamos de forma mais profunda sobre ela.

Desde o século passado [XIX] tem havido preocupações sistemáticas em estudar as culturas humanas, em discutir sobre cultura. Esses estudos se intensificaram na medida em que se aceleravam os contatos, nem sempre pacíficos, entre povos e nações. As preocupações com cultura se voltaram tanto para a compreensão das sociedades modernas e industriais quanto das que iam desaparecendo ou perdendo suas características originais em virtude daqueles contatos. Contudo, toda essa preocupação não produziu uma definição clara e aceita por todos do que seja cultura (SANTOS, 1987, p.18).

Malgrado as diversidades de visões e interpretações correntes sobre cultura, parece mais interessante ainda o fato de que o conceito de “cultura nacional” ou “cultura popular” continue a ser aplicado de forma tão tranqüila com relação às obras musicais. Cabem aqui já algumas questões. Quando falamos da apropriação que um compositor como Villa-Lobos faz da música popular, ou da cultura popular, a que estamos nos referindo exatamente? O que é cultura popular? Quais manifestações culturais podem ser consideradas populares, e por quem elas assim são consideradas?

De qualquer forma, como tratamos das questões que envolvem nacionalismo e cultura – produzindo assim o pensamento sobre cultura nacional ou popular – procuramos diferenciar a possibilidade de um pensamento *revelativo*²⁰ sobre cultura, da conceituação propriamente dita produzida pelo nacionalismo sobre a cultura, a quem chamamos - segundo a distinção de Luigi Pareyson, de *expressivo*.

Como nos demonstra José Luiz dos Santos, a diversidade das visões sobre cultura é oriunda das múltiplas conotações da expressão. No entanto, este autor distingue duas concepções básicas de cultura. Uma que diz respeito ao que ocorre com as diversas realidades sociais, compreendidas nas suas formas de organização e nas suas relações com o mundo material, que na realidade busca dar conta da totalidade de características do modo como essas sociedades podem ser concebidas. A outra concepção preconiza o universo da produção das idéias, levando em conta o conhecimento produzido por determinada comunidade em determinado espaço social. Poderíamos dizer que leva em conta como cada cultura concebe inclusive o pensamento sobre si mesma. O modo como elas se auto-concebem (cf. SANTOS, 1987). Embora esses dois tipos básicos possam aparecer como formas dicotômicas de perceber a realidade, eles se interpenetram, dada a óbvia relação que há entre o pensamento e a realidade que ele visa representar, uma vez que, mesmo que ele não represente concretamente a realidade – ele sempre é tão somente uma *interpretação* da realidade – ele influencia diretamente na construção desta. No entanto, neste ponto, podemos ainda propor uma interpretação complementar, para que esses dois aspectos nos sirvam de instrumento. Em *primeiro* lugar, diretamente vinculada à primeira das concepções que nos referimos, poderíamos pensar a cultura enquanto a totalidade da realidade social das diversas comunidades humanas (oralidades, tradições, manifestações populares ou não, espontâneas ou não, produção intelectual, etc.). Enfim, todo um tecido complexo e mutante, que leve em consideração a possibilidade imanente da *fusão*, dado o caráter culturalmente “promíscuo” do ser humano. Se pensarmos na

²⁰ Este modo de pensar é o mesmo que propomos no início deste trabalho, quando procuramos diferenciar (a partir da filosofia pareysoniana) o pensamento *revelativo* do *expressivo*. No caso deste primeiro modo de se conceber *cultura*, buscamos esta especulação sobre o conceito e não exatamente sobre a história do conceito. Mas é bom reiterar que, na possibilidade de um pensamento *revelativo*, não ocorre uma total autonomia com relação à história. Tal reflexão não visa ser a-histórica. Antes, ela se realiza também na história, já que também é um pensamento concebido historicamente. Segundo Pareyson, só o pensamento *revelativo* é capaz de suscitar uma discussão especulativa. Porém o lado expressivo e histórico do pensamento acompanha inevitavelmente sua dimensão *revelativa*. Em síntese: Pareyson opõe a ideologia de aderência histórica à filosofia (cf. PAREYSON, 2005 [1971], p.102).

possibilidade de considerarmos tal conceito de cultura como tendo autonomia, através de um processo que busque apreciar a dinâmica essencial do que pode ser chamado “cultura”, concordaremos com a leitura de Dante Moreira Leite, que aponta, com relação à fusão cultural: “Esse processo de aceitação de padrões estranhos é contínuo”, teorizando ainda que esse processo “parece ainda mais intenso e rápido no mundo contemporâneo.” Assim sendo, talvez pudéssemos pensar este amálgama de padrões estranhos como um mecanismo primordial para a compreensão que estamos procurando. Leite segue demonstrando: “Observe-se, por exemplo, o que ocorreu (...) com certos padrões artísticos e certas técnicas de produção que rapidamente se difundem pelos mais diversos países (...)” (LEITE, 1969, p.14). Olhada por esse prisma que busca pensar *a cultura*, e não exatamente as abordagens sobre cultura realizadas na história, poderemos ainda levar em consideração a seguinte constatação, de Luiz Felipe Ponde²¹: “os seres humanos são culturalmente promíscuos, e *a cultura* sem promiscuidade (trocas, misturas, confusões) só existe nos livros” (§5). Nesta abordagem a essência da *cultura* demonstra o vazio da abordagem sobre a possibilidade da *autenticidade* cultural: “O conceito de cultura é quase um fetiche do mercado das ciências humanas. Não que não existam culturas, mas o conceito na sua inércia preguiçosa só funciona no laboratório morto da sala de aula ou do museu. A vida se dá de forma muito mais violenta, se misturando, se devorando” (§6). Deduz-se assim que a cultura enquanto realidade das relações humanas, parte desta promiscuidade. Estancado e normatizado como idéia, frequentemente conceitualizado por alguma vertente ideológica, a cultura se transforma num conceito que denota uma “inércia preguiçosa”, artificial e generalista.

Desta primeira interpretação que buscamos dar para *cultura* podem-se deduzir alguns aspectos: “Não há superioridade ou inferioridade de culturas ou traços culturais de modo absoluto, não há nenhuma lei natural que diga que as características de uma cultura a façam superior a outras. Os esforços para colocar todas as culturas humanas num único e rígido esquema de etapas não foram bem-sucedidos” (SANTOS, 1987 [1983], p.14). A cultura sempre é uma realidade dinâmica, cujas fronteiras – difusas – nunca são absolutas:

Assim, podemos reter da comparação entre culturas e realidades culturais diversas, a compreensão de que suas características não são absolutas, não

²¹ Artigo publicado em 02/03/2009 no jornal Folha de São Paulo e no endereço eletrônico: <http://integras.blogspot.com/2009/03/relativismo-cultural-e-blablaba-que.html> acessado em 26/08/2010

respondem a exigências naturais, mas sim que são históricas e sujeitas à transformação (*ibidem*, p.69).

Não há possibilidade de culturas autênticas ou puras. Mesmo que tenha havido esforços históricos para provar-se o contrário, “na Europa Ocidental”, por exemplo, “não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. *As nações modernas são, todas, híbridos culturais*” (HALL, 2005, p.62). Por que não dizer que qualquer povo em qualquer época compartilhou deste hibridismo, ou se tornou híbrido em pouco tempo, devido às fusões e encontros inevitáveis?

Aliás, o próprio pensamento contemporâneo, compreendendo a atualidade em seus pressupostos pós-modernos ou não, procura expressar essa obscuridade da vivência das nações como locais da cultura, compreendida justamente enquanto uma “forma de vida (...) mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social” (BHABHA, 1998, p.199). Diferenças que tornam tão difusas as possibilidades de identificação que dá margem a um “processo” que “produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2005, p.12).

Apesar desse hibridismo e promiscuidade tão presentes nessa primeira possibilidade de se pensar “cultura”, e apesar de deduzirmos dessa hipótese uma distinção entre a cultura pensada desta forma inexoravelmente híbrida e de inevitável vocação para os encontros e fusões, e da idéia de cultura estancada ou coagulada por alguma ideologia – cultura essa que “só existiram nos livros” – ainda sim não é possível descartar a existência real das culturas. Dante Moreira Leite considera que “os conceitos descritivos da cultura são necessários porque muitas relações que encontramos em indivíduos e grupos são complementares”, mas não deixa de considerar um erro “falar em cultura verdadeira, que seria (...) uma cultura lógica” – assim se estaria longe “de compreender corretamente o conceito de cultura (...). De fato, se o conceito de cultura tem sentido, designa padrões criados por um grupo no seu ajustamento ao seu ambiente e ao seu destino” (LEITE, 1969, p.98 e 241).

O que procuramos entender aqui, não é sobre o conceito de cultura em sua múltipla sobrevivência nas diversas concepções ideológicas, e sim especular sobre a dimensão real do que seria uma *cultura* e qual seria a sua essência, para que comparemos o

seu uso nos discursos sobre a arte, bem como sua essência na abordagem sobre a arte. Pode-se dizer que pensados dentro deste ponto de vista as noções de identidade quase que se esvaem, ou tornam-se obscuras. “As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais *comunidades imaginadas* recebem identidades essencialistas” (BHABHA, 1998, p.211). Esse processo de identificação também é visto como uma referência temporária:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2005, p.13).

A própria narrativa da *nação* se esvanece enquanto homogeneizadora ou detentora dos signos culturais. Deste ponto de vista, não se consideram como válidas, ou antes, se comportam como discursos ambíguos, as conceituações sobre cultura quando abarcadas pela narrativa da nação, principalmente do discurso nacionalista:

A nação não é mais o signo de modernidade sob o qual diferenças culturais são homogeneizadas na visão horizontal da sociedade. (...) A nação revela, em sua representação ambivalente e vacilante, uma etnografia de sua própria afirmação de ser a norma da contemporaneidade social. Essa inversão narrativa ou circulação (...) torna insustentáveis quaisquer reivindicações hegemônicas ou nacionalistas de domínio cultural, pois a posição do controle narrativo não é nem monócula nem monológica. O sujeito é apreensível somente na passagem entre contar/contado, entre “aqui” e “algum outro lugar”, e nessa cena dupla a própria condição do saber cultural é a alienação do sujeito (BHABHA, 1998, p.212).

Quando pensamos em como esses autores concebem a cultura, a nação e a identidade, verificamos a validade que esse tipo de exame terá quando pensarmos mais especificamente sobre tais problemáticas dentro do contexto brasileiro. O pensamento sobre nacionalismo, cultura brasileira e identidade nacional, caráter nacional, já se tornou uma tradição dentro do pensamento brasileiro nas mais diversas áreas, incluindo como mostramos, na musicologia e nas reflexões sobre a música e a história da música no Brasil. Mas veremos que a abordagem da cultura feita pelos nacionais é bastante diversa desta primeira interpretação que apresentamos como pensamento-proposta. As abordagens dentro do pensamento brasileiro sobre tais conceitos têm uma história que se adequam mais à *segunda* concepção básica que procuraremos apresentar: justamente a adoção destes

conceitos pelas ideologias nacionais correntes. No caso que estamos examinando, o modo como as teorias nacionalistas se apropriaram das noções de *cultura*, *identidade*, *autenticidade*, e lhes conferiram fronteiras, transformando-as em tradições naturalizadas como verdades absolutas ao longo da história. Essas noções, coaguladas pelo pensamento nacionalista e pelas ideologias subjacentes, são quase o oposto (embora, como já dissemos, se imbrique com ele) dessa primeira interpretação que desenvolvemos. Elas não levam em conta esse processo de fusão, a impossibilidade de pureza cultural, a incontornável promiscuidade cultural humana. Na realidade as ideologias, quanto mais vagos são os seus pressupostos, tão mais facilmente se apoderam dos mais diversos conceitos, conferindo-lhes aspectos semânticos muitas vezes incompatíveis com suas essências. Neste sentido, se considerarmos precisamente a distinção entre pensamento *revelativo* e *expressivo* proposto por Pareyson, vemos que na primeira possibilidade de interpretação da cultura, temos uma tentativa iminentemente filosófica de compreender as relações entre os seres humanos e comunidades humanas, suas oralidades, costumes, tradições. Porém, na segunda concepção que nos propomos a distinguir, as noções de cultura e identidade são interpretadas pelas ideologias, sempre no sentido normativo e de conceituação política. Estas noções, quando utilizadas dentro do discurso ideológico – nacionalista, por exemplo - se consubstanciam enquanto pensamentos *expressivos*. No entanto, devemos ainda ressaltar que as peculiaridades do desenvolvimento do pensamento brasileiro sobre o próprio Brasil renovam e desvelam algumas possibilidades de interpretação, apresentando outras problemáticas. Podemos a esse respeito, ressaltar a figura de Gilberto Freyre, em quem a idéia de complementaridade e promiscuidade cultural já aparece de forma bem delineada. No caso de Freyre e outros autores que preconizam este aspecto da diversidade e fusão cultural brasileira, no entanto, a leitura é localizada ou normalmente compreendida como sendo essencialmente não um dado da cultura (na ótica da nossa primeira interpretação), mas especificamente e de forma conclusiva da *cultura brasileira*. É fácil percebermos o quanto está permeado o pensamento sobre a cultura no Brasil por essa conceituação da cultura nacional como resultante de um “caldo cultural”. Ora, como expomos e pudemos deduzir a partir do pensamento de Leite, esse processo de mistura não seria característica apenas da cultura brasileira e sim da cultura em geral, se compreendida histórico-filosoficamente. Muito embora, é parte da própria história do nacionalismo brasileiro dar

vazões a este “tudo abarcar e nada descartar” em termos de assimilação cultural, principalmente quando as ideologias nacionalistas sentem a necessidade de abordar a cultura brasileira a partir desta ótica. Porém, queremos novamente chamar atenção para o fato de que, independente das reações ao estranho ou estrangeiro, ao exótico ou ao selvagem, tão característicos das leituras e concepções dos povos do velho mundo (é quando os alemães, por exemplo, falam das *aussereuropäischen Kulturen*, ou seja, *das culturas de fora da Europa*, como se qualquer simplificação geográfica fosse possível para eliminar *a priori* nossa condição de *seres-no-mundo*, ainda mais quando *sempre já andamos por-aí*), é bom ter-se em mente a inexistência de culturas puras, pelo menos quando tratarmos *cultura* do ponto de vista de nossa primeira interpretação. Tais idéias de pureza cultural se encaixam em paradigmas ideologicamente localizados na história. O pensamento de pureza cultural (normalmente cercada das noções de *povo* e *raça*) fazem parte daquela ótica hederiana novecentista, que desemboca em noções de cunho nazi-fascista no século XX. Essas construções discursivas surgem também no bojo dos discursos nacionalistas e contam com o apoio estatal nas construções das tradições que visam normatizar uma série de símbolos, fornecendo assim essa “falsa antiguidade” que surge com a intenção clara de fornecer uma idéia acabada de cultura, pura e sem misturas, oriunda de tempos imemoriais. Assim sendo, mesmo uma abordagem como a de Freyre, que apresente esse lado da cultura brasileira como ocorrência das misturas culturais e raciais, não necessariamente se nos depara enquanto pensamento de natureza *revelativa*. Na realidade, muitas das ideologias sobre o Brasil ora selecionaram aspectos da história brasileira que levavam em conta as fusões culturais, ora descartavam aquilo que momentaneamente não servia aos seus propósitos.

Dentro desta perspectiva que busca incluir a cultura no domínio da ideologia²², ao qual chamamos de pensamento *expressivo* por ser ideologicamente determinado, e leva em consideração a sua aderência a determinado momento histórico, podemos ainda realizar algumas observações.

Luigi Pareyson demonstra que, a despeito da “babel semântica” que circunda o termo ideologia, ao longo da história, duas concepções se mantiveram relativamente

²² Este processo talvez seja uma via de mão dupla: uma vez conceitualizada no seio de uma ideologia, a cultura se transforma num domínio amplo. Ai então, podemos ter também a ideologia sendo desenvolvida no seio das culturas.

constantes: em primeiro lugar uma origem por assim dizer “material” das idéias; em segundo, a da destinação política da ideologia. Com o passar dos tempos estas duas concepções se alargaram naquelas mais gerais de historicidade e pragmaticidade do pensamento, propondo à filosofia os dois problemas da relação entre pensamento e situação e da relação entre teoria e práxis. Expomos estes aspectos, para reforçar o que já foi dito e indicar que Pareyson compreende estas concepções como tendo as propriedades do que ele considera um pensamento *expressivo* (PAREYSON, 2005 [1971], p.101–102). A exemplo do que este filósofo propõe, nossa primeira interpretação do problema de *cultura* buscou ser, se não rigorosamente filosófica, ao menos compartilhadora das propriedades de um pensamento *revelativo*, ou especulativo. No entanto, dentro desta segunda possibilidade de apreciação da cultura que iremos propor - justamente quando cultura se torna instrumento conceitual das ideologias – nacionalistas, neste caso – nossa perspectiva lança mão de uma análise que a leve em conta enquanto *pensamento expressivo*. Em outras palavras, consideramos as abordagens sobre cultura, realizadas dentro do âmbito das ideologias como sendo localizadas em determinado contexto e expressivas de um determinado tempo histórico. Por isso, os elementos apropriados dentro do âmbito da cultura são normatizados. São também sempre coagulados e transformados em instrumentos retóricos que servem a propósitos específicos dos grupos dentro do jogo social em questão.

Uma vez compreendido que nossa primeira avaliação de cultura é iminentemente filosófica e especulativa; compreendido também que o que propomos agora é uma demonstração do problema da cultura, da identidade e posteriormente da arte em suas relações com a ideologia (nacionalista) – portanto levando em consideração as características expressivas de tais pensamentos; podemos avançar de forma detalhada, até que possamos nos referir diretamente ao problema na obra de Villa-Lobos.

A respeito dessas questões vinculadas a ideologia e sua pregnância à situação histórica, podemos ainda esclarecer que:

A investigação das formas culturais humanas, tal como se pratica neste gênero de estudos, conduz certamente a uma intensificação da experiência que o homem faz de si mesmo e do mundo, a ponto de se poder dizer que a filosofia hoje só pode beneficiar-se dos resultados destas ciências; as quais, além disso, são utilíssimas à filosofia também no sentido de que incrementam a pluralidade daqueles campos de experiência nos quais se deve exercitar o pensamento filosófico, em contato com as questões concretas e às voltas com os problemas particulares (PAREYSON, 2005 [1971], p.33).

Esclarecidos os pontos mais relevantes que norteiam nossa reflexão, partimos para localizar um importante momento, quando ocorre uma “ideologização” do conceito de cultura, tal como demonstrado por Ortiz (2006 [1985]) ou Leite:

Na antropologia do século XX, o conceito de cultura substitui o de raça, para dar conta da diferença entre os povos. (...) cultura é conceito social (...) supondo-se que possa ser transmitida pelas várias formas de experiência e aprendizagem, bem como transformada pelos homens (LEITE, 1969, p.38).

Já localizamos anteriormente que a noção de cultura, quando vinculada ao ideário da nação (*Kultur*) surge num contexto específico, oriunda de um período que não por acaso marca a necessidade dos nacionalismos dos recém criados estados-nação, ou no contexto da incipiência destes. É justamente quando o termo *cultura* se transforma, no século XIX:

A palavra “cultura”, que se encontrava associada ao crescimento natural das coisas (daí *agri-cultura*), passa a encerrar uma conotação que se esgota nela mesma, e se aplica a uma dimensão particular da vida social, seja enquanto modo de vida cultivado, seja como estado mental do desenvolvimento de uma sociedade (ORTIZ, 2009 [1988], p.19).

A transformação do conceito em fenômeno ideológico, associado a uma *nação*, não tarda a se estancar como uma compreensão artificiosa da realidade:

Kultur e nação são conceitos constituídos em contextos determinados e localizados. Esses conceitos, contudo, entraram no jogo social com tal força que, naturalizados, passaram a servir de ferramenta para criação de novas realidades. Converteram-se em instrumentos conceituais com que os homens moldaram guerras e fronteiras, e com os quais também moldaram a si mesmos (GUÉRIOS, 2009, p.188).

Como já vimos, os discursos nacionalistas passaram a utilizar vários conceitos subjacentes como pontos de apoio para a manutenção e criação de determinadas realidades. Como o jogo social apresentava a realidade da necessidade (para Gellner) de um discurso que refletisse a iminência da nação, e posteriormente do estado, a veiculação das noções de *identidade nacional*, *cultura nacional* entre outras, aparecem re-semantizadas e articuladas segundo a possibilidade dos discursos dominantes ao longo da história. Autores de variadas linhas do pensamento – caso de Gramsci, ou mesmo Gellner e Hall – procuraram reconhecer os mecanismos das ideologias culturais, concebidas como construções intelectuais ou por elites educadas (cf. GELLNER, 2001 [1983]), bem como o problema do

caráter nacional e a história do pensamento sobre as “peculiaridades nacionais”, caso de Leite (1969). Para o que de fato nos interessa, é importante percebermos como se dá a articulação do pensamento em torno da cultura e da identidade nacionais no Brasil, para finalmente vermos como se dá, a partir do campo da cultura, a apropriação do pensamento artístico pelo discurso nacionalista.

Alguns autores brasileiros mais recentes procuraram traçar perfis da história do pensamento brasileiro sobre o Brasil. Tais trabalhos são apresentados sob a ótica social, antropológica, psicológica ou filosófica. Ortiz, por exemplo, averigua especialmente os motivos da insistência “em buscarmos uma identidade que se contraponha ao estrangeiro”. Concluindo que algumas resultantes do pensamento brasileiro sobre a cultura e a identidade nacionais permanecem até hoje como “questões políticas”. Para Ortiz “a cultura encerra sempre uma dimensão de poder que lhe é interna”, considerando que o pensamento sobre ela frequentemente interprete aspectos da cultura “real” definidas seletivamente pelos interesses dos grupos em jogo: “A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação” (ORTIZ, 2006 [1985], p.142). Tanto Ortiz quanto Magnoli (2009) apontam para as múltiplas elaborações do pensamento brasileiro e para o modo como os diversos conceitos foram tomando significados diferentes, resultantes das ideologias que os nortearam. A própria idéia de nação brasileira sofre múltiplas elaborações, assim sintetizadas por Magnoli, considerando especialmente a questão racial:

O mito de origem do encontro dos rios situa-se na base de uma visão otimista sobre o Brasil, que se desdobraria no pensamento antirracista de figuras como Haddock Lobo, Edgard Roquette-Pinto, Juliano Moreira, Manuel Bomfim, Alberto Torres e Gilberto Freyre. O Conceito de degeneração, de Agasiz e Gobineau, é o ponto de partida de uma visão pessimista sobre a nação brasileira, desenvolvida pelas idéias de personagens como Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Oliveira Viana. Os primeiros elaboraram a narrativa da mestiçagem; os segundos aclimataram no Brasil a narrativa da raça (MAGNOLI, 2009, p.377).

Essa oposição entre visões pessimistas ou otimistas do Brasil (compreendidas inicialmente pelo crivo da raça e da mestiçagem) também se modifica quando raça é substituída por cultura como apontamos anteriormente em Leite. No Brasil, isso se dá especialmente a partir da abordagem de Gilberto Freyre. Mas não é apenas na dicotomização das visões pessimistas ou otimistas do Brasil que se deu a articulação em

torno da cultura e da identidade nacionais. Tais abordagens são muito diversas e aos poucos vão ampliando os horizontes do que é *nacional*, e pode ser entendido como cultura brasileira:

(...) as abordagens dos diversos autores são diferenciadas: mais conservadora em Silvio Romero e Gilberto Freyre; modernista em Mário e Oswald de Andrade; estatal e autoritária para os representantes de “Cultura Política” durante o Estado Novo; desenvolvimentista para os isebianos; revolucionária para os movimentos culturais e estudantis dos anos 60 (ORTIZ, 2006 [1988], p.13).

A partir dessas múltiplas abordagens é que a discussão sobre a cultura brasileira passa a constituir uma “tradição entre nós”. Essa tradição, porém, traz um problema que se tornou clássico dentro das abordagens sobre a cultura nacional: o problema da autenticidade. É na abordagem deste conceito que parece se expressar a ânsia nacionalista por delimitar a cultura nacional. Em outras palavras, normatizar e produzir uma idéia que expressaria a cultura brasileira “autêntica” são condições para que os discursos nacionalistas possam ter eficácia na delimitação de políticas de controle ideológico, viabilizando a criação de uma identidade brasileira. Renato Ortiz assevera, no entanto, que

(...) não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. O “pessimismo” de Nina Rodrigues, o “otimismo” de Gilberto Freyre, o “projeto” do ISEB²³ são as diferentes faces de uma discussão, a da relação entre cultura e Estado. Na verdade, falar em cultura brasileira é falar em relações de poder. Quando os intelectuais do ISEB afirmam, por exemplo, que não existe um pensamento brasileiro anterior ao modernismo, o que de fato eles estão fazendo é introduzir um corte arbitrário na história (ORTIZ, 2006 [1985], p.8).

Deste excerto, deduzimos o que a muito viemos esboçando: a cultura, quando preenchida com a substância ideológica do nacionalismo, pressupõe esse “corte arbitrário” resultante das relações de poder oriundas das relações entre Estado e cultura, agora mediadas pela ideologia nacionalista.

Esta delimitação arbitrária dos critérios que definiriam uma identidade nacional, ou uma cultura nacional, surge segundo as necessidades de controle do Estado. Posteriormente, irão se dissolver na indústria da cultura, muito embora mantenham sua essência. Uma dinâmica de atuação evidentemente totalitária, que, como já havíamos mostrado, é indissociável dos discursos nacionalistas.

²³ Instituto superior de estudos brasileiros.

A leitura do *ser nacional* é proposta pelos diversos grupos sociais que visam implantar normas que possam definir o que seja o *autêntico padrão identitário*. Partindo desta perspectiva, os diversos autores que propõe um pensamento sobre a identidade nacional geralmente foram frutos de uma mentalidade ou ideologia dominante em determinado período e respondem aos anseios de criação da identidade nacional. Como estas ideologias expressam essas emergências e demandas historicamente localizadas, a leitura dos nacionais foi bastante diversa, mas constituiu uma história do pensamento sobre o *nacional* no Brasil. A expressão destes parâmetros do “autenticamente nacional”, ou o poder para se dizer o que pode ser incluído na *cultura brasileira*, são tarefa de um grupo específico: os intelectuais.

Eles selecionam um evento para orientar politicamente uma luta ideológica contra um grupo social, que até então possuía o monopólio da definição sobre o Ser nacional – os intelectuais tradicionais. Não resta dúvida de que o estudo dos escritores do século XIX mostra a existência de um pensamento autóctone, brasileiro. O que me assusta é o seu caráter profundamente conservador. Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado (ORTIZ, 2006 [1985], p.8).

Assim é que as ideologias nacionalistas utilizam e alteram as diversas realidades culturais com signos manipuláveis pelo discurso. Ou seja, forçam uma interpretação da realidade através do conceito de cultura, agora cristalizado, naturalizado, impingido e reelaborado de forma seletiva. A interpretação por uma *cultura nacional* nunca coincide com a realidade existencial dos artistas residentes no Brasil, permanecendo sempre um recorte arbitrário. Lembremo-nos, por exemplo, das críticas excludentes de alguns intelectuais modernistas contra os artistas do período colonial brasileiro, taxando-os como mulatos compondo obras de brancos europeus. Como já muito bem disse Rubens Borba de Moraes, refutando este erro dos modernistas, em matéria da arte em tempos coloniais, procurar “encontrar nacionalismo antes do século XIX é cometer um anacronismo histórico” (MORAES, 1969, p.X).

As primeiras manifestações de um pensamento brasileiro preocupado com a criação de uma identidade nacional foram frutos dos anseios políticos do estado em fazer com que predominasse certa idéia da *nação* e do *povo brasileiro*. As primeiras manifestações lidam com a problemática de adaptar os parâmetros definidores das nações na Europa para a

realidade brasileira. Assim sendo, o pensamento social brasileiro parte especialmente das teorias racialistas e da consciência da evolução histórica dos povos herdadas do positivismo de Comte. Também leva em conta o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer. Porém, a adequação das teorias européias à realidade brasileira não ocorre sem problemas. O dilema dos intelectuais desta época é compreender a defasagem entre as teorias oriundas da Europa e as realidades brasileiras, o que se consubstancia na construção de uma identidade nacional. Da adaptação destas idéias pelos primeiros pensadores sociais brasileiros, dois aspectos serão delineados e marcarão todo o pensamento em fins do século XIX no Brasil:

A especificidade nacional, isto é, o hiato entre teoria e sociedade, só pode ser compreendido quando combinado a outros conceitos que permitem considerar o porquê do “atraso” do país. Se o evolucionismo torna possível a compreensão mais geral das sociedades humanas, é necessário, porém completá-lo com outros argumentos que possibilitem o entendimento da especificidade social. O pensamento brasileiro da época vai encontrar tais argumentos em duas noções particulares: o meio e a raça (ORTIZ, 2006 [1985], p.14).

Surge desta necessidade de adequação das teorias à realidade brasileira o mesologismo que tende a conjugar meio e raça como formadores da identidade nacional, aflorando então uma primeira interpretação da história brasileira, “apreendida em termos deterministas”.

Se o clima, a terra e a raça podem explicar a natureza do brasileiro, surgem então os primeiros símbolos e expressões discursivas delineadas como sendo parte do caráter e da cultura nacionais: a natureza indolente, a sexualidade do mulato etc. Segundo Ortiz, o resultado desta forma de pensamento é uma interpretação pessimista do Brasil, que é adotada mesmo sem nenhum fundamento científico. Exemplo máximo desta interpretação se encontra em Silvio Romero (*ibidem*, p.17). Assim sendo, para autores como Romero e Euclides da Cunha, “uma sociedade se explica pelo jogo entre raça e meio geográfico” (LEITE, 1969, p.205).

Neste ponto, onde se consubstancia uma inicial adaptação das ideologias européias às realidades brasileiras, surge um aspecto importante que muito nos interessa, justamente o modo como a ideologia nacionalista, também importada, se conjuga com todas essas noções – similar ao padrão da relação dos nacionalismos europeus com todos estes conceitos na Europa, que pode ser expressa da seguinte forma: “(...) os temas de nossa

independência e de nosso nacionalismo são uma transposição, mais ou menos adequada e feliz, dos encontrados no nacionalismo europeu da época (...)” (*ibidem*).

Começa assim a se delinear aquilo que passou a ser compreendido como sendo o amplo domínio da cultura, e todas estas noções ligadas à raça e ao meio, ou mesmo ao padrão identitário que se começa a definir, transformam-se em motivo poético, principalmente na literatura dos nacionais.

Aqui, devemos apontar uma advertência importante em nossa análise. Dante Moreira Leite (1969) aventa a hipótese de que o nacionalismo em suas várias fases poderia ser capaz de “ligar” uma grande parte da vida intelectual brasileira. Marilena Chauí também se refere a esse padrão de pensamento latente em toda história do pensamento brasileiro (cf. CHAUI, 2000). De modo muito claro, começa a se definir alguns aspectos importantes na construção da identidade nacional, oriundos deste pensamento mesologista e racista. Em autores como Afonso Celso se delineia um nacionalismo *sensu comum* que se naturalizará ao longo dos anos e já demonstra o processo seletivo realizado no intuito da fabricação de uma idéia de identidade brasileira:

(...) ao falar de mestiços, Afonso Celso ignora a existência do mulato, isto é, o tipo resultante da união entre o branco e o negro. Seria difícil encontrar prova mais nítida de preconceito: se o mulato é o mestiço talvez mais comum no Brasil – pelo menos nas zonas urbanas - o fato de não mencioná-lo só pode ser explicado como preconceito, consciente ou inconsciente (LEITE, 1969, p.198).

Não obstante a ignorância histórica, já que ao longo do período colonial por “pardos” eram designados não só mulatos como qualquer outra forma de miscigenação, algo sempre majoritário na composição populacional do Brasil, tais considerações são sintomáticas do tipo de identidade almejada neste período e a “súmula nacionalista” aparentemente ingênua de Afonso Celso, que aparece em seus adjetivos, se encontram, segundo Leite, diluídas até hoje no imaginário popular (*ibidem*, p.196). Inicialmente, vemos que a construção da identidade nacional – sempre realizada a partir das classes dirigentes – ignora o mestiço. As teorias racistas em voga no pensamento nacional viam o mestiço como uma ameaça estrutural na construção da identidade. A mestiçagem era vista como sinônimo de enfraquecimento da raça, segundo as teorias importadas da Europa.

É interessante advertirmos desde já, que a gradual seleção dos elementos que consubstanciariam uma identidade nacional – sempre dentro de uma perspectiva inicial

derivada desse mesologismo racial – são arbitrários. Se inicialmente os elementos negro e mestiço puderam ser excluídos conscientemente do pensamento sobre o Brasil, posteriormente a leitura dos nacionais irá se voltar justamente para o mestiço, que se tornará a norma deste selo de autenticidade chamado identidade²⁴.

O impacto desse pensamento também é significativo na literatura. A arte passa a ser então encampada pela ideologia via fabricação da identidade nacional, bem como uma ampla abordagem da cultura nacional, que agora exalta o elemento nativo, ignorando não só o mestiço como o negro:

Os escritores românticos descobriram o elemento nativo para promovê-lo a símbolo nacional. O romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar se preocupa mais em fabricar um modelo de índio civilizado, despido de suas características reais, do que apreendê-lo em sua concretude. Por outro lado, nada se tem a respeito das populações africanas; o período escravocrata é um longo silêncio sobre as etnias negras que povoam o Brasil. Em sua bricolagem de uma identidade nacional, o romantismo pode ignorar completamente a presença do negro (ORTIZ, 2006 [1985], p.18).

Leite apresenta este momento como sendo de crucial importância para o desenvolvimento das idéias nacionalistas, e principalmente como começa a tomar forma uma nacionalidade cada vez mais idealizada de seus tipos simbólicos:

(...) a perspectiva de mais de um século permite ver a fecundidade do movimento romântico para a definição das normas estéticas que traduziriam a realidade brasileira, para o estabelecimento de símbolos – quem sabe de mitos – capazes de definir o nacionalismo brasileiro. (...) os românticos brasileiros tiveram nítida consciência de seu papel nessa definição e tentaram explorar os elementos constitutivos do nacionalismo (LEITE, 1969, p.166).

Dessa explosão de arquétipos definidores da nacionalidade, os elementos excluídos naquele corte arbitrário já apontado por Ortiz apresentam essa dinâmica seletiva da ideologia nacionalista, que constituída num *Zeitgeist*, delineia um modo cada vez mais claro de pensar o Brasil através de uma nova construção histórica. Assim sendo, o passado colonial passa a ser ignorado, pois após a independência, tornou-se primordial encontrar subsídios que pudessem ser úteis na construção de uma história do Brasil que excluísse Portugal. Aos poucos o passado colonial deixa de ser considerado um passado nacional “autêntico”, processo este que se torna ainda mais extremo em tempos positivistas da Velha

²⁴ Grosso modo, Magnoli esquematiza o desenvolvimento dos conceitos raciais no Brasil da seguinte forma: 1) influência de Gobineau; 2) preconceito racial (Nina Rodrigues por ex.); degeneração pela miscigenação (Paulo Prado por ex.); 3) distinção entre raça e cultura (Boas/Gilberto Freyre) (MAGNOLI, 2009, p.146–147).

República logo após a queda de Pedro II. Basta lembrarmos ainda do lema da reforma sanitária promovida por Pereira Passos no Rio de Janeiro em nome da ciência: *abaixo as velhas taperas!* – e, assim, grande parte da arquitetura colonial brasileira foi destruída (além disso, um dos primeiros procedimentos administrativos do governo republicano foi fechar a Capela Imperial, e com isso, logo em seguida, perdeu-se o precioso arquivo – com centenas de obras de José Maurício e Marcos Portugal, entre tantos outros - daquela orquestra fundada pelo príncipe regente em 1808).

De fato o nacionalismo soube, gradualmente, refletir a necessidade de que a identidade nacional fosse construída num sentido que pudesse distingui-la das “outras” nacionalidades. Como consequência, no plano das poéticas artísticas, tal ideologia se expressa de forma clara. Observe-se, no entanto, que ainda não há normas poéticas definidoras de uma forma de produção artística, inclusive no que diz respeito à música. Malgrado toda a discussão em torno do uso da língua portuguesa na ópera nacional, tão marcante no final do século XIX, podemos considerar como sendo bastante discutível tomar tal discussão como sendo um manifesto normativo de construção poética em música. Neste caso há, aparentemente, somente um sentido ideológico que orienta os artistas e as temáticas, de forma ainda não mediada pelo Estado. Mesmo assim, é bom que tenhamos em mente que o romantismo brasileiro, oriundo do movimento nativista, definiu, em maior ou menor grau, tendências e normas poéticas capazes de definir elementos do nacionalismo brasileiro. Isso demonstra que a relação do discurso com a realidade não se dá de forma unilateral. Essa realidade pode ser expressa da seguinte forma:

Em conclusão, o indianismo – sobretudo no romance de Alencar – cria uma Idade Média brasileira, o que era talvez uma forma de atender as exigências estéticas da época, mas também forma de dar conteúdo histórico ao nacionalismo. Em *Iracema*, essa busca vai ainda mais longe, e coloca no ambiente da lenda o nascimento da nacionalidade (LEITE, 1969, p.173).

Em suma, vemos que esta inicial ebulição do pensamento brasileiro lida com dois problemas principais: a) como adequar as teorias européias às realidades brasileiras; b) como tratar a identidade nacional diante da disparidade racial.

Tais problemas, embora resolvidos pelos diversos autores de formas diversas, apresentam uma linha mestra que os guia. Com a exceção de Manuel Bomfim - que embora se insira nas fronteiras do pensamento da época (Comte, Darwin, Spencer) traz uma

interpretação que se opõe aos parâmetros da raça e do meio - há uma constante problemática com relação à construção da identidade brasileira, inserida no contexto da emergência da construção ideológica da nação e do Estado nacional:

Tem-se que a problemática da miscigenação se apresenta aos intelectuais do período como um dilema. Se por um lado é urgente a elaboração de uma cultura brasileira, por outro se observa que esta se revela como inconsciente. O mestiço, enquanto produto do cruzamento das raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das ‘raças inferiores’, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente (ORTIZ, 2006 [1985], p.21).

A evolução do problema da construção da identidade nacional chega a seu ponto culminante quando se torna necessário o reconhecimento de que, se por um lado, a inferioridade racial explicaria o atraso brasileiro, já por outro, a noção de mestiçagem – razão desse pessimismo do pensamento inicial – aponta para a possibilidade de uma unidade nacional. Esse problema vai se intensificar no período inicial da República. É interessante notar que estas teorias se tornam hegemônicas no Brasil. Segundo Ortiz, há aspectos importantes a serem deduzidos deste fato. Torna-se, assim, difícil sustentar a tese da “imitação”, da “cópia” dos pensamentos europeus contemporâneos; existe na realidade uma defasagem entre o momento de produção cultural e o momento de consumo. “O dilema dos intelectuais do final do século é o de construir uma identidade nacional. Pra tanto é necessário se reportar às condições reais da existência do país.” (*ibidem*, p. 29).

Estas teorias “importadas”, segundo o mesmo autor, têm uma função legitimadora da realidade, justamente por justificarem as condições reais da nova ordem brasileira, a República.

Nos casos que temos demonstrado, o que se pode examinar é a incipiência de um nacionalismo brasileiro. Porém, são notáveis as tentativas de conceitualizar uma identidade nacional, conseqüentemente, de se delimitar essa identidade em formas homogeneizadoras já compreendidas ideologicamente como *cultura*. Neste ponto, podemos aventar que as noções se encontram ainda fragmentadas na diversidade e no hibridismo típicos de uma nação que ainda vive a iminência da sua transformação em unidade política, em Estado nacional. Assim sendo, um projeto de compreensão do Brasil que supere o pessimismo gerado pela adoção da visão das teorias européias, começam a pressupor a mudança do

crivo da raça para o campo da cultura. As premissas da primeira metade do século XX poderão produzir uma guinada no sentido de uma visão positiva do Brasil – graças a uma exaltação da mestiçagem. Tal mudança de direção remete àquilo que já demonstramos em Leite, para quem a idéia de cultura substitui a de raça nos século XX. Neste ponto onde a velha República pôde reclamar uma identidade e uma cultura nacionais, o conceito de *raça*, naturalizado como cultura, antecipa aquilo que se tornará um dos ideais do modernismo brasileiro. Na realidade, mais do que antecipar os ideais do modernismo, as perspectivas vão se orientando por uma mudança de visão necessária para que se construa uma visão positiva do Brasil, e que essa visão possa abordar a história brasileira sobre um outro ângulo, seja ignorando aspectos que não sirvam a ela, seja exaltando aspectos que possam servir à construção de uma identidade agora *nacional* de fato. Essa identidade, necessariamente passa pelo delineamento de uma noção, cada vez mais com pretensões de exatidão de cultura nacional. Alguns autores apontam que a melhor representação deste momento histórico se revela na obra de Gilberto Freyre.

Gilberto Freyre oferece ao brasileiro uma carteira de identidade. A ambigüidade da identidade do Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Ela havia se tornado incompatível com o processo de desenvolvimento econômico e social do país (ORTIZ, 2006 [1985], p. 42).

Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade. Deste modo ele colabora na finalização de uma noção de identidade que há muito tempo vinha se desenhando. Leite aponta que: “(...) a teoria de Gilberto Freyre é, pelo menos em *Casa Grande & Senzala*, uma tentativa de descrever e explicar a história brasileira através do processo de miscigenação” (LEITE, 1969, p.276).

Esse *Zeitgeist* do modernismo no Brasil torna-se importante para o exame da visão cultural por onde passa Villa-Lobos. Não por acaso, essa visão “positiva” da miscigenação brasileira irá promover o pensamento ou ao menos a compreensão do Brasil através do mito das três raças. Para Magnoli, a distinção entre raça e cultura que norteia o pensamento de Freyre pressupõe que para este “as culturas dos diferentes componentes da nação brasileira existem em cada um dos brasileiros – e, nesse sentido, ele expressou na linguagem da Sociologia o ideal modernista de nação” (MAGNOLI, 2009, p.150).

Mas se até agora procuramos descrever os processos que puderam identificar o brasileiro através de uma construção simbólica da nação, devemos neste ponto demonstrar

como essas compreensões de cultura – que correspondem à nossa *segunda* interpretação, a culturalista – puderam propor um selo de autenticidade cada vez mais normatizado, até o limite das propostas coagulativas na arte.

Neste caso específico *cultura* se transforma num pensamento ideológico, portanto, *expressivo* de um dado tempo histórico. O pensamento de determinado período político pode lançar mão de seu próprio recorte da cultura nacional. Se neste primeiro momento as questões que envolvem a ligação entre a raça e o meio são os paradigmas que podem definir a identidade de um povo, o estudo dos signos culturais acaba conotando estes paradigmas em termos de produção. Não por acaso, Silvio Romero avança sobre a necessidade do estudo do folclore, entendido como cultura popular; assim como na Europa pós-revolução industrial, é nas expressões simples do “homem do campo” onde pode ser encontrada a pura essência de uma nação, seu selo de autenticidade. Cria-se assim uma tradição, continente de uma suposta essência da cultura nacional.

No caso do Brasil, num segundo momento essa cultura deixa de selecionar seus elementos apenas pelo jogo entre raça e meio. É o dado da mestiçagem que ganha evidência. Considerada deste ponto de vista, cultura nacional é sinônimo de miscigenação cultural. A noção de colaboração entre os três elementos (negro, europeu, índio) passa a conotar a “verdadeira” identidade brasileira. A autêntica cultura brasileira passa não só a ter o respaldo como adquire um rótulo carimbado da fusão das três raças. A ideologia da mestiçagem que estava ligada de forma estrutural às ambigüidades das teorias racistas, “ao ser reelaborada pôde difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos (...) como o carnaval e o futebol. O que era mestiço tornou-se nacional” (ORTIZ, 2006 [1985], p.41). Obviamente essa mudança de direção na compreensão nacional está intimamente atrelada às profundas transformações sociais nas quais a nação brasileira ficou imersa. Não só no que diz respeito especificamente às mudanças na economia, mas aos resultados, seja no plano ideológico, seja na dimensão palpável da realidade, do movimento abolicionista, cujos resultados mais tardios puderam levar à afirmação “que hoje se constitui num truísmo”, de que “o Brasil é o produto da mestiçagem das três raças: a branca, a negra e a índia²⁵” (*ibidem*: p.35-38).

²⁵ Muito embora esse mito ainda passe por múltiplas re-elaborações, bem como apresenta inicialmente ambigüidades que resultam do peso dado a cada raça na construção da cultura da nação.

Essa noção de mestiçagem, agora valorizada dentro da perspectiva da cultura nacional, é apenas uma das leituras possíveis, como foram as questões raciais iniciais. Posteriormente serão delineados muitos outros recortes do que pode ser considerado como autenticamente nacional ou uma verdadeira cultura nacional. Depende da ideologia que o Estado encampa neste processo. Porém, essa noção de cultura, compreendida a partir das fusões das três raças, torna-se o mais importante aspecto para compreensão que procuramos elucidar. Isso se dá, pois o amadurecimento desta noção de cultura, baseado nesta primeira leitura de Freyre, completa uma idéia de identidade que será amplamente explorada nos anos 30, quando o Estado Novo brasileiro procura consolidar seu desenvolvimento econômico e social. Neste contexto, onde as teorias raciológicas não mais representam o pensamento vigente, o Estado Novo busca normatizar uma idéia de nação, estendida aos domínios da cultura, consolidando tradições, símbolos, bem como delineando a idéia necessária para a exata delimitação da *cultura nacional*. É este o momento preciso onde *nacionalismo estatal* passa a se preocupar com a produção artística, compreendida como um elemento primordial da produção cultural, em cujo seio pôde ser realizado prontamente um projeto de nação civilizada. Na realidade, o governo de Getúlio Vargas se esforçou para traduzir a mestiçagem na linguagem da ideologia oficial:

Qualidades como “preguiça, “indolência”, consideradas como inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia de trabalho. Os cientistas políticos mostram, por exemplo, como esta ideologia se constitui na pedra de toque do Estado Novo. O mesmo processo pode ser identificado na ação cultural do governo de Vargas, por exemplo, na ação que se estabelece em direção à música popular. É justamente nesse período que a música da malandragem é combatida em nome de uma ideologia que propõe erigir o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira (ORTIZ, 2006 [1985], p.42).

Outro aspecto a ser ressaltado se relaciona diretamente com os caminhos que as ideologias nacionalistas trilham no que diz respeito à cultura. Quase invariavelmente, *cultura nacional* será compreendida como sinônimo de *cultura popular*, num processo automatizante de compreensão da cultura sempre enquanto manifestação popular, “algo que vem de baixo”, tornando-se legítima expressão popular por sua força ideológica. Nada importa se de fato seja mais um produto do sistema globalizado da indústria da cultura - pensemos hoje, por exemplo no *funk* ou no *hip-hop*. Este processo automatizante foi responsável ainda pela gradual, mas sempre inexorável definição do nacional autêntico em detrimento do estrangeiro - mesmo que em determinadas leituras a cultura nacional passe a

ser considerada admitidamente como a fusão de elementos estrangeiros. Os problemas conceituais e filosóficos gerados a partir de compreensões automatizadas pelo costume foram associados pelo Estado às poéticas artísticas, “emprestando” tal confusão à compreensão de problemas poético-estéticos. Ortiz traz algumas advertências importantes que revelam o poder dessas idéias distorcidas e o modo como elas são tratadas de modo muito natural mesmo na atualidade. É em decorrência disso que a idéia de cultura é tão contaminada por um pensamento que muitas vezes deveria ser avaliado ou, ao menos, melhor examinado dentro de seus respectivos movimentos históricos. Quando este mesmo autor se refere a uma espécie de “cronologia” da compreensão sobre cultura e identidade nacionais, vemos que todas as construções ideológicas em torno do problema da cultura brasileira foram forjadas dentro de contextos políticos específicos, que se estenderam até os dias de hoje, causando os inúmeros problemas na recepção daquela que seria a própria produção cultural brasileira, como por exemplo, pelo Estado Novo, pelo ISEB nos anos 50 e 60, ou mesmo nos anos 70 quando a cultura passa a se definir enquanto espaço para tomada de consciência individual, e onde se processa a luta política. Não podemos deixar de mencionar também os movimentos culturalistas tão em voga na atualidade²⁶, que partem de pressupostos absolutamente datados da compreensão de cultura para dar substância ideológica aos seus programas sócio-culturais-educacionais. Assim sendo, é bom que possamos expor mais alguns aspectos antes de prosseguirmos, uma vez que eles permanecem ligados ao problema central daquilo que estamos refletindo desde o início: a aceitação e o uso irrefletido de diversos conceitos, em vários níveis, e o posterior relacionamento destes com a obra de arte. Estas visões de cultura foram primordiais para a definição da *cultura brasileira* que temos hoje. Logo, pode-se dizer que toda compreensão sobre as obras de arte produzidas no Brasil, ou passou por esses filtros, ou foi diretamente influenciada por essas ideologias. Ortiz não hesita em considerar que “(...) esta é a atualidade de um pensamento datado, produzido por um grupo de intelectuais, mas que se popularizou, isto é, tornou-se senso comum e se transformou em “religiosidade popular” nas discussões sobre cultura brasileira” (ORTIZ, 2006 [1985], p.47).

²⁶ Sobre os problemas e as mazelas oriundas do culturalismo praticado atualmente nas mais diversas áreas da sociedade contemporânea – política, educação, artes, saúde - em inúmeras instituições, como universidades, escolas, conservatórios etc., mesmo em escalas mundiais, ver MAGNOLI, 2009.

Quando, nos artigos de jornais, nas discussões políticas ou acadêmicas, deparamos com conceitos como “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural”, agimos com uma naturalidade espantosa, esquecendo-nos de que eles foram forjados em um determinado momento histórico (...) (*ibidem*, p.46).

Obviamente estas emanações do pensamento brasileiro tiveram impacto profundo na produção artística de cada época. Podemos inclusive dizer que a arte, compreendida enquanto obra do pensamento, possui esta característica do desocultar, do desvelar, como temos nos referido em relação à concepção heideggeriana sobre a obra de arte. Ou mesmo, se ainda nos referirmos (por analogia) a ela nos termos de Pareyson, se realiza enquanto pensamento *revelativo*, de onde jorram as diversas facetas da verdade, realizadas no ato da interpretação. Assim, quando se trata da grande obra de arte, obviamente sua possibilidade em não se exaurir inclui as emanações próprias do tempo histórico da sua produção (cf. PAREYSON, 2005 [1971]), podendo revelar muito sobre o tempo histórico em que foi concebida. Por outro lado, sua autonomia pode se manter, de modo que as múltiplas leituras interpretativas são co-participes de um mundo erigido pela própria obra e que independe do tempo histórico, bem como das vontades inventivas do autor. Por isso tais emanações do pensamento brasileiro na história têm um *duplo* impacto nas artes: a) pode ser vista sob a ótica do impacto na produção artística – impacto que pode ocorrer em vários níveis; b) pode ser examinada sob o ponto de vista da recepção desta produção, e como ela se diversifica no encadeamento histórico.

Quanto à primeira possibilidade (a), existe uma dimensão que inclui a obra no vasto universo da cultura, de onde emanam as relações sociais e filosóficas no campo simbólico onde se encontra imerso o autor. Ou seja, mesmo mantendo sua relativa autonomia (e é por isso que uma história da música contada através das grandes obras não cabe necessariamente numa história social²⁷), a obra traz em si a carga da produção histórica de seu tempo. Isso ocorre nos vários níveis de influência que as ideologias podem exercer na produção artística. Exemplos claros podem ser dados. Na Escola de Haydn e mesmo nos demais compositores do barroco tardio na segunda metade do século XVIII e início do século XIX, no intuito de encontrarmos analogias possíveis com o pensamento iluminista, veremos que tais relações podem se dar tanto no nível estrutural das obras (no uso das

²⁷ Este tipo de hipótese de trabalho em que se salienta a relativa autonomia da grande obra de arte mesmo em relação ao seu contexto social, podemos observar, entre outros, em Charles Rosen (*Ensaio*, In: *Diapason*. São Paulo: Nº 2 – Maio/Junho de 2006, p.56-65).

formas, na articulação do discurso musical, no sistema harmônico etc.), como até mesmo no reflexo do pensamento iluminista nos temas adotados nas óperas ou na música sacra. Ocorre o mesmo no que diz respeito aos diversos paradigmas que os nacionalismos brasileiros puderam definir como selos de autenticidade do nacional ou do popular. Os diversos aspectos do pensamento sobre “o nacional” puderam se refletir com alguma clareza na literatura romântica brasileira, nos temas das óperas compostas no Brasil ou principalmente em diversas obras que circundam a produção artística, inclusive a musical, em torno da Semana de 22. No entanto, pensando a partir do ponto de vista que temos adotado até aqui, se estamos examinando estas questões levando em consideração as obras de arte, e só elas nos interessam neste caso, a pregnância de tais ideologias na produção artística é reduzida, graças à autonomia relativa das obras. Suas diversas interpretações, constituintes do mundo erigido pela própria obra, não só fazem frente a qualquer aspecto expressivo do tempo histórico como os supera conforme o mundo da obra se erige. Por outro lado, vemos que determinadas manifestações artísticas são frutos de uma coação direta do Estado, em forma de manifestos, que buscam uma arte oficial. Poéticas oriundas deste tipo de coação, que são frutos da realização literal segundo “normas” artísticas ideais, dificilmente poderão possuir tal autonomia *re(ve)lativa* que é condicional à obra de arte. São os casos, por exemplo, em Villa-Lobos, do *Hino à Vitória*, com letra do ministro Gustavo Capanema, como também em Eisler, das *Neue deutschen Volkslieder* (*Novas canções populares alemãs*), com letra do ministro Johannes R. Becher.

Há um obstáculo importante para que a multifariedade da obra se realize enquanto obra do pensamento. Neste caso, ela expressa uma ideologia determinada historicamente. Estas relações e estes elementos constituem a dimensão da relação que uma obra pode ter com a cultura nacional (a). Ou seja, o modo como essa pode afetar sua própria formatividade.

A *segunda* dimensão desta relação (b) se dá nas múltiplas interpretações do pensamento sobre a obra, que se constituem como verdadeiras ideologias da recepção. Trata-se especificamente da leitura ideológica que se pode ter das obras nos vários períodos da história. Também há exemplos. Basta compararmos a leitura feita da obra de Villa-Lobos pelos vanguardistas dos anos 60 e 70, e por Gilberto Freyre (1987), por exemplo.

Veremos que as ideologias podem encampar as obras e propor interpretações – que também são partes da “verdade” da obra, que apresentam uma incrível disparidade.

Villa-Lobos pode ser examinado tanto a partir do aspecto “a” quanto a partir do aspecto “b”. Considerando “a” (aspecto da produção) podemos demonstrar todas as guinadas poéticas do compositor, o que corresponderia à suas várias fases. Villa-Lobos é um caso especial de artista que procurou se relacionar de forma íntima ao espírito de seu tempo. Inclusive no sentido de procurar se corresponder às “imagens” que ao longo de sua carreira se puderam fazer dele (cf. GUÉRIOS, 2009). Assim sendo, as várias ideologias nacionalistas vigentes durante sua vida tiveram impacto decisivo em sua produção. Não esqueçamos, porém, de que tais aspectos são diluídos, ou perdem importância quando o que está em jogo é a obra de arte e sua autonomia. É por isso que as grandes obras de Villa-Lobos possuem esta autonomia independentemente da vontade do autor de que essa obra expressasse alguma ideologia específica. Considerando “b” (aspecto da recepção) já podemos ver como a leitura feita das obras de Villa-Lobos fez com que em pouco tempo ele passasse de *futurista* a *nacionalista*, especialmente nas leituras das ‘novas’ vanguardas brasileiras.

Por qualquer uma destas duas formas de relação entre a obra e as ideologias, já se podem deduzir as respostas para alguns questionamentos importantes: em que nível analógico o nacionalismo pôde produzir uma música nacionalista? Tal é possível, em termos de obra de arte?

Vimos o quão grande seria a dificuldade de desatrelar o nacionalismo de sua dimensão totalitária. Outra questão: ao produzir uma determinada noção de cultura brasileira e cultura popular, o nacionalismo pôde de fato produzir uma arte autenticamente nacional? Como já examinamos, a noção de identidade nacional e de cultura autêntica não seriam construções ideológicas datadas historicamente? Detalharemos mais ainda esse processo a seguir. E por fim podemos nos perguntar: qual é o nível de apreensão desta cultura nacional nas grandes obras de Villa-Lobos? Ela corresponderia à *primeira* ou a *segunda* noção de cultura que propomos inicialmente?

Na busca de uma resposta mais aguda às duas últimas indagações, podemos pensar naquela primeira noção de cultura que apresentamos como possibilidade *revelativa*, e o modo como em diversas obras de Villa-Lobos nos chama à atenção a possibilidade de

pensarmos desta forma; modo de pensar que repele inclusive o pensamento ideologizado da cultura (corresponde à *segunda* interpretação que demos). Neste caso, da relação de Villa-Lobos com a cultura (entenda-se primeiramente como oralidades, tradição, elementos regionais ou urbanos de suposta brasilidade), e o modo como o compositor apreendeu e dialogou com esta em sua obra, podemos extrair um exemplo paradigmático para o esclarecimento desta primeira noção de *cultura* dentro da concepção que temos investigado. Este exemplo é justamente o seu ciclo de obras mais valorizado entre os críticos e analistas: a série *Choros*. A monumental escalada de Villa-Lobos parte de um choro típico para violão solo (*Choros n.º 1*²⁸) e passeia por um então inusitado conglomerado de materiais musicais, a ponto mesmo de incomodar um autoproclamado vanguardista descendente das tradições de Luigi Nono e do mesmo modo ansioso por unidade tanto quanto submisso a sistemas artesanais (naquela época o serialismo integral estava na moda), como Luca Lombardi. Em seu *Tratado de Orquestração*, por exemplo, Lombardi se queixa que apesar da “riqueza orquestral” do *Choros n.º 10*, Villa-Lobos introduz “uma melodia europeia no soprano, misturando os estilos e estragando a composição”. Está claro que a leitura epigonal de Lombardi é datada na geração Darmstadt, e, ao contrário da crítica deste compositor italiano, é Villa-Lobos que se mostra atual em pleno século XXI com sua concepção *avant la lettre* na textura conglomerativa de um tratamento simultâneo dos diversos materiais musicais empregados.

Já considerada a cultura dentro das propostas ideológicas que examinamos, vemos a geração de um problema recorrente, que consiste na consideração bastante divulgada dos *Choros* enquanto produção popular, cuja relevância seria atribuída à apoderação, realizada por Villa-Lobos, da *cultura popular brasileira*. Como se o compositor, assim como é propalado sobre o seu uso do folclore, obedecesse a algum imperativo programático para construção de música nacionalista ou popular, que de fato existiam, e evidentemente eram como espécies de manuais de suposta brasilidade. No entanto, no caso de Villa-Lobos, tais composições talvez nada tenham a ver com o tipo de manifesto que Mário de Andrade - inspirado em Oswald de Andrade e seus manifestos *Pau-Brasil* de 1924 e *Antropofágico* de 1928 - propunha em seu *Ensaio*, também de 1928, ou mesmo com aquilo que foi proposto

²⁸ Apesar de referenciado como “choro típico”, trata-se de um “tango brasileiro” de estilo nazarethiano. O que prova a despreocupação de Villa-Lobos com o “autêntico”, a despeito de suas próprias afirmações.

em outros manifestos artísticos, como o *Discurso* de Jdanov (1948), para produção de música a partir da cultura popular. Há que se identificar, como já procuramos fazer, que a apropriação da cultura popular pelos nacionalismos tem caráter diverso (nossa segunda interpretação) do modo como Villa-Lobos compreende a cultura a partir do exemplo dos *Choros* (nossa primeira interpretação). E não esqueçamos que o conceito de cultura popular é uma construção ideológica que frequentemente não leva em conta nem mesmo o *popular*. Em seu estudo sobre os folcloristas, Renato Ortiz demonstra especificamente esta faceta que demonstra que o interesse no dado *popular* expressa mais a ideologia de quem o aborda do que a realidade popular em si. Ele aponta ainda a antiguidade de uma perspectiva de cultura popular tratada de uma forma que muitas vezes não dá conta da diversidade cultural real: “(...) desde o século XVI uma série de escritores procuraram abordar a temática da cultura popular, embora dentro de uma perspectiva normativa e reformista” (ORTIZ, 1985, p.1-2).

Neste caso específico em que temos nos detido, o objeto *popular* consiste num construto simbólico impingido pelo Estado no intuito do delineamento da “comunidade imaginada”. Por isso, a idéia de *cultura popular* pôde estar muitas vezes ligada de forma íntima e estrutural ao aparelho de um Estado repressor. Lembremo-nos que um *Ministero della Cultura Popolare* (instituído em 1937) foi invenção de Mussolini, bem como o *Volkswagen*, ou seja, o “carro popular”, é um conceito de Hitler, algo estreitamente relacionado com o fascismo. Sob um ponto de vista das poéticas musicais, tal noção estaria presente também em Jdanov, num modo de operar que parece obedecer aos mesmos ditames, ou seja, não só os fascistas, mas também os aparelhos de poder soviético estão atrelados ao conceito de *cultura popular*, já que este aparece sempre ligado às ideologias estatais, invariavelmente autoritárias²⁹; também estão sempre ligados aos grupos ideologicamente dominantes, a despeito da tentativa de revelar o *popular*.

Por todos os motivos já demonstrados desde nossa inicial abordagem sobre *cultura*, podemos demonstrar esta dupla relação da obra de Villa-Lobos com a *cultura* (brasileira, popular, nacional...). Da mesma forma que é possível verificar o impacto do pensamento

²⁹ Talvez possamos nos referir desta forma aos problemas oriundos de um pensamento sobre cultura popular nos dias de hoje. À parte o problema do culturalismo em si, a cultura popular vem sendo delineada, se não por um Estado regulador, pela Indústria da Cultura; não será dela o papel regulatório que inclui ou descarta os elementos musicais de forma não menos autoritária?

brasileiro da cultura nacional sobre a busca por uma identidade nacional e tudo aquilo que de fato compôs o espírito da época de Villa-Lobos; também é possível verificar que freqüentemente a abordagem que Villa-Lobos realiza da cultura nacional corresponde a uma compreensão próxima daquela que chamamos *revelativa*. A série *Choros* de Villa-Lobos, que tomamos como exemplo, é quase a antítese completa deste processo de coagulação e estancamento da *cultura* realizada pelas diversas ideologias ao longo da história do pensamento brasileiro. A abordagem de Villa-Lobos pode sim estar imersa nestas compreensões, mas as transcende em direção a um uso que repele as normas de suposta brasilidade, tão datadas. Ao apreciarmos essas obras (tanto unidas num olhar panorâmico quanto isoladamente) em sua formatividade não repetível dentro do contexto mesmo da série, podemos notar que não se trata de construções “populares” ou construções que obedecem ou partam de alguma concepção normativa do uso de temas populares, pelo menos no que diz respeito a uma compreensão arquetípica da cultura brasileira. Dentro da série, temos o choro típico (*Nº 1*), como uma espécie de abertura ou homenagem à música popular urbana. Porém, essa é a exceção ao modo como se configura as demais obras. Dois bons exemplos são os *Choros nº 8 e 9*, cujas concepções composicionais são abertas, lançando mão de técnicas que em seu resultado sonoro não lembram um choro típico. Além da pouca (ou nenhuma) dependência tonal e da ausência de melodias no sentido romântico, a própria concepção rítmica destas peças não é retirada do choro, senão dialogam com um sem-número de referências as mais diversas, quer seja da música popular urbana brasileira, quer das inúmeras referências ao futurismo de sua época. O já mencionado *Choros nº 10*, como demonstra uma fecunda análise de José Miguel Wisnik (2004), apresenta um caldo cultural tão diverso que a possibilidade de uma abordagem multidisciplinar (antropológica, social, histórica) torna-se possível. A própria obra já denota o modo como Villa-Lobos compreende a *cultura* como estando alheia a qualquer apreensão normativa. O nome *Choros* parece muito mais conotar essa essência da *cultura* popular a que nos referimos; a completa ausência de compromisso com o *puro* ou *incontaminado*, com o normativo, propondo a fusão dos elementos aparentemente díspares, contextualizando os elementos “estrangeiros” (melhor ainda, não os considerando “estrangeiros”), apreendendo a *cultura popular* a partir da essência da cultura, sua promiscuidade, e no caso dos *Choros*, não a partir das construções ideológicas de uma cultura nacional “oficial”, preconizadora deste ou

daquele elemento de suposta brasilidade. Vemos que Villa-Lobos apreende justamente o aspecto da cultura popular (na realidade da *cultura*) que é mais essencial. Frequentemente o que se observa é um fecundo descompromisso dos autores e cancionistas populares urbanos com uma estilística única (simplesmente por que não consideram a “pureza cultural”). Sem a menor parcimônia, músicos como Ernesto Nazaré, Pixinguinha e Tom Jobim (compositores essencialmente caracterizados por sua erudição, ou seja, são eruditos) não se enquadram em classificações estanques, mesmo sendo refratários de algum estilo específico. Passeiam pelo samba, tango brasileiro ou choro e outros inúmeros subgêneros sem explicações. Amalgamam as diversas tendências conforme elas aparecem. Foi justamente este aspecto da cultura popular urbana que parece ter interessado Villa-Lobos na construção de seus *Choros*. Estes apresentam este amalgama poliestilístico por excelência (*Choros n°2*). A série de *Choros* faz referência a esta pluralidade. O compositor Gilberto Mendes tece algumas considerações que nos importa nesta abordagem:

Já faz um certo tempo que os intelectuais da mídia, e até alguns musicistas midiotizados, vêm trabalhando pela formação de uma opinião que identifique choros populares com os choros de Villa-Lobos, vale dizer, Pixinguinha e Cartola com Villa-Lobos. É como achar que são a mesma coisa água é vinho, duas excelentes bebidas (...) o que importa nele não é o caráter brasileiro que possa ter sua música, é a modernidade de sua linguagem musical, personalíssima, que ele construiu, algumas vezes, com alguns elementos de nosso folclore, de nossa musica popular urbana, outras vezes com elementos da música de Bach, como poderia ter construído com quaisquer elementos e ela teria sido sempre a mesma linguagem, a sua linguagem (MENDES, 2008, p.155 e 157).

Não nos deve surpreender o modo como esta apreensão do dado cultural realizado por Villa-Lobos se mostra diferente das propostas no campo da *cultura* realizadas pelas diversas ideologias nacionalistas. A própria realidade e dinâmica da cultura popular urbana brasileira se distancia em muito das apreensões ideológicas feitas pelos nacionalismos, normalmente avesso ao sincretismo “caótico” destas manifestações. Por isso consideramos essa realidade e essa dinâmica de fusões da música urbana como uma manifestação que revela o essencial do que poderíamos chamar de mecanismos de funcionamento da *cultura*. Ao contrário, o sincretismo cultural brasileiro proposto pelas ideologias nacionalistas, parte da idéia redutiva de que a cultura popular se resume ao *folclore*, misto das três raças (cf. ANDRADE, 1962 [1928]). Ou seja, independente de o folclore brasileiro realmente ser ou

não proponente desta “fusão” das três raças que compõe a cultura nacional, e principalmente de ser o “tesouro inexaurível do povo”, já há uma tentativa clara de forçar uma imagem acabada e pura, e principalmente autêntica deste tipo de manifestação popular. Sem dúvida este forçar é coagido por uma ideologia dominante, neste caso uma interpretação e imposição do Estado regulador. Cabe aqui considerarmos estas vertentes do pensamento em sua correspondência com a nossa segunda interpretação de *cultura*.

Em um estudo de J. M Wisnik (2004) dedicado ao problema da relação entre o Estado e as manifestações populares urbanas, vemos como não é surpreendente o incômodo causado por tais manifestações no que diz respeito à política de estado. O autor demonstra o modo como esse pensamento é propalado sem meias palavras por um musicólogo como Luiz Heitor (em seu *O Brasil e a música*) em plena “euforia musicológica estado-novista” quando reconhece o valor da música como “o meio de sublimação da alma popular brasileira”, mas delimita esta música – mesmo associada a esta “tal” alma popular – de modo a resguardá-la da deletéria influência da cultura popular urbana: “não tomo como índice a música vulgar, a canção das ruas, pois essa é, apenas, a manifestação inconsciente, não disciplinada, do pensador radical” (Luiz Heitor *apud* WISNIK, 2004). Essa oposição entre a organização da cultura feita pelos intelectuais ligados às classes dirigentes, que apontam a suposta pureza da música anônima (folclórica), e a “desorganização” da cultura popular urbana, manifesta através de vários gêneros musicais ainda antes da instalação de uma “indústria da cultura” no Brasil, é apontada nas seguintes palavras por Wisnik:

A oposição é clara entre a Arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (...) e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas. Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular *emergente*, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia da nação (WISNIK, 2004, p.133).

Podemos dizer que o problema que reside no cerne da discussão sobre a delimitação da cultura popular somente enquanto cultura “rural” ou “rústica” nos aparece novamente. Como já havíamos nos referido a Ortiz, também podemos nos reportar a Wisnik, reforçando a idéia de que cultura nacional e cultura popular se transformam na mesma coisa quando o que está em jogo é a discussão sobre cultura brasileira. Essa problemática pode

ser expressa da seguinte forma, que não por acaso, redonda novamente no problema da autenticidade: “O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação em detrimento das movimentações da vida popular urbana (...)” porque haveria uma desorganização da visão “centralizada homogênea e paternalista” da cultura nacional (WISNIK, 2004, p.133). Aliás, nunca é demais relembramos que os “movimentos populares não coincidem com as expressões populares”, pois

Na realidade eles agem como filtro, privilegiando alguns aspectos da cultura mas esquecendo outros. A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação (ORTIZ, 2006 [1988], p.142).

A interessada escolha por uma “versão” da cultura, típica de qualquer nacionalismo, sempre expressivo de uma alta cultura na sociedade (cf. GELLNER, 2001), cuja visão consiste mais em usá-la como retórica do que de fato refleti-la ou representá-la em sua realidade intrínseca, se substancia como uma espécie de referencial simbólico que acaba almejando ser também uma representação possível de realização artística. É discutível o logro dessa empreitada, mas de qualquer forma, houve muitas obras, de caráter artístico ou não, que surgiram a partir dessas referências. No entanto, as tentativas do nacionalismo em se consubstanciar enquanto formas artísticas atentam especificamente contra a essência da arte enquanto fenômeno do pensamento *revelativo, desvelador* da verdade do ente. Dentro das possibilidades da argumentação que estamos propondo, vimos o quanto é redutiva a visão nacionalista em sua abordagem da cultura brasileira. Temos, por conseguinte, que associar obras como os *Choros*, dentre outras de Villa-Lobos, com o nacionalismo, também é criar uma perspectiva reduzida da singularidade das obras, associando-as a este pensamento homogeneizador e totalitário, cuja essência (das obras) é na realidade contrária. Vemos que o modo como Villa-Lobos aborda a cultura brasileira neste caso, é quase a antítese da forma de abordagem das artes ansiada pelos nacionalismos, cuja finalidade última se revela na possibilidade de estilização do folclore. Porém, mesmo aqui deveríamos ainda nos aprofundar mais, uma vez que Villa-Lobos também faz uso de temas folclóricos em algumas de suas obras artísticas mais importantes. Contudo, devemos ainda advertir que mesmo esse uso do folclore realizado por Villa-Lobos tem um caráter ambivalente se

levamos em conta nossa proposta estética. Por um lado, veremos que o uso do folclore realizado pelo compositor não corresponde especificamente às normas ou ditames nacionalistas – malgrado o fato de que Villa-Lobos tenha tido a clara intenção de representar ou expressar essa ideologia. Na realidade a proposta formativa das obras neofolcloristas de Villa-Lobos talvez se aproximem mais daquele tipo de atuação na linguagem que a música popular urbana tem na construção dos *Choros*, onde o que está em jogo são as oralidades e tradições brasileiras. Por outro lado, o compositor também utilizou os elementos folclóricos em peças didáticas infantis, cuja funcionalidade pudesse estar atrelada ao nacionalismo estado-novista. Abordaremos mais tarde essa relação.

Uma vez esclarecidos estes pontos importantes que definem o uso da cultura popular por Villa-Lobos – seja a urbana, seja a rural – na construção de algumas de suas grandes obras, podemos ainda notar que a partir de uma abordagem estética sobre os *Choros*, pudemos desvelar a real dinâmica da atuação da cultura popular na linguagem musical quando o que está em jogo é a formatividade da obra de arte. De fato, é justamente porque se tratam de obras de arte no sentido que desde o início viemos explorando, que a essência da cultura popular brasileira pode de fato ressaír, e se nos mostrar na sua dinâmica menos palpável, avessa, na prática, às ideologizações e conceitualizações comuns na própria história do conceito. Para concluirmos nossa abordagem sobre cultura e associá-la aos demais pontos que buscamos elucidar, apresentaremos também mais alguns elementos, dentro de uma final perspectiva crítica. Cabe, portanto, nesta conclusão de nossa análise sobre a cultura, uma crítica filosófica que remete a nossa primeira interpretação, já que esta pôde ser desvelada quando examinamos os *Choros*.

Somando-se mais este pilar à construção deste pensamento, concluimos até aqui (sobre *nação, nacionalismo e cultura*) que, se definir o que é uma nação é difícil (ou impossível), como definir uma nação a partir de sua cultura, se cultura é algo tão híbrido e frágil enquanto conceito, e no caso específico de sua associação com as ideologias nacionalistas pode se transformar mais numa definição retórica do que algo concreto enquanto realidade da condição humana? Afinal, pode-se deduzir do que até agora foi propalado que a "nação" é uma das grandes invenções do mundo moderno e que a *cultura* (da perspectiva que o próprio nacionalismo define) pode ser o nome que se dá a perspectiva de tornar a nação substancial. Como conseguir instituir normas (constituição), modo de

falar (língua) e rituais (festas, datas comemorativas) dentro de um tecido social diverso, multifacetado e com especificidades históricas e culturais de região para região? Pode-se dizer que a nação e a cultura de uma nação são conceitos num viés (geo)político, porque tenta definir ou caracterizar jurídica e territorialmente um povo. A nação tem viés social, por que pressupõe dentro do território, definir quem é esse povo (por classe, profissão, sexo, idade etc.). Mas também é cultural, na medida em que pretende unir todos num universo lingüístico (a língua oficial), ainda que se utilize da diversidade lingüística das regiões para afirmar a nacionalidade desse povo. Além disso, porque existe um imaginário da nação, que não se reduz ao aspecto ideológico, pois que é apropriado por diversos grupos sociais ou atores localizados em diferentes áreas de um território para afirmar (ou negar) - através de imagens ou discursos - essa mesma nação ou ainda o papel do Estado Nacional através do dado cultural. O dado cultural, por sua vez, exige sempre o selo inquestionável da identidade, delineada a partir de uma construção ideológica marcada pela necessidade de identificação da comunidade com os símbolos representativos da historicidade desta comunidade. Sua tradição, baseado naquilo que pode ser tido como “autêntico” nas características comuns, ou seja, na cultura. Esta *cultura*, portanto, jamais deixa de ser uma construção ideológica que descarta ou abarca, ao sabor das necessidades políticas, certas características identitárias tidas como autênticas. Mas essa autenticidade – que pressupõe uma pureza ou incontaminação do dado cultural – é um “forçar”, interessado e sujeito a mutações ideológicas. É neste sentido que advém a cultura nacional, delimitadora artificial do *popular* e do *autêntico*³⁰.

³⁰ A jovem escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em entrevista à revista *Época* (26-07-2010, nº 636), debate com lucidez questões ligadas à exigência de uma “cultura autêntica”, em especial quando se trata das obras de artistas dos países menos desenvolvidos: **Época:** Uma de suas maiores críticas é contra a expectativa de muitos leitores de encontrar histórias “autenticamente africanas” em seus romances. O que há de errado nisso? **Chimamanda:** Quando falamos de autenticidade, estamos em geral levando em conta uma pureza que não existe. A história de uma criança pobre que está pegando em armas ou de um ditador corrupto é tão válida quanto a história de um camponês de uma vila rural ou de uma família de classe média que trabalha duro para mandar suas crianças para uma boa escola (...). Quem pode dizer que uma dessas histórias é mais “autenticamente africana” do que a outra? Com base em que podemos julgar a autenticidade dessas histórias? Quem fará o julgamento? E, mais que tudo, por quê? **Época:** Em sua visão, não existe, então, falar de uma cultura tipicamente africana? **Chimamanda:** A cultura humana é resultado de uma longa história de trocas. O café surgiu na Etiópia. Isso significa que uma história em que os americanos bebem café não é autêntica porque o café não é originalmente americano? As pessoas que falam em histórias “autenticamente africanas” – e acho estranho que eu nunca tenha escutado ninguém falar de histórias autenticamente americanas ou inglesas – parecem pensar que a África é um lugar que deveria permanecer como um museu para o entretenimento dos outros. Em geral, elas sabem muito pouco sobre a África e, por isso, insistem em fazer uma representação única de suas estreitas visões (...). Não existe essa coisa de autenticidade. Isso

Se nos referirmos criticamente a esse problema da associação das ideologias nacionalistas às noções de cultura, identidade, autenticidade e todo o espectro de conceitos que podem se transformar em retórica do estado-nação. Se contrapusermos estas versões culturais do nacionalismo àquela primeira interpretação de cultura que pudemos discutir – e que se pôde desvelar a partir do exemplo dos *Choros* de Villa-Lobos – demonstrando que a dimensão artística se dispõe mais com a liberdade essencialmente “promíscua” das relações culturais humanas reais, do que aos ditames normativos, essencialmente coagulativos da “cultura nacional” impingida pelas ideologias nacionalistas, poderemos lançar mão ainda de algumas perspectivas críticas interessantes, evocando novamente um autor que já tem nos servido de referência quanto à compreensão sobre a obra de arte que adotamos. Todos esses aspectos que podem coagular a cultura através da ideologia nacionalista (ou de qualquer ideologia) podem ser revisitados complementarmente por uma interessante visão de Heidegger.

sempre tem a ver com a mentalidade da pessoa que está dando o rótulo. **Época:** Em sua trajetória literária, a senhora sofreu algum tipo de discriminação por não falar do que se considera como a “África autêntica” ou coisas que as pessoas costumam identificar como africanas? **Chimamanda:** Sempre haverá quem pense que a África verdadeira é um a coisa única e estreita. Quando eu estava na faculdade nos Estados Unidos, um professor uma vez me disse que meu romance não era autenticamente africano. Eu até poderia aceitar que o romance tinha vários problemas, mas não tinha imaginado que eu havia fracassado em expressar algo chamado “autenticidade africana”. Na verdade, eu nem sabia o que era “autenticidade africana”. O professor me disse que os personagens eram muito parecidos com ele, um homem bem educado da classe média. Meus personagens dirigiam carros, não estavam morrendo de fome. Não eram, portanto, “autenticamente africanos” (...).

III) Heidegger x Cassirer³¹ – outros significados da cultura

Com Heidegger, ao contrário da posição predominante em muitos culturalistas, podemos pensar numa *mera cultura* para designar justamente uma dimensão da cultura que se encontra aquém da arte. Façamos aqui um pequeno estudo, já propondo uma hipótese de trabalho na qual podemos conferir duas acepções à *cultura*.

A primeira acepção, heideggeriana, que chamaremos de *significado forte da cultura*, é menos utilizada. Mas aqui o conceito de cultura adquire um sentido crítico e talvez de maior profundidade filosófica. Nesta primeira acepção, as dimensões da cultura se restringem à condição mediana da existência humana (daí também o fecundo significado da expressão *indústria da cultura* cunhada por Adorno). Assim, o conceito de cultura se restringe ao costume, ao hábito, ao cotidiano, à norma, à regra, à repetição não crítica de padrões e a toda forma restante de comunicação ou retórica (tanto arbitrária como manipulada), incluindo-se ainda a lógica de sistemas. Lembremo-nos de que “na arte também há regras – mas a arte não é a regra, enquanto a cultura, se não for regra, nada é” (COELHO Netto, 2008, p.11)³². Portanto, nesta primeira acepção de cultura, a obra de arte (enquanto exceção e singularidade solitária) sequer faz parte ou pertence à cultura. Ou seja, aqui excluimos a arte da cultura.

Ainda neste primeiro *significado forte*, podemos falar dos diferentes níveis de erudição, instrução ou escolaridade de um indivíduo. Até mesmo se pode julgar o talento ou desempenho artístico-composicional. Mas jamais se poderá afirmar que alguém seja "culto" ou "inculto", pois o homem "inculto", aquele “desprovido de cultura” ou mesmo “sem cultura”, é em si um paradoxo, pois teríamos que pensar abstratamente o homem fora de qualquer sociedade e convívio humano. Um homem que sequer sabe falar ou produzir gestos.

Para Heidegger, que na verdade fala da condição filosófica que não pode se subordinar à cultura (e o mesmo vale para a arte, aproximando-se da tal condição *revelativa* de Pareyson, que, por sua vez, foi leitor de Heidegger), a liberdade da cultura é uma

³¹ O debate sobre *cultura* entre Heidegger e Cassirer (tendo sido Cassirer o vencedor para o grande público) ocorreu nos alpes suíços de Davos, em 1929.

³² COELHO Netto, José Teixeira. *Por que arte: entre a regra e a exceção*. In: Seminários Internacionais: ...E para que poetas em tempo indigente? Argolas, Vila Velha: Museu Vale, 2008 (disponível em http://www.seminariosmv.org.br/2008/textos/teixeira_coelho.pdf).

liberdade cômoda, mesmo preguiçosa. Quando estancada num estado de cultura, a liberdade já se perdeu (ver SAFRANSKI, 2005, p.230).

Já na segunda acepção, que chamaremos aqui de *significado fraco da cultura*, justamente a mais corrente e amplamente difundida pelos culturalistas, mesmo sendo talvez a mais superficial, cultura ora se confunde com identidade e autenticidade (como já vimos), ora se confunde ainda com escolaridade. Uma *cultura geral* estaria de alguma forma relacionada à antiga tradição da *παιδεία*. Aproximamos aqui o *significado fraco da cultura* às concepções então pioneiras de Ernst Cassirer: “a cultura é o transcender tornado forma, que erige a ampla casa do ser humano, mais fácil de destruir do que de preservar, frágil proteção contra a barbárie que sempre ameaça o humano possível” (*apud* SAFRANSKI, *ibidem*). Assim, é aqui neste *significado fraco* que ocorre a metafísica de uma *cultura humanística*. O indivíduo culto seria aquele letrado, altamente sensível ou com formação erudita. Alguns falam também de uma diferenciada *cultura científica*³³. Nesta acepção, não só existem indivíduos cultos e incultos, ignorantes e instruídos, como também a arte está inserida na cultura. A arte aqui é uma mera manifestação cultural. Uma ilustração aos demais conhecimentos humanos. E ainda mais, já em tempos de hegemonia dos padrões medianos da indústria da cultura, a música – quase sempre mero *som ambiente* – sequer permanece arte ou ciência. Quando assim ocorre, ou seja, a vitória da cultura sobre a arte, toda e qualquer submissão da arte frente à cultura acaba por prejudicar a própria compreensão essencial do fenômeno da linguagem artística. Villa-Lobos é um exemplo muito importante deste problema, dada a recepção sempre prejudicada de sua obra justamente pela utilização culturalista e não crítica de conceitos como *cultura popular*, *cultura brasileira* etc. por parte significativa da musicologia brasileira.

Por fim, poderíamos concluir que se no *significado fraco* (como em Cassirer) temos a arte de morar na cultura. Por sua vez, em seu *significado forte* (como em Heidegger), devemos antes transformar este chão num abismo: “Cassirer é a favor do trabalho de conferir significado pela cultura, da obra que com sua necessidade interna e sua duração triunfe sobre a contingência e efemeridade da existência humana. Heidegger rejeita tudo

³³ Lembremo-nos aqui também da tese das *duas culturas* de Snow. A *primeira cultura* seria a “cultura tradicional”, os “não cientistas”, como os literatos. Já a *segunda cultura* seria a “cultura científica”, os “cientistas puros”, como os físicos, e “aplicados”, como os engenheiros (*passim* SNOW, 1995). Entendemos aqui que ambas as culturas relatadas e assim definidas por Snow – e não importa se concordamos ou não com suas teses - estão inseridas em nosso *significado fraco de cultura*.

isso como um gesto patético. O que permanece são poucos momentos de grande intensidade” (SAFRANSKI, *op. cit.* p.231). Ainda para Heidegger, a cultura poupa ao ser humano o confronto com sua finitude e sua insignificância: “a mais alta forma de existência do *dasein* só se deixa referir a bem poucos e raros momentos de duração do *dasein* entre a vida e a morte, e o ser humano só em muitos poucos momentos existe no auge de suas próprias possibilidades” (*apud* SAFRANSKI, *ibidem*) - e estas são exigências não só da filosofia como também da arte. Heidegger ainda pergunta e ele mesmo responde: “A filosofia [assim como a arte] não terá exatamente a tarefa de entregar o homem radicalmente à angústia? A filosofia [assim como a arte] deve antes de mais nada provocar terror no ser humano e forçá-lo a recuar para aquele desamparo do qual ele sempre volta a fugir para a cultura” (*ibidem*). Por fim, apesar da crítica de Heidegger e de sua distinção fecunda entre cultura e filosofia (e o mesmo vale para a arte), não podemos subestimar a importância de instituições culturais (as universidades, as fundações, os teatros públicos etc.) no raro momento em que elas funcionam como mecenas para a viabilidade do trabalho independente ou livre do artista. Neste último aspecto, portanto, a arte depende de alguns poucos mas essenciais procedimentos culturais.

Poderíamos incluir nessa concepção crítica aquela idéia propalada por Stuart Hall, onde “uma identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”, pois “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2005, p.13). Sem dúvida estas reflexões reforçam a idéia de que “as transformações sociais da modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas”, criando um colapso que nos leva a um confronto direto com as possibilidades de aceitar nosso “pertencer a uma nação”, a nos identificar com determinado mundo de signos e tradições construídas de modo a incluir-nos em seus seios. Ou como pergunta Homi K. Bhabha: “como articular diferenças culturais dentro dessa vacilação de ideologia da qual o discurso nacional também participa, deslizando de modo ambivalente de uma posição enunciativa para outra?” (BHABHA, 1998, p.208).

Neste sentido crítico, que de modo algum exclui a possibilidade de uma discussão que dê conta da incrível força que os discursos nacionalistas ainda têm, a despeito desta dificuldade de identificação, a despeito da muito propalada “globalização”, podemos dizer, a partir do ponto de vista que adotamos para esta crítica final, que o conceito de cultura

nacional se restringiria também e radicalmente, como vimos, ao costume, ao hábito, ao cotidiano, à norma, à regra, etc.

Ora, se em nossa primeira interpretação de cultura o ser humano aparece como sendo culturalmente promíscuo, apto à liberdade para as fusões culturais, não havendo possibilidade de uma cultura “autêntica” ou “pura”, as propostas que historicamente os diversos tipos de nacionalismos apresentaram (enquanto políticas estatais – vide a Itália de Mussolini e a Alemanha de Hitler), quando concretizadas, produziram uma contradição básica no seio do próprio conceito, uma vez que esta “liberdade” da cultura se estanca ou se coagula indelevelmente contra sua própria essência, como considera Heidegger.

Daqui se pode deduzir um paradoxo: da promiscuidade (portanto liberdade) da cultura em sua capacidade de associação e alteridade depreende-se uma outra faceta possível, na possibilidade de, coagulada pela ação ideológica do pensamento humano, a cultura estagnar-se ou estancar-se num estado nocivo de liberdade preguiçosa ou mesmo numa contrariedade da essência mesma da cultura, numa liberdade que se perde, o que resulta da segunda interpretação que demos sobre cultura, culminante nos conceitos de cultura nacional, cultura popular etc.. Vimos que é justamente este o *modus operandi* do *nacionalismo* em sua apropriação da cultura. É a forma artificial como esta ideologia tanto a enxerga, como aos demais aspectos do que ela se apropria, tornando-os excludentes e dogmáticos, aptos a se estancarem como falsas originalidades.

Como apontamos, essa redução da cultura à norma, ao cotidiano, ao “normal” pode representar um reduzir da liberdade. Esse reduzir se desvelará justamente quando pensamos que a forma básica da ideologia nacionalista em sua relação/construção com a cultura nacional é expandida para sua compreensão da arte nacional. Neste caso a arte nacional também pode ser estancada em fórmulas representativas da autenticidade e da identidade nacionais. A arte, em sua autonomia, sofre um ataque à sua essência plural e multifária, quando os pressupostos normativos das ideologias dominantes coagem uma idéia acabada de formatividade das obras. A mecânica operacional das ideologias nacionalistas com relação à cultura nacional passa a ser o mesmo com relação à arte nacional, e essa cultura nacional artificialmente constituída passa a ser o campo de atuação do estado nacional na construção de uma arte nacional. A ideologia nacionalista necessita assim, de uma arte nacionalista. Assim sendo, a singularidade da arte pode se perder, uma vez que a

normatividade imposta pelas ideologias nacionalistas regulam um tipo de arte oficial. Agora, o que há é justamente aquela liberdade que já se perdeu, no seio da própria arte. O que se propaga é uma liberdade mediana, homogênea, porque não uma liberdade *para o sempre igual*³⁴?

Se pensarmos sobre o modo como muitos grandes artistas brasileiros puderam se relacionar com a cultura brasileira, veremos que esta relação, quando o que está em jogo é a arte em seu plural desvelar, em sua autonomia, denota que esta liberdade resulta justamente de uma superação da cultura a que a arte pôde se relacionar. Esta “superação” é chamada comumente de “universalidade”, como uma qualidade que uma determinada obra artística pode possuir. Podemos usar o mesmo modo de compreensão que viemos tendo até aqui, e simplesmente pensarmos primeiro esteticamente na arte, procurando deixar a obra repousar em seu estar-em-si. Como autores de valores universais que frequentemente recebem a alcunha de nacionais ou regionais - como Villa-Lobos ou Guimarães Rosa, por exemplo - se relacionam com a cultura nacional? A cultura nacional da qual eles se apropriam ou levam em conta na criação de suas obras parece respeitar aquela demarcação arbitrária da *cultura nacional*?³⁵ Apesar da apropriação dos elementos populares, nacionais (pois que estão inseridos num conglomerado demarcado geograficamente) ou regionais, vemos que ocorre exatamente o oposto. Aparentemente há um retirar-se de um estado de cultura através da liberdade da arte, em nome e, justamente pela autonomia relativa desta. Assim sendo, a obra se apropria estilisticamente de elementos referenciais para dialogar com eles e os transcender, e não para se coagular num estado originário e ordinário, senão, não mais estaríamos falando em obras de arte. Sobre esta autonomia com relação ao que é exterior a própria obra podemos ainda lembrar Pareyson:

Há uma correspondência entre certos modos de formar e certos modos de pensar, viver, sentir, e tal correspondência se pode constatar *a posteriori*, não só com respeito a um artista individual, mas a inteiros períodos históricos: toda

³⁴ Adorno analisa criticamente também a suposta liberdade conferida à *indústria da cultura* e suas múltiplas alternativas (diríamos hoje uma liberdade de essência neoliberal), concluindo que “todos são livres para dançar e se divertir, como, desde a neutralização histórica da religião, são livres para ingressar em uma das inumeráveis seitas. A liberdade na escolha das ideologias, contudo, que sempre reflete a pressão econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade para o sempre-igual” (ADORNO & HORKHEIMER, 1976, p.176).

³⁵ Esta questão talvez esteja melhor resolvida em Brecht: “As verdadeiras obras internacionais são as obras nacionais. As verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais” (1966, p.338).

civilização tem seu estilo, todo artista tem seu modo de formar. Mas esta correspondência não deve induzir a se pensar em uma “dependência” ou “derivação”, e muito menos em uma resultante automática ou mecânica, como se algumas formas de espiritualidade gerassem por si mesmas certos estilos, e o valor desses estilos consistisse no corresponder àquelas formas de espiritualidade (PAREYSON, 1993 [1988], p.31).

Já que citamos o escritor Guimarães Rosa, vale ainda expor um interessante comentário tecido por Dante Moreira Leite a respeito dessa transcendência do “típico” para essa esfera onde da arte emana esta autonomia, que independe dos motivos e temas escolhidos, não importando a sua origem e seu nível de autenticidade, e que resultam na elevação destes mesmos motivos e temas à categoria que aqui podemos chamar obra de arte:

Em Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, o drama do homem diante do bem e do mal aparece na vida do jagunço, que é um fenômeno típico do sertão brasileiro; ou, o que é o mesmo, ao descrever o que parece tipicamente brasileiro, o artista descobre apenas outra versão do drama de Fausto, isto é, do homem que vende a alma ao diabo (LEITE, 1969, p.322-323).

É deste modo que se pode penetrar de maneira mais profunda na obra de Villa-Lobos, demonstrando como o compositor frequentemente se negou a compartilhar destes programas normativos que coagulam e predeterminam uma noção de cultura brasileira que, se ou quando aplicados, nivelariam a obra do compositor numa perspectiva mediana e que pouco tem a ver com arte.

Esse processo de uso e transcendência no que se refere à cultura; essa verdade desocultada na obra de arte, que não se prende a identidades ou espaços geográficos, e que podem se revelar substância do drama humano seja no sertão das Gerais como na proto-Alemanha de Goethe, erige a obra de arte. Temos pois que em se tratando da obra de arte musical, cujos elementos possam dispensar uma identidade para que deles emanem esta singularidade e verdade, uma noção estancada da cultura – que pressuponha justamente a demarcação de uma identidade e autenticidade nacionais – não pode se consubstanciar, afinal “sabemos hoje que a discussão sobre a autenticidade do nacional, e portanto da identidade, é na verdade uma construção simbólica, uma referência em relação à qual se discutem diversos problemas” (ORTIZ, 2006 [1988], p.183), mas que não pode ser atribuída a obra de arte de uma forma literal, com o risco de obscurecer a verdade que dela emana.

Deste ponto de vista, uma obra de arte *nacionalista* já nasceria como uma impossibilidade (pode ser um número musical qualquer por expressar tal ideologia, mas jamais uma grande obra no sentido heideggeriano). Mas em que ela se revela enquanto obra de arte singular?

A partir da lição que nos traz este exemplo em Villa-Lobos, e do modo como pudemos compreender *cultura* a partir de dois pontos de vista distintos, vimos que a apreensão da cultura popular realizada por Villa-Lobos é diversa daquela proposta inicialmente pelas ideologias nacionalistas brasileiras, cujo ideal mais evidente consiste na criação de uma delimitação da cultura nacional, construindo todo um ideário, que na música, passou a ser reduzido às manifestações folclóricas. De fato, pudemos notar que não há uma correspondência entre a série de *Choros* (que tomamos como exemplo) e uma ideologia nacionalista. Podemos com certeza dizer o mesmo com relação à maior parte da grande produção de Villa-Lobos. Antes, o nacionalismo brasileiro tende a repelir as manifestações populares urbanas, onde se deflagram as lutas ideológicas cujo perigo para a hegemonia e homogeneização estatal são evidentes. Por outro lado devemos ressaltar que Villa-Lobos também lançou mão (menos abundantemente do que parece) do uso do folclore em muitas de suas peças. Influenciado por um pensamento nacionalista dominante, o compositor pôde se apropriar do material folclórico em algumas de suas grandes obras. Porém, demonstraremos no decorrer de nossa argumentação que esse uso do folclore por Villa-Lobos também *não* corresponde às tentativas nacionalistas de impingir uma idéia acabada de cultura popular. Mesmo nos casos onde o compositor de fato pôde manifestar apreço pela ideologia nacionalista, e a partir desses pressupostos produzir uma obra de arte, veremos que devido à sua autonomia enquanto obra, a ideologia nacionalista ainda não pôde se consubstanciar através dos elementos *revelativos* da arte. Finalizaremos mostrando que a ideologia nacionalista possuiu um alcance literal em determinada parcela da obra de Villa-Lobos, devido à impossibilidade de desatrelá-la da teoria política. Para esclarecermos todas essas relações, haveremos que passar obrigatoriamente pela polêmica relação do compositor com Mário de Andrade, proponente mais radical de um nacionalismo que na verdade é *neofolclorismo*. Por ora, prossigamos em nossa argumentação.

Como chegamos aqui ao ponto nodal nesta exposição sobre a associação de *nacionalismo, cultura e arte*, e o modo como estes elementos podem se tornar substanciais

na obra artística; uma vez que a obra de Villa-Lobos está normalmente vinculada a estes conceitos, é preciso demonstrar a *pertença*³⁶ do compositor a este *espírito*, afinal, sua trajetória denota isto. Assim sendo, o próximo passo consiste em situar Villa-Lobos dentre as fases, por assim dizer, dos nacionalismos brasileiros, buscando - na linha de pensamento sobre a nação brasileira, padrões que se destacam na obra do compositor.

Compreendidas as noções aqui propostas (circundantes das ideologias nacionalistas) tentaremos elucidar a que anseios e necessidades oriundas das ideologias vigentes Villa-Lobos corresponde em suas obras. Para isso, não passaremos ao largo da discussão sobre questões vinculadas aos nacionalismos brasileiros e seus efeitos na música. Por isso, tomamos como um ponto importante, a relação entre as propostas sobre música de Mário de Andrade - uma vez que sua inegável influência no ideário musicológico brasileiro tanto persiste quanto é mal compreendida (e são ignoradas as conclusões maduras de Mário de Andrade do final de sua vida) - e a produção musical de Villa-Lobos. Veremos se o compositor e o musicólogo lidam com os mesmos conceitos da mesma forma, para enfim localizarmos na obra de Villa-Lobos o que seria de fato o seu nacionalismo musical. Lembremos que o exemplo dos *Choros* aqui usado é representativo de todas as grandes obras de Villa-Lobos que podem apresentar aquela singularidade da obra de arte. A série *Bachianas Brasileiras*, suas sinfonias, concertos, grande parte da música de câmara –

³⁶ Segundo Rubens Ricciardi, em suas aulas de pós-graduação, observa-se de um modo geral uma bipolaridade entre os fundamentos da **cultura** (A) e da **arte** (B), cujas diferenças encontramos em diversos autores, como nos três exemplos abaixo, ditas com palavras diversas, mas sempre com significados confluentes. I) Em Nietzsche - A) **Primeira natureza**: aquilo que fizeram conosco, que nos foi imposto e encontramos em nós mesmos e ao nosso redor, origem, destino, meio, caráter / B) **Segunda natureza**: o que fazemos com tudo isso: descoberta dos temperos secretos da linguagem/escrita, singularidade a partir de algo feito de si próprio. II) Já em Ricoeur, proliferando Gadamer - A) **Pertença** (*Zugehörigkeit*): pertencemos a tradições culturais, históricas, sociais, ideológicas / B) **Distanciamento crítico**: oposto à pertença mesmo sem romper vínculos, crítica das ideologias, distanciamento de si mesmo. PS: é viável uma relativa autonomia entre ambas num processo dialético, chamado de *fusão de horizontes* (*Horizontverschmelzung*). III) Rubens Ricciardi - A) **Cultura**: ideologia e identidade (todas estas sujeitas a falsificação), manipulação e distorção (comunicação) / B) **Arte**: a partir de si próprio, mas distante de si próprio, uma vez que a arte é a transcendência mais infinita do ser. Enfim, na nota de rodapé nº 27 sobre a escritora nigeriana Chimamanda, por que o professor americano exigiu dela uma restrição à *primeira natureza* (esta primeira natureza aqui no contexto nietzscheiana)? É porque na *segunda natureza* ela já adquire a importância (e se torna concorrente enquanto escritora de grande literatura) antes restrita aos escritores de países industrializados. É como a velha relação metrópole/colônia. À colônia se restringia o papel de fornecedor de matéria prima, e, à metrópole, estava resguardado o monopólio da industrialização. Estas exigências de “identidade”, “cultura” etc. são na verdade velhos preconceitos coloniais transvestidos agora de ideologia politicamente correta. Ou seja, a *segunda natureza* deveria ser uma exclusividade dos artistas e intelectuais de países ricos e industrializados. Quando (pseudo)intelectuais do terceiro mundo exigem ambientações culturalistas aos artistas de seus países, mesmo com a pretensa postura anti-colonial supostamente de esquerda, estão na verdade submissos à velha retórica colonialista sem sabê-lo.

principalmente os quartetos, embora possam caber dentro de outras definições – neofolclorismo, neoclassicismo etc. – também, pelos mesmos motivos dos *Choros* – não são obras *nacionalistas*.

IV) Nacionalismo e música no Brasil: Mário de Andrade - Villa-Lobos

O processo do pensamento que viemos desenvolvendo até aqui, vem ocorrendo no sentido de examinar o alcance dos discursos nacionalistas e seus instrumentos de apoio simbólico (como cultura, identidade etc.), no esforço de refletir sobre as conotações emanadas deste conceito, bem como dos conceitos que o circundam. Nossa intenção têm sido desatrelar tais conceitos de um uso mecânico e sem problematização, como tem sido corrente na associação deles ao pensamento sobre arte.

No que diz respeito ao Brasil, pudemos ver como o nacionalismo pôde estar ligado com as noções de cultura e identidade nacionais, à idéia de autenticidade cultural, ao reconhecimento da cultura nacional enquanto cultura popular, às ideologias do caráter nacional, resultando sempre numa associação problemática que torna difícil a relação entre as essências da arte e das ideologias nacionalistas. Assim sendo, pudemos diferenciar o modo como na obra de arte se-põe-em-obra os elementos da cultura – que são *transcendidos*, e o modo como a ideologia nacionalista pôde se apropriar e construir várias noções de cultura – que são *coaguladas*. Vimos que na obra de arte, esse transcender é uma condição. A partir do exemplo dos *Choros* de Villa-Lobos vimos como tal processo se realiza à revelia das imposições normativas nacionalistas.

Procuraremos agora estender a análise de modo mais específico, principalmente no que diz respeito à relação entre Villa-Lobos e o ideário musical nacionalista brasileiro, bastante representado na obra de Mário de Andrade. Desta forma, poderão ficar mais claro dois aspectos muito importantes:

(a) As ideologias nacionalistas, de modo geral, impingiram um modelo musical baseado no folclore. Mas dos resultados desta apropriação do folclore se consubstancia uma *música nacionalista*? Independente se “sim” ou se “não”, a apropriação do folclore por parte de Villa-Lobos se corresponde com as normas impostas pelo nacionalismo? Respostas para essas questões já foram parcialmente respondidas ou se deduzem da nossa exposição até aqui. Mas agora especificaremos estas manifestações.

(b) Onde podemos localizar uma *música nacionalista* de fato, na muito numerosa obra de Heitor Villa-Lobos? Pretendemos demonstrar.

Mesmo levando em consideração a autonomia da obra de arte, é interessante relembarmos aquele pensamento de Pareyson que indica que “há uma correspondência entre certos modos de formar e certos modos de pensar (...) e tal correspondência se pode constatar *a posteriori*, não só com respeito a um artista individual, mas a inteiros períodos históricos (...)”. Assim sendo, o próprio acontecimento das obras, malgrado esta sua autonomia, ocorrem em correspondência com realidades históricas específicas. Dada essa dupla relação de autonomia-pregnância com relação ao tempo histórico da produção artística (daí *autonomia relativa*), exporemos alguns aspectos históricos e estéticos relevantes para os nossos propósitos.

Assim sendo, é importante que localizemos alguns fatores que foram importantes na atuação de Villa-Lobos. Esta atuação, no que diz respeito a sua produção musical, pode ser organizada da seguinte forma (cf. SALLES, 2009):

1 - Adoção de modelos franceses e wagnerianos (1900–1917), na esteira dos compositores que adotaram o romantismo tardio então em voga no Brasil;

2 - A partir do contato com o compositor francês Darius Milhaud, com Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), quando várias das diretrizes modernistas levaram o compositor a adotar formas mais livres (1917–1929), e a partir de sua viagem a Paris;

3 - O retorno ao Brasil em pleno golpe varguista (1930);

4 - Após 1948, quando suas obras atendem (inclusive estilisticamente) encomendas dos Estados Unidos e Europa;

É no contexto dos anos 30 e da política do Estado Novo, em sua terceira fase, que pretendemos localizar o que poderíamos chamar de obras nacionalistas de Villa-Lobos, baseados nos critérios do pensamento que viemos propondo. Assim sendo, finalizaremos justificando o afastamento de suas obras *neofolclóricas* (conceito que será discutido posteriormente) do que se convencionou chamar nacionalismo musical, objetivo que agora se faz necessário. Porém antes, examinaremos brevemente o percurso do nacionalismo a partir da experiência brasileira, a fim de ressaltar as peculiaridades que regem esta experiência.

Inicialmente, lembremos a divisão sobre os nacionalismos que já descrevemos no início deste trabalho (Chauí, a partir de Hobsbawn):

- I. Aparecimento de “nação” no vocabulário político por volta de 1830.
- II. De 1830 a 1880, fala-se em “princípio da nacionalidade” – vincula nação e território – economia política liberal.
- III. De 1880 a 1918, fala-se em “idéia nacional” - articulação de língua, religião e raça – intelectuais pequeno-burgueses alemães e italianos.
- IV. De 1918 aos anos 1950-60, fala-se em “questão nacional” – enfatiza a *consciência nacional*, definida como por um conjunto de lealdades políticas – emanações principalmente dos partidos políticos e do Estado.

Como já demonstrado no início deste trabalho, as teorias políticas nacionalistas se moldaram conforme as necessidades dos vários grupos que as propunham no decorrer da história. No entanto, na experiência brasileira com os nacionalismos, há constantes que podem elucidar questões que viemos investigando. Embora essas questões vinculadas às teorias nacionalistas viessem se delineando conforme as necessidades dos grupos dominantes³⁷ (como é uma constante essencial desde o surgimento do nacionalismo enquanto teoria no mundo), os nacionalismos brasileiros puderam por vezes prescindir de alguns elementos matriciais que sempre nortearam os nacionalismos europeus, muito embora a essência da forma de coação proposto pelas ideologias nacionalistas, principalmente no que diz respeito à arte e a cultura, mantiveram-se sempre relacionada às intenções, sejam veladas ou explícitas, de apropriação do pensamento.

Isso explica em grande parte o tipo de compreensão que à época de Villa-Lobos era capaz de direcionar o pensamento sobre o país, sobre a arte brasileira, bem como puderam ser abarcadas suas oralidades e tradições. É de crucial importância lembrarmos que houve períodos em que a leitura dos nacionais brasileiros era uma reprodução bastante fiel do discurso europeu, muito embora em outros casos as teorias nacionalistas no Brasil puderam

³⁷ Quando a hegemonia desse grupo dependia da unidade política-geográfica do país, a história foi lida pela ótica do “princípio de nacionalidade”; ou quando os interesses se voltaram para as questões de exaltação da terra, do folclore, da raça, obviamente se consagra uma historiografia cujas explicações se embasam num mesologismo, ou determinismo racial: “Qualquer nação se legitima por uma interpretação de seu passado consagrado como história oficial” (LESSA, 2008, p.245).

abrir mão do discurso racista, priorizando, por exemplo, a “multi-racialidade” brasileira como um elemento de vantagem racial (também explorado no sentido de uma normatização da autenticidade), aceitando como traços nossos a pluralidade, a facilidade em abarcar um caldo cultural de múltiplas influências. No entanto, como pudemos ver em nosso exame sobre a evolução da idéia de cultura brasileira, em cada período as ideologias nacionalistas puderam priorizar ou descartar elementos conforme a emergência política dominante. Octavio Ianni apresenta o processo de pensar o Brasil e delimitar suas fronteiras como sendo um tema recorrente, uma *questão nacional*, com alguns marcos paradigmáticos: Independência em 1822 / Abolição da Escravatura e República em 1888-89 / Estado Novo em 1930. No excerto a seguir é demonstrado o quanto os diversos pensadores brasileiros, alguns dos quais já pudemos explorar nesta dissertação, puderam se preocupar com os rumos de um Brasil-Nação. Segundo Ianni,

Esse tema aparece nas produções de publicistas, cientistas sociais, filósofos, artistas. Em diferentes gradações, várias linguagens, uns e outros passam por ele. A questão nacional está sempre presente, como desafio, obsessão, impasse ou incidente. Muitos estão interessados em compreender, explicar ou inventar como se forma e transforma a nação, quais as suas forças sociais, seus valores culturais, tradições, heróis, santos, monumentos, ruínas. Preocupam-se com o significado das diversidades regionais, étnicas ou raciais e culturais, além das sociais, econômicas e políticas. Meditam sobre as três raças tristes, explicam a mestiçagem, imaginam a democracia racial. Procuram as desigualdades regionais, raciais e outras na natureza e na história passada. Inquietam-se com o fato de que a maior nação católica do mundo flutua sobre a religiosidade afro e indígena. Espantam-se com o divórcio entre as tendências da sociedade civil e as do poder estatal. Debruçam-se sobre o passado, buscando raízes nos séculos de escravatura. Atravessam o Mar Atlântico para encontrar origens lusitanas, africanas, européias. Olham no espelho das europas procurando modelos e ideais para se vangloriarem ou estranharem. O anacronismo, bovarismo, mimetismo, exotismo e ecletismo, em matérias científicas, filosóficas e artísticas, fascinam ou assustam muitos dos que se miram em espelhos franceses, ingleses, alemães, norte-americanos e outros (IANNI, 2004 [1992], p.27).

Podemos dizer que todas estas preocupações dos pensadores brasileiros foram paulatinamente se sucedendo à medida que o Brasil busca o seu reconhecimento enquanto nação moderna. Podemos inclusive relacionar essas fases do pensamento brasileiro e suas preocupações – expostas por Octavio Ianni na citação anterior – às etapas do nacionalismo propostas por Hobsbawm. Desta maneira, poderemos ver a seguir, como o período que abrange a formação de Villa-Lobos, estendida até a conquista de seu *status* de compositor nacional, pode ser considerado um período especialmente fecundo para o pensamento nacionalista brasileiro, uma vez que se situa justamente entre os dois primeiros marcos

apontados por Ianni – 1822 e 1888/9 – e o Estado Novo, em 1930, quando neste último passamos definitivamente por uma consolidação do discurso nacionalista estatal brasileiro, marcado pela *questão nacional*.

À primeira “fase” de Villa-Lobos, marcada pela adoção de modelos franceses e wagnerianos (1900 – 1917), podemos relacionar os pressupostos da “idéia nacional”. No Brasil, temos aquela primeira manifestação de um pensamento nacionalista emanado através do crivo da raça, lido ainda através das lentes das teorias européias, que como vimos, pôde articular a idéia da língua (na música brasileira, tal problema se explicita na necessidade de uma ópera nacional em português), e da miscigenação – vista ainda com olhos pessimistas, posto que a miscigenação é vista pela ótica européia como um elemento de “desvantagem” no tocante a um processo de evolução e “progresso”. Este problema da miscigenação apresenta alguns paradoxos: se por um lado a visão do Brasil miscigenado corresponde a uma idéia construída ainda no período Imperial, por outro ela representou o problema básico na definição do caráter nacional brasileiro, como já examinamos anteriormente. A gradual construção desta idéia pode ser definida como um legado substancial da criação do IHGB fundado em 1838, quando “a elite do Império do Brasil entregou-se a missão de construção da nação, no plano da cultura”. A intenção foi tornar substancial nos trópicos uma civilização digna da herança européia, por isso “os integrantes do Instituto encararam o desafio de elaborar uma narrativa nacional” (MAGNÓLI, 2009, p.376). A representatividade do esforço do Império brasileiro aparece na delineação da compreensão de uma cultura brasileira como resultado da fusão das três raças:

Para o Império, a criação e a formatação da nacionalidade impuseram a construção da história oficial como uma tarefa explícita do Estado (...) Na segunda década da Independência, o IHGB [Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro] lançou um concurso para saber sobre que bases deveria ser construída a história brasileira. Foi vitorioso Von Martius, naturalista [sobretudo biólogo] bávaro que recomendou buscar no passado episódios de cooperação das três raças (lusa, ameríndia e africana) que explicitassem os sonhos de um Brasil independente (LESSA, 2008, p.245).

Portanto, temos que no início do século XX o incipiente pensamento nacionalista ainda é uma busca da compreensão sobre a nação brasileira e sobre o caráter nacional brasileiro. Neste caso, é notável que a música da fase inicial de Villa-Lobos se manifeste como um parcial reflexo desta busca. Não por acaso, o wagnerianismo e a ópera italiana se encontram tão em voga no Brasil. No caso específico da música de Villa-Lobos, a produção

de já algumas importantes obras-primas surge no contexto desta “incipiência”. Pode-se dizer que as preocupações com uma música nacional, embora presentes, ainda não encontravam uma formatação que lhe pudesse ser adequada, muito embora, a sempre presente idéia da estilização do folclore já lançava suas influências na produção intelectual brasileira, mesmo em música. Temos, portanto, nos anos da juventude de Villa-Lobos, também um folclorismo e uma tentativa de música nacional ainda incipiente, reflexo parcial da tentativa latente de elaboração de uma narrativa nacional, buscada veementemente desde meados do século XIX. Os compositores Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno são bastante representativos destas tentativas de revelação da alma nacional. No entanto, é interessante notar como se admite desde o início o processo de estilização do popular-folclórico como o caminho para uma música “autenticamente” nacional. (GUÉRIOS, 2009, p.115). Na realidade, num período de tentativa de adequação das idéias nacionalistas européias no Brasil, não foi difícil que a influência destas ideologias em música não tardasse a aparecer. “(...) mas foi a idéia de música nacional formada paulatinamente ao longo do século XIX na Europa que adquiriu importância fundamental e se espalhou pelo mundo a partir de então.” (*ibidem*, p.100-101).

Esta idéia de música nacional passa a encarar um projeto cada vez mais ambicioso, como podemos notar no empreendimento de Coelho Neto, no sentido da criação de um poema-sinfônico que pudesse retratar o Brasil ideal³⁸. Villa-Lobos é parte deste projeto, que ainda guarda a herança do romantismo tardio da música programática, que para J. M. Wisnik é um caso representativo onde “a ideologia caminha pela via de uma estetização da história: a visão do Brasil apresenta-se como coroamento de um passado de lutas, como vitória sobre adversidades, a se exaltar pela música.” (WISNIK, 1977, p.22). Tal projeto pretende se tornar substancial a partir de um nacionalismo já absorvido pela literatura romântica, agora provedora do programa musical do poema-sinfônico. Essa preocupação em selecionar elementos que sirvam ou que serviram para a elaboração da trama da narrativa da nação brasileira, é bastante presente no ideário nacional do início do século XX.

³⁸ Sobre o poema-sinfônico, cujo texto é proposto por Coelho Neto, ao qual Villa-Lobos conferiu música para um dos movimentos: “Temos, portanto, uma tentativa marcadamente ideológica de fazer a música responder a interesses sociais, de aparelhá-la conceitualmente (revestindo-a de literatura) para que ela desempenhe uma determinada função”. (WISNIK, 1977, p.21)

O processo de consolidação e busca de uma idéia mais acabada de música nacional, aos poucos ganha força enquanto propostas formativas ou poéticas para as obras, não só como configurações simbólicas ou representativas da música programática, caso do projeto sinfônico proposto por Coelho Neto. É neste contexto onde, com a aproximação do centenário da República, além dos resquícios românticos da música programática, valorizados pelas tendências nacionalistas, se consolida o aspecto da valorização do popular-folclórico, visto como a nova moda do “exótico”. Sobre este aspecto específico, vemos que ainda no início do século, no Rio de Janeiro,

Diversos intelectuais da elite passaram a convidar esses “músicos populares” para os seus salões (...) Esses intelectuais, interessados nos músicos do ponto de vista do folclore ou das criações culturais “autenticamente brasileiras”, acabaram aos poucos criando vias de acesso e de legitimação da presença da música não-erudita entre a população mais rica. Essa presença (...) com o tempo tornou-se “uma moda da regionalização” (...) (GUÉRIOS, 2009, p.71)

No que diz respeito à correspondência de Villa-Lobos ao momento histórico em questão, vemos que tanto as suas tendências à composição programática, quanto a sua atitude com respeito a esta mudança geral do comportamento em relação à música popular, revela que seu interesse se volta principalmente para música popular urbana, fruto de seus contatos com os músicos de *choro*. A mudança de rumos na valorização desta “arte autenticamente nacional” é representativa da necessidade republicana de uma construção da civilização brasileira via arte nacional. Projeto este posto em obra desde o Brasil-Império. P. R. Guérios, busca, em sua biografia de Villa-Lobos, demonstrar um processo no qual paulatinamente o compositor se enxerga como o artista “predestinado” a refletir essa arte nacional ainda incipiente. Por isso, não são raras as leituras *a posteriori* feitas por Villa-Lobos com relação ao seu processo de criação, em que ele releu sua própria trajetória a partir de uma ótica que o consubstanciava enquanto compositor “desde sempre” nacional. No entanto, é importante termos em mente que, inicialmente, a música nacional era apenas uma das possibilidades musicais para Villa-Lobos, que ainda se relaciona intrinsecamente com os modelos europeus. A mudança de atitude do compositor com relação ao “nacional” se dá um pouco depois, quando,

Aparentemente dá-se ênfase e moda aos aspectos nacionais devido a proximidade do centenário da independência, ocasião em que Villa-Lobos começa a se apresentar como compositor nacional, e por em voga em suas

músicas, os elementos da música popular urbana com as quais ele tivera contato. (GUÉRIOS, 2009, p.142)

O ideário folclorista em Villa-Lobos parece ser menos representativo daquilo que foi o grande fetiche nacionalista posterior. A própria formação híbrida do compositor o leva aos experimentalismos característicos de suas obras da segunda fase, justamente quando o pensamento brasileiro se volta para a gradual valorização da cultura brasileira popular.

Neste ponto, podemos relembrar o modo como independentemente da tentativa sempre presente do compositor em se adequar a imagem que se fazia dele, ou mesmo muitas vezes buscar se corresponder a um ideário geral sobre a cultura brasileira, em sua produção, cada vez mais elementos de sua formação inicial, que incluiu um fecundo contato com a música popular urbana, já começa a se sobressair e tomar um rumo diverso daquela via preconizada pelos ideais nacionalistas, onde a transformação do folclore em música artística era a condição de uma música autenticamente nacional, malgrado aquela sua tendência à composição programática, cuja associação à um texto literário, pode representar elementos preconizados pelos nacionalismos, muito embora não expresse uma “teoria nacionalista”. Assim sendo, podemos de antemão apontar que, após uma produção cuja influência de Debussy e Wagner se faz presente, os experimentalismos do compositor se dão na esfera das vanguardas européias – graças ao contato com Milhaud e Vera Janacopoulos ainda no Rio de Janeiro - e da música popular urbana, elemento que sem dúvida o diferenciará dos procedimentos de transformação de elementos folclóricos em música artística pensados pelo nacionalismo.

Poderíamos concluir sobre a fase inicial e posterior contato com a música mais avançada da Europa, e sobre sua atitude geral com relação à música popular, que para o compositor:

- a) A música nacional era apenas uma das possibilidades de realização, antes de sua viagem à Europa.
- b) Era primordial para o compositor, sua afirmação enquanto tal, levando-o a compor “para as mais diversas formações de instrumentos com as mais diversas técnicas”³⁹.

³⁹ Sobre este aspecto, Guérios exemplifica este aspecto demonstrando que Villa-Lobos parece tentar “cobrir uma lacuna” na sua produção ao compor a ópera *Izalt*. Era uma necessidade imperativa em uma época onde só é digno da alcunha de compositor aquele que contasse com uma ópera em seu currículo.

- c) O resultado de suas buscas é a uma produção de “obras complexas que agregavam diversos elementos musicais”.
- d) Sua ida para Europa redimensiona a sua visão sobre compor música nacional (*ibidem*, p.152).

Paradoxalmente, Villa-Lobos assume a missão de ser um compositor nacional, justamente após sua viagem para Paris. O compositor não causou o impacto que esperava, uma vez que a música de Debussy – cujo impacto no Brasil “belcantista” podia ser grande – não era mais “vanguarda” na França, onde um compositor como Stravinsky pôde de fato suprir uma Paris “farta de música parisiense”, nas palavras de Tarsila do Amaral (*apud* GUÉRIOS, 2009, p.157). Villa-Lobos passa a buscar esse caminho, apontado inclusive por Milhaud⁴⁰, que lamenta que os compositores brasileiros deformem sua autenticidade pelas influências de Wagner, Saint-Saëns e Debussy, ao invés de valorizarem a música popular, o que demonstra a ânsia parisiense por uma música moderna baseada em elementos populares. Os anos 20 foram marcados por esta consciência de vanguarda cujas experimentações pudessem ser realizadas também a partir da apropriação da música popular urbana; como vimos, havia uma tendência especialmente em Paris, de esperar este tempero “exótico”, ou mesmo esta “contribuição” trazida dos diversos países. Portanto, podemos lançar novamente uma questão para ser respondida ou refletida no desenrolar da argumentação: esta apropriação da música popular urbana preconizada por Villa-Lobos nos anos 20, especialmente nos *Choros* coincide com as propostas nacionalistas brasileiras de um folclore estilizado? Já vimos que não. Há na verdade uma correspondência clara entre o material “popular” e as experimentações poéticas das vanguardas. Villa-Lobos, apesar de procurar se colocar em correspondência com o pensamento da política nacionalista da época, o *sui generis* da relação deste nacionalismo com o modernismo brasileiro – paradoxalmente de onde emana um nacionalismo posterior mais rigoroso em arte – permite que suas obras apresentem esta síntese profundamente avançada e experimental, chegando a muitas inovações *avant la lettre*. Ninguém mais do que Villa-Lobos soube representar esta tendência. Aliás, podemos ainda apontar outra interessante reflexão do compositor Gilberto Mendes, para quem a música popular urbana representa uma conquista de grande envergadura da obra de Villa-Lobos. Podemos pensar que, dentre os motivos desta

⁴⁰ Num artigo para *La Revue Musicale*, escrito em 1920 (*apud* GUÉRIOS, 2009, p.156).

conquista, se encontra a riqueza das manifestações populares especificamente no Brasil, dificilmente encontrando paralelos em outras comunidades ocidentais. Segundo Gilberto Mendes, a especial capacidade de atuação da música popular, enquanto material composicional acaba agindo diretamente na linguagem musical, possibilitando contribuições realmente significativas (*apud* WISNIK, 2004, p.133).

Ao levantarmos estes aspectos biográficos apontados por Guérios e cruzarmos com o nosso exame sobre as ideologias nacionalistas, vemos que toda a efusão de um pensamento nacionalista no Brasil pôde se corresponder aos anseios de um período cuja “modernização” é vista como uma condição do desenvolvimento da nação, mesmo que ainda seja apresentada apenas uma idéia de nação. Também vemos que a ênfase de algumas vanguardas – caso das parisienses - pressupunha uma afirmação do elemento nacional. Aparentemente o espírito desta época encontra ecos em Villa-Lobos, cuja convivência e formação contribuíram para uma produção musical que atendesse a estas demandas. Não por acaso, os anos 20 foram marcados pelo amadurecimento de uma *poética* da música nacional, resultado da influência do nacionalismo modernista em torno da Semana de 22. Se antes é marcante no pensamento brasileiro a dificuldade de adaptar os pressupostos das ideologias européias à realidade da miscigenação racial brasileira, a gradual mudança de ótica que leva do racismo para cultura pôde preconizar motivos estéticos que assumissem as teorias européias no sentido de sujeitá-las ao caldo cultural brasileiro, e superá-las num plano estético-poético posterior.

Em suma, estes aspectos biográficos, quando confrontados com alguns aspectos histórico-filosóficos que já discutimos, podem mostrar que Villa-Lobos pertence a um período especialmente fecundo no que diz respeito às orientações nacionalistas. Há, por assim dizer, tanto um “acúmulo” de perspectivas quanto à imagem que se poderia fazer do Brasil, quanto diversas mudanças de orientação no que diz respeito às novas construções do ideário nacional. Este acúmulo se revela especialmente na confluência das perspectivas nacionalistas anteriores, expressas no romantismo tardio do poema-sinfônico, com as idéias que levam a uma cada vez maior valorização do elemento popular-folclórico. De fato, podemos dizer que entre a declaração da independência em 1822, e a golpe getulista de 1930, temos um caminho do pensamento nacionalista que aponta para uma preocupação cada vez mais iminente com a *questão nacional*, algo que a partir de 30, passa a ser

discutido como um problema vinculado ao progresso em todos os âmbitos da nação brasileira, tarefa a que se entrega o Estado com veemência cada vez maior. Tal tarefa se reflete na delineação de uma cultura brasileira e de uma arte brasileira, mais presentes do que nunca no discurso estatal, cujo controle, levado a um extremo, coloca em cheque a própria liberdade essencial da obra de arte.

Podemos dizer que a mudança de um nacionalismo imperial, cujo *princípio de nacionalidade* se pensa enquanto possibilidade de unidade geográfica, formação do estado nacional, enfim, um nacionalismo que visa uma construção da narrativa da nação, pôde já no início do século XX amadurecer e passar a se articular enquanto *idéia nacional*; idéia essa que passa a se concretizar em tentativas de se substanciar num pensamento sociológico e numa cultura nacionais. Numa época especialmente atrelada a uma tentativa de reconhecimento do Brasil como nação, temos que tanto a narrativa da nação enquanto mito das três raças, quanto a construção de uma idéia nacional enquanto construção de uma cultura brasileira formam essa modernidade incipiente do Brasil do início do século XX, que culminará com a semana de 22. Tal modernidade se apresenta no Brasil de forma bastante peculiar, e segundo Ortiz, é uma modernidade “fora de lugar”, na medida em que o modernismo ocorre no Brasil sem modernização (ORTIZ, 2006 [1988], p.32). Ou podemos mesmo indicar a inconsistência deste modernismo brasileiro nos termos de Moreira Leite, para quem “o modernismo, no sentido rigoroso do termo, é muito mais uma tendência estética do que tendência ideológica bem definida (...)” (LEITE, 1969, p.260). Independentemente da ótica adotada, podemos notar que o modernismo brasileiro é campo fértil para os mais diversos paradoxos. Talvez as características de qualquer modernismo – principalmente musical – se apresentem através de paradoxos, tais como o *neoclassicismo* e o *neofolclorismo*, ou seja, trata-se de linhas poéticas da modernidade musical que ao invés da ruptura dita vanguardística buscam recuperar algo da dignidade do passado. Um momento da modernidade em que se esquece o futurismo e se volta às tradições, quer seja popular/folclóricas ou mesmo da música barroca ou clássico-romântica. Se o neoclassicismo musical vai se inspirar na música do século XVIII (ou mesmo no século XIX, quando, por exemplo, Villa-Lobos homenageia Chopin, em 1949), por sua vez, o neofolclorismo vai buscar as fontes musicais dos antigos gêneros coloniais, como a modinha e o lundu, invariavelmente em re-estilizações sob nomes genéricos de *samba*

(como Alexandre Levy, autor do primeiro samba da história, em 1890), *batuque* (como o caso de Nepomuceno, em 1895), *congada* (como Mignone em 1921, cuja fonte foi o *Lundu* publicado por Martius e Spix, em Munique, em 1823). Villa-Lobos, por exemplo, utiliza uma melodia publicada por Jean de Léry no século XVI para a composição de um de seus cantos indígenas, em 1922. Há que se considerar, no caso dos neofolcloristas brasileiros, que suas fontes muitas vezes nada se assemelham às pesquisas de campo – como, por exemplo, é o caso mais sistemático em Bartók e Kodály. Os compositores brasileiros preferiam retirar seus temas dos livros de história ou mesmo inventar suas próprias melodias (cf. RICCIARDI, 2008).

No caso brasileiro, aparentemente tais paradoxos modernistas ficam mais aparentes. Inclusive podemos aventar que, se de modo geral o modernismo é anti-nacional e os nazifacismos são anti-modernos, no Brasil o modernismo passa a ser expressão do nacional, manifestado enquanto projeto: ser moderno é ser nacional (ORTIZ, 2006 [1988], p.34-35). Este *modernismo meta*, de um Brasil entendido como projeto, se expressa em Villa-Lobos *avant la lettre*, antes mesmo da semana de 22.

Vemos que no caso da música, essas preocupações do pensamento brasileiro resultam em alguns importantes fatores, que correspondem aos efeitos daquele princípio de nacionalidade e da posterior construção de uma idéia de nação. Em primeiro lugar a preocupação pulsante no pensamento brasileiro com uma arte nacional, que pudesse realizar essa narrativa da nação brasileira (como vimos, via pensamento europeu contemporâneo) – que resulta num primeiro delineamento da cultura brasileira como resultante da fusão das três raças. Muito embora devamos ter em mente o modo como os diversos pensadores puderam abarcar ou descartar elementos na construção do ideário nacional. Em segundo lugar, da construção de uma idéia nacional pode-se dizer que emanam as primeiras tentativas de se compreender quais são os elementos culturais autenticamente nacionais, que poderiam servir para formatação de uma música nacional, algo que alcançará o seu ponto culminante após o golpe de 30. Em outras palavras, ao longo deste processo realiza-se paulatinamente a eleição dos elementos necessários para formação de uma música nacional. Uma das principais referências escolhidas no caso da música foi o dado cultural rural brasileiro, representado no folclore – algo totalmente similar ao ocorrido na Europa, na realidade uma herança da *Kultur* de base hederiana.

No entanto, vemos que o ponto culminante do pensamento nacionalista, finalizando um primeiro momento de reflexão sobre a nação ainda antes da revolução, se dá justamente com o fim da semana de 22, resultando em propostas concretas para a criação artística autenticamente nacional. Não só é manifesto este tipo de propostas – cada vez mais normatizadas - para uma arte nacional, como se radicalizam as leituras sobre o passado nacional. Podemos dizer que se dá, de forma mais clara, aquele corte arbitrário na história ao qual já nos referimos anteriormente em Ortiz, e que podemos reiterar com Wisnik: “há um movimento intensivo para recortar tendências, marcar o campo, dividi-lo, e o grupo modernista consegue colocar isto em cena” (WISNIK, 1977, p.64).

Um dos primeiros resultados destes recortes se encontra na desconsideração do passado artístico colonial brasileiro, bem como se radicalizam oposições aos maiores nomes do romantismo musical, caso de Carlos Gomes⁴¹. Neste sentido, podemos dizer que se a tendência inicial do modernismo brasileiro se dá enquanto preocupação estética – pensar uma arte nacional; romper com os passadismos; absorver as vanguardas européias – num segundo momento tem-se uma reorganização em torno de um projeto cultural mais abrangente, onde a questão da autenticidade do nacional é posto como pedra fundamental no desenvolvimento de uma arte brasileira. A esse respeito, podemos apontar uma interessante síntese sobre os assuntos que permearam o modernismo musical brasileiro, demonstrando como estas “tendências artísticas cultas desejosas de incluir no seu universo o homem do povo” puderam concretizar um modo de operação em arte cada vez mais explícito segundo um projeto iniciado desde a Independência. Porém, se anteriormente são levados em consideração elementos ideológicos nacionalistas adequados a linguagem literária, em música, tais procedimentos saem gradualmente do plano estético e passam ao plano poético. Aqui, vemos o já referido processo de adequação do dado folclórico à música artística aparecer como a “técnica” musical correspondente a uma arte musical nacional. No entanto, há um problema na iminência de ser resolvido: “a adequação, interna à obra, de um código ao outro.” Este acúmulo das perspectivas nacionalistas, tanto de um nacionalismo romântico, representante de um *princípio* e de uma *idéia* nacionais, quanto da

⁴¹ As famosas afirmações de Oswald de Andrade são categóricas: “Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantarolice toda do ‘Guarani’ e do ‘Schiavo’, inexpressiva, postiça, nefanda” (apud WISNIK, 1977, p.71)

iminente discussão sobre a *questão nacional*, é o terreno fértil da discussão sobre a música brasileira nos anos 20, protagonizada em grande parte por Villa-Lobos.

Em suma, temos que as discussões que permearam estas perspectivas todas giram em torno de três caminhos principais, segundo Wisnik:

- a) A discussão em que se opõe passado e presente e mais especialmente arte do presente e arte do passado (Semana de 22);
- b) A discussão que opõe música pura e música descritiva, prolongamento das grandes polêmicas estéticas do século XIX na Europa (Revista Klaxon);
- c) A discussão que envolve a relação entre música brasileira e música européia, desenvolvida na questão do aproveitamento erudito do folclore. (*Ensaio sobre a música brasileira* – Mário de Andrade)

Tais elementos irão se consubstanciar musicalmente através do *poema-sinfônico*, do uso do *folclore* e do *hino cívico* (WISNIK, 1977, p.27–31).

Portanto vemos que é preciso que diferenciemos em quais dessas três vertentes é possível identificar o que seria um nacionalismo musical de fato dentro da perspectiva sobre a obra de arte que adotamos para pensá-lo. Para isso, é essencial abordarmos o ponto de vista adotado por Mário de Andrade, posto que este “centralizou todas as linhas do desenvolvimento dessa didática de inspiração modernista, e deixou marcas de influência às vezes esmagadoras sobre pelo menos três gerações de compositores” (*ibidem*). A influência não se resumiu só aos compositores. Sabemos que grande parte da musicologia brasileira foi influenciada por uma compreensão geralmente fragmentária da obra de Mário de Andrade. Portanto, devemos notar, que é no contexto de confluência de muitas das idéias nacionalistas que nos anos 20 se pôde delinear de forma normatizada uma idéia de música nacional brasileira, encarnada principalmente na obra de Mário de Andrade. Catalizando praticamente todas as tendências nacionalistas de compreensão do nacional até então, esta importante personagem pôde organizar um pensamento musical onde as virtudes (ou vicissitudes, nas leituras mais pessimistas) das três raças, se configurarão numa referência primordial, principalmente no *Ensaio*, ainda dentro daquele espírito das iniciais leituras sobre o Brasil que tiveram os primeiros pensadores, porém com uma destacada “urgência social”, cuja ênfase se dá como aspecto pedagógico na formação de uma arte brasileira que reaja contra a precariedade. Por isso, a ênfase no folclore. Neste caso, “o interesse, ou

objetivo dessa urgência social, formulado na altura de 28, é conquistar para a arte erudita um meio de expressão especificamente nacional com base na absorção do folclore.” (WISNIK, 1977, p.107).

Segundo Mário de Andrade, em sua tentativa de definir graus de autenticidade aos elementos das oralidades brasileiras, as melodias folclóricas apresentariam o misto ideal e legítimo que consubstanciaria a cultura brasileira por excelência, e por isso deveriam ser o alvo principal do compositor culto brasileiro:

O critério da música brasileira pra atualidade deve de existir com relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação [...] O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular (ANDRADE, 1962, p.20).

Como vimos anteriormente, há que se ter em mente que, *música popular* para Andrade, não inclui a música popular urbana (mesmo que pré-indústria da cultura), algo que irá apetecer muito mais a Villa-Lobos. Antes, música popular aqui não se distingue da folclórica, como é exposto sem ambigüidades no *Ensaio*. Essa valorização do folclore em detrimento da música urbana popular, já nos leva a um problema no interior do próprio conceito de folclore⁴², que discutiremos em capítulo posterior. Essa tendência que se estendeu por muito tempo na composição brasileira (graças a uma posterior efervescência do jdanovismo no Brasil) e manteve aquele pensamento do folclore como uma escolha que:

(...) correspondia à descoberta, à paixão e à defesa de uma espécie de inconsciente musical rural, regional, comunitário contido nos reisados, nos cantos de trabalho, na música religiosa, nas cantorias repentis e cocos que se entremostravam nas práticas musicais das mais diversas regiões do país (revelando-se no mesmo momento tendentes à desapareção). A atlântida folclórica desse “fundo musical anônimo” fundia a música ibérica, sagrada e profana, católica e carnavalesca (ligada a antigos festejos pagãos) com a música negra e indígena (...) (WISNIK, 2004, p.133) .

De qualquer forma, essa valorização do folclore como matriz para a música artística, se tornará predominante e reconhecida como condição para produção de “música nacionalista”. É bom que já se antecipe que, se no *Ensaio* essa perspectiva é apresentada de forma *poética*, preconizando formas e técnicas de se abordar o folclore brasileiro para

⁴² Podemos notar como o compositor Darius Milhaud não diferencia o folclore da música popular urbana carioca em seus escritos em *La Revue Musicale* (cf. GUÉRIOS, 2009)

transformá-lo em música artística, em outros escritos mais tardios pode-se notar uma atitude menos normativa e mais filosófica por parte de Mário de Andrade. Se pensarmos especificamente nas três principais formas de se compreender a música nesse período de acúmulo de perspectivas nacionalistas - *poema-sinfônico, folclore e hino cívico* – poderemos reconhecer que a predominância da compreensão de música nacionalista enquanto música que se apropria do folclore nacional é muito grande. Isso se deve em grande parte ao *Ensaio* de Mário de Andrade, que sendo crítico da música programática não parece incluí-la naquilo que poderia ser chamado de música nacionalista. Os hinos cívicos também não são inclusos na abordagem dessa perspectiva do *Ensaio*.

Assim sendo, no que diz respeito à adoção dos modelos folclóricos dentro da concepção de Mário de Andrade, a intenção - neste caso uma lição que se tornou permanente para as gerações futuras - é não ser unilateral na consideração do que é autenticamente nacional dentro das contribuições das três raças; nem só o negro, nem só o índio, nem só o branco europeu (cf. ANDRADE, 1962, p.29). Deste ponto de vista, o “autêntico” se encontraria na cooperação das três raças (idéia plasmada, como vimos, desde a metade do século XIX), e despreza o cosmopolitismo e o internacionalismo. Este unilateralismo que Mário de Andrade procura evitar ao escolher o folclore por seu conteúdo sincrético, gera um paradoxo: ao evitar o unilateralismo, outro tipo de abordagem unilateral é proposta, uma vez que são descartadas outras contribuições que não sejam compreendidas como autênticas.

Talvez esteja nessa linha de pensamento uma explicação plausível para um dos paradoxos do modernismo brasileiro, que em seu ponto nodal se alimenta das vanguardas européias, declarando seu orgulho em “nada descartar” na semana de 22, mas que nos manifestos posteriores (Klaxon e Pau-Brasil) desemboca no aparente oposto, na hipernormatização dos critérios de autenticidade, proclamada por Mário de Andrade em parte de sua obra crítica, principalmente sobre música.

Embora seja evidente que um polarizador tão importante como Mário de Andrade possa ter influenciado o compositor Villa-Lobos, parece-nos claro que na confluência do pensamento de ambos há mais uma correspondência ao espírito de um tempo consubstanciado em ambas as produções do que propriamente uma influência direta de um sobre outro. Tanto Mário de Andrade quanto Villa-Lobos são homens concatenados com

seu tempo, e caudatários das adequações e apropriações feitas pelas ideologias nacionalistas.

Como temos examinado, um olhar panorâmico sobre a extensa obra de Villa-Lobos, nos demonstra o modo como este se corresponde com a leitura que os nacionais freqüentemente fizeram do país. No entanto, no que diz respeito a seguir normas poéticas para realização musical, Villa-Lobos parece não se corresponder ao Mário de Andrade do *Ensaio*. O compositor freqüentemente tem a intenção de ressaltar em muitos dos títulos de suas obras, e mesmo em muitos assuntos (que aparecem também como espécies de programas) a importância do *ameríndio*; as obras *Rudá*, *bailado ameríndio* e *Myremis* são exemplos desta valorização. Apesar disso podemos ouvir como Villa-Lobos não abre mão dos demais “colaboradores” partindo das diversas referências ao elemento africano (cujas famosas *Danças Características Africanas* são excelentes exemplos), bem como a absorção das vanguardas e linhas de pensamento musical características da primeira metade do século XX. Ademais, mesmo quando se utiliza das referências folclóricas, Villa-Lobos as aborda mais no sentido mesmo realizado em sua abordagem da música popular urbana – o material musical/temático atua diretamente na linguagem musical – do que partindo das normas propostas por Mário de Andrade no *Ensaio*, algo que ocorre raramente⁴³.

De qualquer forma, essa concretização dos ideais nacionais que se daria, enquanto tentativa de um pensamento musical que se utilizaria do folclore “não apenas como fonte temática, mas como fonte técnica” (WISNIK, 1977, p.50), assumiu especial importância no que diz respeito a criação de um modelo de pensamento que se concretizasse em arte brasileira, nacional. E na música, já no cerne da discussão mesmo antes da semana de 22 (*ibidem*, p.28), esta súmula nacionalista acaba por propor uma música nacionalista com recortes culturais bem definidos. O caráter programático da proposta de Mário de Andrade vem de encontro a necessidade desta produção, e se transforma em corpo doutrinário obrigatório após o seu *Ensaio sobre música brasileira* de 1928. Ali, o escritor, antes mesmo de Jdanov, formaliza uma série de propostas musicais que uma vez postas em obra

⁴³ Os descompassos musicais e ideológicos entre o compositor e o crítico ainda se complicaram bastante a partir de determinado período. “A adesão de Villa-Lobos ao ideário da revolução [*sic*] foi um momento de inflexão entre Mário e o compositor. Como a maioria dos paulistas, Mário era contrário ao governo de Getúlio. Em carta a Prudente de Moraes Neto, Mário traça críticas acidas ao compositor e vê com maus olhos a sua nova produção musical, interpretando como estando servilmente ligada a política que ele servia” (*apud* GUÉRIOS, 2009, p.228).

tornariam concreto o que seria chamado de *música nacionalista* (e seus derivativos: compositores nacionalistas, fase nacionalista da música etc.). Se como vimos, o cerne do problema de uma música nacional é colocado de forma normativa, de forma que se julgue solucionado a partir do uso das melodias folclóricas brasileiras, quando transformadas naquilo que Mário de Andrade chama de *arte desinteressada*, não foi sem um crivo crítico que tal solução foi preconizada. Para Mário de Andrade as melodias folclóricas solucionariam o problema de uma expressão brasileira mais verdadeira, em detrimento do cosmopolitismo das correntes européias “essencialmente individualistas”, uma vez que as melodias folclóricas já conteriam em si este *misto* essencial do caldo cultural das três raças.

No entanto, as propostas de Mário de Andrade, em si, parecem menos nocivas do que a apropriação fragmentária que se fez delas posteriormente. Mário de Andrade estava, de forma muito engajada, conectado com os principais problemas filosóficos levantados desde o início do século, não só no Brasil, mas também na Europa. Se “o interesse, ou objetivo dessa urgência social, formulado na altura de 28, é conquistar para a arte erudita um meio de expressão especificamente nacional com base na absorção do folclore” (*ibidem*, p.107), e Mário de Andrade é quem tenta teorizar de forma “pragmática e utilitária” tal premissa ele se encontra em total sintonia com filósofos europeus contemporâneos que argumentam de forma similar, muito embora defendendo pontos de vista opostos. É o caso de Adorno, que procura solucionar o problema – para ele, dialético – que urge da relação do individualismo e a perda dos laços de “estilo” desde o advento do *Expressionismo*, com a necessidade ou tentativa de uma leitura histórico-social da arte, ocorrente nas demais tentativas de restabelecer os vínculos (*Verbindlichkeit*) sociais perdidos através do resgate das formas no *neoclassicismo*, no *neofolclorismo* e demais ramificações da “música utilitária” (cf. ALMEIDA, 2007). Basta compararmos o modo como Mário de Andrade em 1928 indica seus critérios já no início do *Ensaio*: “O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social” (ANDRADE, 1962, p.19). E Adorno⁴⁴, em 1929: “certamente não será mais possível persistir na imanência puramente musical: pois a própria música não persiste mais tanto nessa imanência. O problema deve antes ser tratado como conhecimento sociológico, assim como ele hoje se apresenta antes de tudo como um problema sociológico” (*apud*. ALMEIDA, 2007, p.278). Vemos que as

⁴⁴ Em “Atonales Intermezzo” de 1929 [GS 18, p. 92]

similaridades dos argumentos conotam os problemas que cercam a produção deste período, embora Mário de Andrade realize justamente aquilo que Adorno combata. Lembremo-nos que o Brasil rural, àquela altura, ainda desprovido de indústria da cultura e do agro-negócio, com camponeses vivendo de forma isolada em todas as partes do país, pouco se parece com aqueles mesmos tempos da República de Weimar, em que a tradição dos *Volkslieder* já era algo do passado do século XIX, e, quando muito, se poderia falar de canção popular e engajada dos movimentos operários – o que, para Adorno, em sua perspectiva social-democrata, se encontrava por demais à esquerda.

Essa comparação poderia ainda se estender mais caso pudéssemos traçar um outro paralelo. Se em Mário de Andrade a questão do cosmopolitismo/individualismo x nacional é o norteador geral da discussão, em Adorno podemos notar que o problema dialético da história da música se realiza levando em consideração o nacional e o universal, onde este último “não consiste em um simples fato dado, a ser obtido de imediato, senão que requer uma reflexão acerca dos momentos nacionais disjuntivos” (ADORNO, 2009, p.300). Podemos aventar que essa transformação do folclore em música artística em Mário de Andrade corresponde a um anseio de “universalização”, que em Adorno se realiza levando em conta a distinção entre os estilos nacionais, muito embora, para Adorno essa distinção não seja realizada através das propostas de resgate folclórico. Tais propostas são frequentemente consideradas a partir de seu caráter reacionário, o que demonstra como Adorno considera as poéticas nacionais em música, mas se mantém distante de considerá-las a partir do caráter teórico dos nacionalismos (*ibidem*, p.322).

Em suma, pudemos ver que tanto as propostas de Mário de Andrade em parte de sua obra crítica quanto as leituras (coevas ou posteriores) que estas tiveram, estão inseridas no espírito dessa espécie de determinismo biossociológico que é resultado da idéia nacional que compartilha da valorização das três raças, e que em grande parte guarda a herança da crença na inexorabilidade da ligação do homem a terra. Vimos também que Mário de Andrade e a semana de 22, consubstanciam um clímax de todos os pensamentos em torno da tentativa de compreensão do Brasil que haviam permeado o pensamento das elites econômicas e intelectuais até então. Uma vez compreendida a importância do *Ensaio* e suas propostas, cujo alcance e influência se estendem por três gerações de compositores, cabe-nos ver se essas propostas podem de fato ser chamadas de nacionalismo musical. De fato,

se colocarmos a questão de uma música nacionalista, pensada a partir da impossibilidade de desatrelar o nacionalismo de suas teorias políticas, vemos que mesmo as propostas do *Ensaio* de Mário de Andrade, pensados como forma de produção de “música nacional”, não se identificam enquanto *música nacionalista*, graças àquela possibilidade de autonomia da obra de arte – dentro da concepção de arte que adotamos. Essa identificação de uma teoria nacionalista de intenções políticas hegemônicas, cujas diretrizes de delineamento cultural, de criação de identidades e autenticidades, de fato são influenciadoras da mentalidade de Mário de Andrade, e seu *Ensaio* pode de fato ser resultante diretamente delas. No entanto, mesmo quando as propostas de Mário de Andrade puderam ser postas em obra - Camargo Guarnieri pode ser um exemplo mais claro, ou mesmo Luciano Gallet – (cf. HEITOR, 1956) a transformação do material musical adotado em obra artística, não pode conotar nem mesmo *in abstracto* um manifesto político. Se a condição do ser-obra se realiza na desocultação do ente, a obra – baseada ou não no programa folclorista – atinge aquele jorro de significados que a faz transcender enquanto singularidade solitária. Neste caso, as obras realizadas inspiradas neste processo não ficam restritas ou datadas a essa compreensão ideológica, e o material musical escolhido, mesmo que impingido por uma ideologia datada, tem sua função ocultada na obra de arte. (cf. HEIDEGGER, 2005).

Se de fato, podem ser criadas obras de arte musicais (compreendidas dentro desta concepção heideggeriana) a partir de propostas como as do *Ensaio*, ou mesmo a partir do posterior jdanovismo, estas já nascem com a possibilidade de autonomia com relação ao estofo ideológico a partir do qual surgiram. Pensando desta forma, vemos que se as propostas de um dos maiores incentivadores do “nacionalismo” musical – Mário de Andrade – não necessariamente produzem obras cujos elementos do nacionalismo estejam presentes (caráter bélico, xenófobo, autoritário etc.), o que se dizer então de Villa-Lobos, cujas obras raramente são produções neofolcloristas em série, resultado de apreensões normativas. E nem mesmo as posteriores obras jdanovistas brasileiras – quando obras de arte – deveriam ser chamadas nacionalistas. A essência do nacionalismo é diferente e incompatível com a essência da obra de arte.

No entanto, é preciso atenção a algumas formas constantes pensamento do que nos podem levar ao engano, uma vez que trabalhar com o pensamento musical, tendo em vista um equilíbrio entre a reflexão sobre as obras e a recepção sobre as mesmas nunca é fácil.

Um dos fatores que podem aparecer como obstáculo para uma reflexão mais profunda, surge do fato de que, em dados momentos, os nacionalismos brasileiros parecem mais flexíveis em sua abordagem da cultura ou da leitura que se fez da própria nação, o que possibilitou, em muitos casos, uma leitura que abarcasse o caldo cultural diverso, a antropofagia brasileira (o que possibilitaria chamar os *Choros*, por exemplo, de música nacionalista). Lembremos que isso não quer dizer que a essência do nacionalismo não continue a mesma: esta consiste no caráter dogmático e normativo da sua apropriação do pensamento. Para a presente proposta, nos interessa especialmente o *modus operandi* dessas teorias, que em sua apropriação do pensamento sobre arte, ocorre da mesma forma, independentemente do corte arbitrário que se pode fazer sobre o que é o nacional, ou de como se dá os resultados realizativos das obras. Desta forma, pode-se compreender que independentemente de Villa-Lobos ser fruto desta compreensão das virtudes antropofágicas da cultura brasileira feitas pelos nacionalistas da época (em torno da semana de 22), ele jamais, em suas grandes obras apegou-se ao espírito nacionalista, mesmo no sentido de um pensamento associado às normas ou leis poéticas propostas especialmente por Mário de Andrade. Se algumas leituras do nacionalismo brasileiro coincidem de alguma forma com essa essência “amalgamante” da cultura, ou da valorização do misto racial brasileiro que Villa-Lobos freqüentemente propõe (ou propala) até então, devemos nos atentar para o fato de que a leitura villalobiana se vincula à liberdade na apropriação destes valores (que substanciam a obra de arte), e não a alguma regra *a priori* com caráter de manifesto ou de cartilha, como ocorre no caso do *Ensaio* de Mário de Andrade, afinal isso - considerado dentro da ótica que adotamos - não transforma uma obra de arte, em sua singularidade autônoma, como algo passível de ser alcançado em termos de normas e manifestos, como pudemos examinar no caso de seus *Choros*, mas que também se pode deduzir de suas peças de cunho folclórico. Aliás, freqüentemente Villa-Lobos ia em direção oposta às propostas nacionalistas – pelo menos até os anos 30 - guardando, quando muito, algo do ideário das três raças ou do mesologismo que sempre permeou os nacionais. Por isso, não é difícil cairmos na tentação sofismática de imaginar que o nacionalismo brasileiro compreende melhor a “cultura”, dentro de sua essência promíscua, e por isso considerarmos a possibilidade de uma arte nacionalista brasileira. Na realidade a antropofagia não é uma característica da cultura brasileira como quer esse nacionalismo, antes é uma essência da

própria “cultura” – se puder ser considerada enquanto conceito obtido daquela nossa primeira interpretação. Assim sendo, se é colocado como norma (mesmo que coincida com a imanência na *cultura*) o caráter promíscuo da cultura brasileira, esta já é uma apropriação indevida, já que a *cultura*, vista sob a ótica *revelativa*, não possui normas para o modo como ocorrem os amálgamas de suas apropriações e fusões; o que ocorre é simplesmente contingência inevitável e não deve ser passível de um forçar artificial do que seja, e de como se opera essa antropofagia que seria “autêntica” da cultura brasileira. É esse o paradoxo absoluto da leitura nacionalista da primeira metade do século XX, onde o autenticamente nacional é a soma do que seria no seio do mesmo pensamento, inautêntico.

Neste aspecto, também podemos nos voltar novamente à recepção. Devemos ressaltar que mesmo importantes intelectuais brasileiros de meados do século XX freqüentemente lidam com esses inúmeros conceitos que permeiam os problemas principais em torno da obra de Villa-Lobos, oscilando na consideração de sua obra como fruto de um nacionalismo, ou como fruto desta complementaridade característica de sua abordagem da cultura nacional. Considera-se principalmente o contexto de sua recepção no Brasil e no exterior. Nesse excerto, por exemplo, Gilberto Freyre – num artigo escrito na ocasião da morte de Villa-Lobos, se expressa da seguinte forma:

O Brasil não perdeu apenas, em Villa-Lobos, o seu maior compositor de todos os tempos – opinião dos mais profundamente entendidos no assunto: também o homem que maior repercussão deu até hoje à cultura mais autenticamente brasileira no estrangeiro.” (...) Heitor Villa-Lobos se exprimia por uma linguagem quase independente de fronteiras nacionais: a linguagem da música. E era pela música que ele tornava a presença do Brasil sentida e respeitada entre a gente culta do mundo moderno. Nunca se desprende de sua condição de brasileiro para resvalar em qualquer espécie de cosmopolitismo ou internacionalismo. (...) “Foi um brasileiro e, particularmente, um carioca, em quem o sentido universal da arte se conciliava com um apego quase de provinciano a sua terra (FREYRE, 1987 [1962], p.73).

Aqui podemos notar como está presente a idéia de uma “cultura autenticamente brasileira” e logo depois a evocação de “uma linguagem quase independente de fronteiras nacionais”, talvez se possa ressaltar esta problemática que apontamos em Adorno, onde o particular (nacional) e o universal se interpenetram. No texto também se ressalta um “não resvalar em qualquer espécie de cosmopolitismo ou internacionalismo” para logo emergir “um sentido universal” da arte de Villa-Lobos, desvelando paradoxos imanentes ao costume do uso de conceitos que considerem a possibilidade de uma “identidade” em arte.

É claro que os diversos contextos devem ser imperativos para qualquer tipo de julgamento; mas não resta dúvida que qualquer leitura que pressuponha um nacionalismo generalizado nas obras de Villa-Lobos acaba por reduzir as potencialidades de múltiplas recepções da obra do compositor, retirando a possibilidade multifária de suas recepções como obra do pensamento.

Neste sentido, a vinculação de Villa-Lobos à ideologia nacionalista (poderíamos dizer o mesmo de Mário de Andrade e sua obra literária, principalmente em *Macunaíma*) pelo menos até o advento do governo Vargas, não são condicionais para a consideração da sua obra artística como nacionalista. A não ser nas condições bastante especiais da produção musical vinculada ao projeto de *Canto orfeônico*, onde sua atividade junto ao governo federal torna substancial um tipo de arte/artesanato musical cuja associação ao nacionalismo pôde se colocar em formatividade musical, dentro do contexto de uma produção seriada - principalmente na relação música-texto dos hinos cívicos e militares. É o que examinaremos adiante.

V) A partir dos anos 30

Mas como a tudo quanto faz, Villa-Lobos imprimiu aos Choros, Serestas, Cirandas, uma feição individualista excessiva, não se utilizando propriamente de formas populares nem as desenvolvendo (ANDRADE, 1962 [1928], p. 63).

Destes dizeres de Mário de Andrade, retirados justamente de seu *Ensaio*, vemos que antes da chegada dos anos 30 Villa-Lobos já aparece como um compositor que repele tentativas de generalização estilística, representando um obstáculo à compreensão proposta por Mário de Andrade no *Ensaio*. Justamente por escapar às normas folcloristas para produção do que se convencionou chamar “nacionalismo musical”, Mário de Andrade encontra dificuldades em assimilar a produção de Villa-Lobos à suas diretrizes. As características “excessivamente individualistas do compositor”, bem como o uso da música popular urbana, evidentemente não se encaixam no padrão de estilização da música popular (folclore) compreendida por Mário de Andrade. Mesmo a utilização do folclore realizada por Villa-Lobos, se assemelha mais ao tipo de abordagem realizada Stravinsky ou Bartók em suas obras, sendo o primeiro, criticado pelo próprio Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*.

Parece-nos claro que a produção de Villa-Lobos anterior ao advento do governo Vargas não se assemelha às diretrizes de Mário de Andrade para “música nacionalista”; parece-nos claro também, que mesmo uma obediência à cartilha andradeana não se consubstanciaria em “música nacionalista” se nesta se apresenta àquela *autonomia* característica da obra de arte. Assim sendo, sob qualquer destes pontos de vista, Villa-Lobos não configura musicalmente um nacionalismo musical. Porém, há algumas importantes ressalvas, na realidade exceções. E estas serão mais constantes a partir das mudanças ocorridas nos anos 30.

Vimos anteriormente que, imerso nas ideologias que advinham da Europa caudatária das duas grandes revoluções do século XIX, o Brasil, em seu desenvolvimento social tão peculiar dentro do contexto americano, também adentra o século XX sob o signo da necessidade de auto-afirmação como Estado-Nação, compreendido através do crivo da raça e da ligação com terra, num aparente amálgama de idealismo romântico (ansioso de origem) e das necessidades de afirmação frente à Europa – correspondentes a formação de uma “idéia nacional”. Mas a primeira das peculiaridades que podem ser ressaltadas no

percurso dos nacionalismos brasileiros decorre do fato de que, da formação de um Estado Nacional, até as discussões sobre *auto-estima e identidade brasileira*, transcorre-se mais de um século, sendo que o desenvolvimento da nação brasileira (social, geográfica, lingüística), é perpassado pelas diversas versões nacionalistas (LESSA, 2008, p.255); tais discussões chegam ao ápice no momento em que a necessidade de modernização se torna patente, justamente no período que circunda a semana de 22. Como pudemos demonstrar, uma espécie de acúmulo de perspectivas nacionalistas - essas que atravessaram um século – se articularam de forma mais veemente nos anos 20, principalmente no que diz respeito a uma forma de se produzir o “nacional”, ou autenticamente brasileiro. No tocante a música, examinamos que o *Ensaio sobre a música brasileira* propõe uma formatividade específica para essa urgência social nacionalista requerida agora em forma de construção de uma música brasileira. Considerando este contexto, poderíamos dizer que a importância do *Ensaio* de Mário de Andrade, está representada mais pelo reflexo de sua influência em músicos e teóricos (bem como devido a sua recepção crítica geral), do que propriamente pela aplicação musical de suas idéias. Essa urgência social – erigida sobre a necessidade de uma modernização real - se consolida nos anos 30, assim como os efeitos desta confluência de perspectivas nacionalistas serão concretizadas agora pela ação direta do Estado nacional pós-revolucionário. Quando pensamos especificamente na concretização das políticas de ação cultural e artística impostas pelo Estado, vemos que a questão estética do nacionalismo modernista, toma um rumo essencialmente político-ideológico, no sentido de uma atuação normativa cultural mais concreta.

Podemos dizer que nos anos 30 temos a *questão nacional* já bem definida como missão estatal. Neste caso “o governo apresenta o Estado como espelho e intérprete da sociedade como um todo, o representante da nação, a vontade geral” (IANNI, 2004 [1992], p.28).

Neste sentido, a revolução de 30 tem importância crucial para a elaboração da *questão nacional*, e aqui Octávio Ianni nos indica o seguinte panorama:

A Revolução de 1930 parece ter provocado uma espécie de precipitação das potencialidades das crises e controvérsias herdadas do passado. Delineiam-se assim mais nitidamente as correntes do pensamento. A marcha do processo político e das lutas sociais, de par com a crise da cafeicultura, os surtos de industrialização, a urbanização, a emergência de um proletariado incipiente, os movimentos sociais de base agrária, tais como o cangaço e o messianismo, tudo isso repunha, desenvolvia e criava desafios urgentes para cada setor e o conjunto da sociedade nacional (*ibidem*).

Pode-se dizer que a tentativa de organização do Brasil, através de uma ação de intervenção direta, é vista como condicional para formação da nação moderna. A multiplicação dos debates e interpretações do país, voltadas agora para o manejo dos problemas nacionais transparecem também quando vemos as formas de organização cultural do Estado. Uma das características do nacionalismo brasileiro posterior (idos dos anos 30) é a necessidade de reconhecimento do caráter nacional brasileiro; porém, diferentemente dos nacionalismos europeus, não é uma divisão geográfica, muito menos inimigos externos que poderiam fomentar alguma idéia mais belicosa no sentido de defesa territorial ou cultural da nação. Assim sendo, se os nacionalismos brasileiros se sucedem e não se apresentam, pelo menos aparentemente, como necessidade (não há inimigos nacionais, e nem grandes divisões), pode parecer estranho que nas primeiras décadas do século XX, pudesse ser produzida no Brasil extensa abordagem sobre o que é nacional, brasileiro, em detrimento do que é estrangeiro, na tentativa, muitas vezes frustrada, de dar caráter programático ao que seria um verdadeiro nacionalismo musical brasileiro, como pudemos ver a partir da abordagem de Ortiz. Mais paradoxal ainda (e que comprova o que discorremos até aqui), é o fato de que um nacionalismo programático, normatizador e essencialmente culturalista tenha tomado força a partir de uma efervescência tão internacionalista, na realidade até mesmo cosmopolita, como aquela ocorrida a partir da perspectiva adotada pelos modernistas da semana de 22. Se as principais diretrizes de 22 se associavam à vanguarda européia, sofrendo por esse motivo ataques (numa espécie de *entartete Kunst avant la lettre*) por parte inclusive de Monteiro Lobato, o que se seguiu foi uma espécie de adequação entre os dois pólos de tensão. (cf. WISNIK, 1977)

No entanto, a partir dos anos 30, aquilo que se apresentava ainda de forma latente pode se tornar substancial; uma vez que o manejo ideológico nacionalista passa do plano estético-ideológico para o plano da ação política.

E é precisamente na confluência polêmica dos ideais nacionalistas com mais de um século de versões que o pensamento musical de Villa-Lobos parece se encontrar de forma nodal: de um modo bastante claro, o compositor tenta se corresponder às possíveis imagens que se propunha do Brasil até então, seja na composição do poema sinfônico com base no programa proposto por Coelho Neto, que apresenta uma leitura nacionalista romântica do projeto brasileiro em que “(...) a ideologia caminha pela via de uma estetização da história:

a visão do Brasil apresenta-se como coroamento de um passado de lutas, como vitória sobre adversidades, a se exaltar pela música.” (WISNIK, 1977, p.22), seja substanciando um mesologismo literal na *melodia das montanhas*, técnica de composição criada por Villa-Lobos e usada na sua *sinfonia n° 6*, que alude ao Brasil geográfico cujo território gigante deve ser exaltado⁴⁵; não deixa também de se referir ao “caos” de múltiplas referências modernas dos *Choros* (que seriam outra versão coroada posteriormente pelo imaginário nacionalista brasileiro), bem como pode-se aventar que Villa-Lobos não deixa de ser partícipe do anseio de aceitação internacional nos anos 30 e 40, quando se assume como símbolo da brasilidade, se conectando com a tradição através de seu neoclassicismo bachiano, ou mesmo ao fazer frente ao que dele se esperava (na Europa e nos EUA), sendo muitas vezes mais “conservador” nas obras por encomenda⁴⁶ (cf. SALLES, 2009).

Apesar de notarmos o quanto Villa-Lobos é um homem inserido no contexto das diversas leituras que os nacionalismos puderam ter da nação (e por vezes até mesmo se corresponder voluntariamente às múltiplas imagens que as diversas ideologias nacionalistas propuseram do Brasil, tese defendida por Guérios, 2009), nunca é demais evocar novamente a autonomia relativa da obra de arte, que concebida a partir de quaisquer contextos ou ideologias, transcende-as em seu próprio “choque” na história, fundando assim sua própria história, rejeitando até mesmo qualquer projeto *a priori*. Assim sendo, vimos que nem pelo uso do folclore, ou pela criação da *melodia das montanhas* (mesmo que criada por uma possível influência mesologista do nacionalismo brasileiro), nem mesmo pela absorção das oralidades e tradições brasileiras urbanas ou rurais, a obra de arte de Villa-Lobos deve ser reduzida a um conceito teórico tão precário quanto o é *música nacionalista*. Afinal, a escolha ideológica pela apropriação de um material não garante a expressão ideológica de um conceito, que pode já se diluir no processo formativo quando a autonomia da obra surge neste “tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 2001, p.26).

⁴⁵ Leitura caudatária de uma perspectiva nacionalista do séc. XIX onde “o estado nacional, no Brasil Império, é o ponto de partida para uma longa marcha. No século XIX será preservado um território virtual gigantesco, muito maior que o real ocupado. Sem assumir o povo, o Império priorizou o tema da unidade e integração territorial” (LESSA, 2008, p.243).

⁴⁶ Foi consagradora, para a imagem da nacionalidade, a liderança das nações latino-americanas na Conferencia sobre a Paz. A auto-estima brasileira festejará o feito de Santos Dumont. É nítido o esforço nacional para se apresentar como nação integral ao mundo (*ibidem*, p.253).

Partindo deste ponto de vista, quando falamos de obras de arte, assumindo sua singularidade em relação ao artesanato e às produções em série da indústria da cultura, podemos rejeitar uma essência ideológica extra-musical que possa se expressar de forma estanque, uma vez que

a arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la (...) (*ibidem*).

Para concluirmos, demonstraremos onde localizamos então uma possível música nacionalista de fato na obra de Villa-Lobos. Afinal o compositor em sua incrivelmente quantitativa obra não compôs apenas obras primas (no sentido que viemos apresentando até aqui): “Chega de misturar música com nacionalismo sem qualquer critério crítico. Vamos falar, quando muito, da *incorporação de oralidades populares na música escrita*, pois foi isso que ocorreu na grande obra de Villa-Lobos. E não *nacionalismo*, que só ocorreu de fato em alguns poucos deslizes de seu *Canto Orfeônico*” (RICCIARDI, 2008, p.22-23). Cabe-nos também uma reflexão sobre se deveríamos chamar estes “deslizes” de obras de arte.

VI) Villa-Lobos, compositor nacionalista?

Pensar Villa-Lobos como compositor nacionalista é reduzi-lo (...) Revela ignorância ou avaliação incorreta de sua obra. Autêntico compositor do século XX, Villa-Lobos foi homem de seu tempo, como Ives, Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Webern. Músico que caiba na estreita classificação de nacionalismo musical (...) não é o caso de Villa-Lobos (OLIVEIRA, 2009, p.77).

A subtração e a ruína do mundo (da obra) não são reversíveis. As obras não são mais o que foram. São elas mesmas, é certo, que se nos deparam, mas são aquelas que já foram (*die Gewesenen*). A obra pertence enquanto obra ao campo que é aberto por ela própria (HEIDEGGER, 2005, p.31).

Vimos que a partir dos anos 30 consolidam-se políticas estatais que passam a tratar a *questão nacional* através da intervenção do Estado. No que diz respeito à música, se anteriormente pudemos cruzar aquele *princípio nacional* com a narrativa da nação histórica (eleição de momentos históricos) nos poemas sinfônicos, podemos associar também a *idéia nacional* à eleição dos elementos culturais “autenticamente nacionais”, dos quais o folclore tem o privilégio de emprestar à música sua autenticidade. Quanto ao advento da revolução e a tentativa de organizar a cultura pelo Estado, temos que à *questão nacional* podemos relacionar a produção dos hinos de exortação cívica e militar, justamente a terceira daquelas manifestações musicais oriundas do pensamento nacionalista. Como podemos perceber, Villa-Lobos se expressa através destas três vertentes musicais. Porém, não é difícil notarmos o quanto há de disparidade artística se compararmos as três manifestações. Como já discutimos até aqui, foi possível notarmos uma incompatibilidade da essência das teorias nacionalistas com as essências das obras artísticas, sejam folcloristas, vanguardistas ou poemas sinfônicos. O importante é o alcance das obras enquanto obras do pensamento, cujo múltiplo significado nasce de sua autonomia. No caso dos hinos, podemos aventar que suas características de produção seriada, e sua subordinação ao texto ideológico – emanada da característica utilitária e funcional deste tipo de manifestação musical – o colocam em uma categoria diferente daquela que consideramos “obra de arte”. Assim sendo, temos uma manifestação musical em cujo sentido artístico desvanece para que se realize determinada função (política e ideológica), não havendo um desocultar. Sobre a produção deste tipo de manifestação musical temos que “desembocando no hino, na exaltação cívica, a cultura popular é manipulada de modo a fortalecer os símbolos institucionais da Nação” (WISNIK, 1977, p.27). O fortalecimento dos símbolos institucionais contou com políticas

específicas após o golpe. A atuação de Villa-Lobos é absolutamente determinante no que diz respeito a música neste período. O contexto desta atuação se encontra na criação de instituições e planos de ação educacionais e culturais a partir do início da era Vargas, que “cria uma série de instituições (...) além de sua atuação decisiva na área do ensino”, levados a cabo por Gustavo Capanema, cujas medidas na área da educação “visam justamente uma integração cultural nos moldes de uma sociedade de massas” (ORTIZ, 2006 [1988], p.117). Essa tentativa de organização da cultura no estado após 1930, utilizará a música a partir de sua inserção como elemento sócio-educacional para as massas.

Na realidade, essa tendência tomada pelo Estado brasileiro em impingir modelos oficiais na cultura e na educação, embora já esboçados anteriormente pelo pensamento nacionalista, é muito forte em diversos lugares do mundo a partir de 1930. Um verdadeiro arrefecimento da ideologia nacionalista tomada como base da ação estatal marca fortemente os regimes totalitários, como no caso da União Soviética de Stálin, que culminará com o discurso Jdanov. No caso específico da música no Brasil, temos que a carreira de Villa-Lobos tomará outros rumos dentro do governo de Getúlio Vargas, fazendo com que o compositor se torne uma figura proeminente dentre os artistas brasileiros, eleito pelo governo para dar forma ao projeto de formação musical das massas objetivando a construção da nação moderna:

Vargas cooptou (...) as grandes lideranças intelectuais, que seriam responsáveis pela criação dos símbolos e rituais a serem difundidos e dirigidos. (...) O Estado se impôs como concessionário dos padrões de legitimidade cultural (...) Villa-Lobos foi uma das grandes figuras presentes, (...) gozando de todas as suas prerrogativas (GUÉRIOS, 2009, p.224).

Obviamente houve mudanças poéticas na obra do compositor em consequência desta nova função. Dois motivos que poderiam ter levado Villa-Lobos a assumir o papel de educador musical: (a) as possibilidades financeiras oferecidas pelo governo – mais substancial do que nunca antes na carreira do compositor; (b) e a partir disso a possibilidade de obter melhor estrutura para a realização dos seus projetos artísticos mais ambiciosos (*ibidem*, p.210).

Se as novas funções de Villa-Lobos ocasionaram mudanças em sua produção, parte destas mudanças se demonstra a partir da aplicação do projeto do *Canto Orfeônico*. Se

desde 1922⁴⁷ datam as primeiras composições de hinos de exortação cívica, é a partir do governo Vargas – dentro da concepção do canto orfeônico – que a produção musical de Villa-Lobos se tornará mais sistemática neste sentido.

O projeto de educação musical desenvolvido por Villa-Lobos passou a integrar oficialmente as políticas de educação pública, em nível federal, a partir da inserção do canto orfeônico como disciplina obrigatória nos currículos escolares, com o decreto federal nº 19.890, de 18 de abril de 1931. O referido decreto foi promulgado pelo recém-criado Ministério da Saúde e Educação do Governo Provisório (pós-revolução de 1930) e, juntamente com outros cinco decretos, fez parte de uma reforma do ensino público que ficou conhecida como “Reforma Francisco Campos” (LISBOA, 2005, p.22).

Podemos então localizar finalmente as obras nacionalistas de Villa-Lobos como oriundas principalmente do projeto educacional do *canto orfeônico*, afinal, as produções desta natureza tornaram-se partícipes de uma nova função utilitarista, ligadas às diretrizes estatais, transformando-se também em símbolos produzidos para exaltação do novo regime a partir dos anos 30. Isso não quer dizer que o nacionalismo de Villa-Lobos se estenda por todas as obras deste período, senão a tudo quanto esteve ligado a este projeto, cujas obras de variadas espécies e finalidades, aderiram diretamente à ideologia nacionalista da época, se substanciando em diversos hinos cívicos e música de caráter apologético ao governo e seu governante.

Tal música, como veremos, tem caráter funcional, freqüentemente didático, e encontra pouca ou nenhuma similaridade nas obras artísticas do compositor.

O canto orfeônico foi idealizado como importante veículo de propagação da ideologia nacionalista que respaldava a formação do Estado. O projeto teve múltiplos objetivos e foi parte integrante das “novas propostas surgidas no Brasil nos campos político, cultural e educacional” (cf. LISBOA, 2005, p.22). Villa-Lobos idealizou a estrutura operacional nas escolas, os cursos para professores, e, para o que nos interessa, produziu os dois volumes de canto orfeônico, cujo primeiro, que tem como subtítulo *Marchas, Canções e Cantos Marciais para a Educação Consciente da “Unidade de Movimento”*, possui a maioria de suas canções assentadas sobre temas patrióticos e de exortação cívica. No segundo predominam adaptações, transcrições e arranjos de cunho

⁴⁷ Segundo Wisnik “datam de 1922 (em partitura) as primeiras “exortações cívicas” de Villa-Lobos, como os hinos “Brasil Novo” e “Pra Frente, ó Brasil” (WISNIK, 1977, p.30). No entanto, não tivemos oportunidade de confirmar tais informações em fontes primárias.

folclorista, e é denominado como *Marchas, Canções, Cantos: Cívicos, Marciais, Folclóricos e Artísticos para formação consciente da apreciação do bom gosto na música brasileira*.

A escolha do repertório, bem como o caráter do projeto orfeônico pode ser descrita da seguinte forma:

O material utilizado constitui-se o núcleo de todos os objetivos de Villa-Lobos a serem atingidos na implantação do canto orfeônico nas escolas, pois que se liga ao aspecto socializador da música, à formação da consciência musical brasileira, à formação moral e cívica das novas gerações e à (re) ligação do povo brasileiro às suas origens (folclore), definindo o papel da música dentro da ideologia nacionalista (LISBOA, 2005, p.52).

A partir do que viemos discorrendo até aqui, as diferenças marcantes que podem separar obras como os *Choros*, as *Bachianas* e inúmeras outras obras de grande valor artístico (independente do material empregado), dos hinos e peças didáticas – muitas delas relacionadas ou produzidas para o projeto do *canto orfeônico* – é relativo ao caráter artístico, dentro das possibilidades de um desvelar, de sua autonomia enquanto obras do pensamento. A diferença de natureza destas obras é evidente, e o conceito “nacionalismo” passa a se justificar nos hinos e peças que possuem esta finalidade de veículo funcional de manifesto político-ideológico. É neste tipo de manifestação musical que se justifica nossa escolha em aplicar o conceito de nacionalismo; seja enquanto proposta com finalidade sócio-educativa, seja em seu modo operacional ou em suas finalidades artísticas - onde tudo se consubstancia nas composições, arranjos, adaptações ou coleções de Villa-Lobos. É claro que definir conceitos em torno de uma obra tão vasta quanto a do compositor, estancando-as em categorias, é recorrer também na redutividade, senão do conceito, pelo menos na perda da possibilidade de melhor compreender a sua arte. Mas o *sui generis* do canto orfeônico, por exemplo, leva o próprio compositor a “separar” o que é *artístico* do que é didático, e nas palavras do próprio compositor: “Afora essa feição didática, contém vários números de interesse artístico, além do caráter cívico de que estão impregnados alguns deles.” (Villa-Lobos *apud* LISBOA, 2005, p.93).

Ao se aproximar do *modus operandi* das propagandas fascistas européias, e ao mesmo tempo estar inserido num contexto onde a preocupação com a educação musical é cada vez mais patente (Kodály – Hungria), Villa-Lobos se presta à produção e organização de um material bastante próximo de uma música utilitária e objetiva, sem o caráter singular

da obra de arte. Obviamente, muitas das canções didático-folclóricas são peças de inegável valor artístico, pensadas para coletividade infantil, e que refletem preocupações técnicas nas suas orquestrações e estruturações, por onde perpassa a singularidade de Villa-Lobos. No caso específico dos hinos cívicos, há um aspecto de produção em série, cuja finalidade da música é adornar ou suportar textos panfletários do nacionalismo do Estado Novo. Neste caso a música não tem importância. É mero veículo para palavra, e propositalmente é submetida a esta. Essa vinculação ao texto, bem como sua submissão, não nos deixa dúvidas de que a esse caso específico de música podemos conferir o conceito de *música nacionalista*, diferenciando-a do *neofolclorismo* que permeia uma série de obras de Villa-Lobos, que como vimos, não tem caráter jdnovista, e nem segue a cartilha andradiana.

Para exemplificarmos de forma mais concreta esse nacionalismo musical, verificaremos que se for possível uma leitura histórica em que no Brasil dos anos 30 e 40, embora não se façam evidentes “inimigos nacionais”, ou guerras internas de grande proporções (pelo menos após o golpe), poderemos notar que a dinâmica do pensamento nacionalista, caudatária das emanções pré-modernistas da nova República, atingirem seu ápice no projeto orfeônico de Villa-Lobos. Ali se procura plasmar “idéias-força” que não atinam necessariamente com a realidade histórica do Brasil. Antes, do bojo de uma história sem inimigos nacionais radicais, é possível ao nacionalismo desse período, consubstanciado em manifestações pseudo-artísticas, expor em forma de uma retórica absolutamente vazia uma realidade imaginária, como podemos perceber nos hinos cívicos, militares e de exaltação que pertencem ao canto orfeônico de Villa-Lobos.

Os hinos de exaltação cívica foram especialmente valorizados pelo nacionalismo do início do século, que visou uma leitura imposta ao Brasil popular em benefício das ideologias dominantes manipulados “de modo a fortalecer os símbolos institucionais da Nação” (WISNIK, 1977, p.27).

Podemos demonstrar mais concretamente aquilo que do nosso ponto de vista pode ser considerado um *nacionalismo musical*. Escolhemos um dos hinos compostos por Villa-Lobos para o canto orfeônico como exemplo, o n.º. 36 do segundo volume; Gustavo Capanema, que foi ministro da educação do governo Vargas entre 1934 e 45 é o autor da

letra⁴⁸. Nela são eleitos nossos inimigos, guerras, nossa união e nosso amor à Pátria - valores bastante estranhos a qualquer realidade brasileira – como motes que resumem todo o belicismo e patriotismo religioso dignos dos nacionais em qualquer tempo⁴⁹.

Transcrevemos a letra do hino composto por Villa-Lobos, estruturado para coro a quatro vozes:

HINO À VITÓRIA (Nº 36 do 2º volume de Canto Orfeônico de Heitor Villa-Lobos)

Letra de Gustavo de Capanema
Música de H. Villa-Lobos

I

Nesta hora sombria do mundo,
Hora grave de guerra e aflição,
Mais unidos seremos e nada
Poderá contra nossa União.

REFRÃO

*Caminhemos leais companheiros
Para o campo da honra e da glória,
Três palavras são nossa divisa:
União, sacrifício, vitória.*

II

Ofertamos-te Pátria querida,
Nossas vidas e nosso valor!
Não existe nenhum sacrifício
Que não faça por ti nosso amor.

III

Contra o fero invasor que com a morte
Crua e fria rasgou nosso mar,
Até a hora final da justiça

⁴⁸ Dentre os colaboradores (letristas) de Villa-Lobos destacam-se padres, políticos, militares e mesmo músicos eruditos de prestígio.

⁴⁹ Não poderíamos deixar de ressaltar um aparente problema no original artigo de Carlos Lessa. Em uma de suas citações ele afirma: “Praticamos uma variante de nacionalismo sem inimigos; que tende a desenvolver lentamente o apego a um território e decantar o orgulho com as características da cultura e qualidades de seu povo. (LESSA, 2008, p.243).” A letra deste hino, demonstra o contrário: se em nossa história (e não em nossos *nacionalismos*) a ausência de inimigos nacionais se fez patente (e pôde talvez ser até exaltada), foi dentro de uma visão nacionalista que pôde ser concebido inimigos imaginários, lutas e vitórias contra um oponente inventado; afinal, foi dentro da perspectiva ideológica de coação nacionalista, em pleno Estado Novo, que Capanema pode conceber tal panfleto.

Vamos todos sem medo lutar.

No que diz respeito ao aspecto puramente musical, temos o conservadorismo habitual da tradição dos hinos, cuja simplicidade da estruturação se substancia na total dependência tonal, na mera polarização T – D, em intervalos de fácil entoação (mesmo para o amador), nos paralelismos de intervalos harmônicos de terça, na homofonia das quatro vozes. Obviamente, a simplicidade dos hinos surge na medida em que a música deve se submeter radicalmente ao texto, sendo veículo para expressá-lo da maneira mais clara, como podemos ver neste trecho inicial:

Outra amostra musical desta natureza é analisada por nosso orientador Rubens R. Ricciardi (RICCIARDI, 1997, p.188). Em seu mestrado de 1995 (publicado parte dele na referida Revista Música) ele compara o repertório da fase jadanovista de Eisler às séries do *Canto Orfeônico* de Villa-Lobos sob o ponto de vista do tratamento do material musical.

Ricciardi compara o cânone *Duque de Caxias* de Villa-Lobos

CANTO

Sal - ve'oh Du - que glo - ri - o - so Sal - ve'oh! Ca -
 xi - as mui gen - til Sal - ve flor de'es - ta - dis - ta'e de sol -
 da - do Sal - ve'he - rói mi - li - tar do Bra - sill

com *Lênin* de Eisler (com texto de Johannes R. Becher):

CANTO

...sie Ka-men auf Schie-nen und Flüs-sen da-her durch al-le Län-der ge-fah-ren Er
 rühf - te an den Schlaf der Welt ruit Wor - ten die wur - den
 Brot, — und LE - NIN Wor - te wur - den Ar-meen... —

Podemos ver que neste estudo de casos transparece alguns elementos que já tratamos; é interessante notar como as duas peças, embora invoquem personagens diferentes parecem pertencer exatamente à mesma lavra. De fato compartilham deste mecanismo onde a intenção panfletária subjuga qualquer possibilidade de uma obra com interesse artístico. O utilitarismo das propostas consubstancia o que podemos chamar de *nacionalismo musical* de fato.

Quanto ao idêntico tratamento musical das duas peças, Ricciardi aponta a “coincidência de frases igualmente convencionais e com a mesma harmonia tonal, simplória e inexpressiva”. O mais interessante, porém, principalmente para aquilo que nos interessa mais, é o paradoxo que tal música nacionalista pode conotar. A parte o fato de que “o uso restrito de uma linguagem musical retrógrada e antiquada” inviabiliza uma elaboração do material musical no sentido de uma obra artística, também se ressalta ainda

um elemento indispensável para nossa análise: a contradição, no caso entendida como paradoxo, da referência (reverência?) feita por Eisler a um revolucionário, se utilizando de uma elaboração musical nem um pouco revolucionária, na realidade, “reacionária”.

Partindo do ponto de vista que adotamos até aqui, para se definir o que seria a música nacionalista, fica claro que o critério para definição desta definitivamente não se encontra no uso do material musical: seja ele retirado do folclore, da música popular urbana, as oralidades, tradições, ou qualquer outra fonte. Malgrado os programas nacionalistas impingirem este tipo de uso do material, as obras de Bartók, Villa-Lobos, Guarnieri e Stravinsky não deixam dúvidas. O que de fato definiria o nacionalismo musical é a expressão literal de uma teoria política enquanto música funcional, utilitária, obediente estilisticamente aos ditames homogeneizadores e totalitários da normatização ideológica. Bem como a impossibilidade de uma elaboração musical artística, levando em conta o sentido de “obra de arte” que tomamos para esse trabalho. Ao contrário do processo de estilização da música rural (neofolclorismo) ou da música popular urbana – a primeira sendo elevada ao almejado status de música artística por Mário de Andrade; a segunda sendo o material adequado para as grandes obras de Villa-Lobos – não há nestes hinos e marchas cívicas, nestas manifestações musicais da ideologia nacionalista, uma estilização de materiais quaisquer. Existe tão somente um produto cuja preocupação estética é fruto da preocupação política. Assim sendo, a liberdade da arte, como sendo um “choque” (*Stoss*) que abre um mundo que emana dela própria, se perde.

Nunca é demais lembrar que tais manifestações em nada se assemelham ao caráter especulativo e singular de cada um dos *Choros*, dos quartetos para cordas e das *Bachianas*, só para citar alguns exemplos. Isto reforça a necessidade de distinção conceitual que propomos, já que pudemos durante tanto tempo rotular a obra de Villa-Lobos de forma que produções tão díspares pudessem caber no vazio conceitual de uma *música nacionalista*. Neste caso é preciso não confundir as coisas: o uso do referencial folclórico, como o realizou Bartók, Stravinsky ou Villa-Lobos, não substancia o conjunto abstrato de normas que Mário de Andrade (posteriormente Jdanov) pensou como poética musical, e mesmo que o fizessem, ainda sim não lhes caberia a alcunha de “nacionalistas”. Antes, se levarmos em consideração muitas obras desses compositores, o folclore aparece como matriz ou material das obras, submetido às modificações e estilizações contextualizadas com o século

XX. A esse propósito, Bartók, um dos mais importantes compositores desta linha diz sobre outro grande do século XX:

Stravinsky nunca cita as fontes de seus temas. Não é possível saber, nem pelos títulos nem pelas notas de rodapé, se seus temas são de sua própria invenção ou da música folclórica. (...) E Stravinsky tem razão ao afirmar que, do ponto de vista artístico, a origem de um tema é totalmente sem importância⁵⁰ (BARTOK, 1981, p.87).

No caso de Villa-Lobos, mesmo as canções didáticas e hinos de exortação cívica do *canto orfeônico* não são de fato emanações das propagações de Mário de Andrade; tampouco são jdanovistas, a não ser na intenção claramente política da proposta. As leis do *Ensaio*, quando seguidas mais rigorosamente legaram o que mais tarde iremos assumir como *neofolclorismo*, e no caso específico do Brasil, apresentam obras de qualidade inegáveis.

De modo geral, os grandes compositores do século XX que se utilizaram do material folclórico, o fizeram partindo deste como elemento constitutivo (nos mais variados níveis da composição musical) de suas poéticas musicais, que frequentemente não se utilizavam de um único referencial, mas de muitos, caso mais sensível em Stravinsky e Villa-Lobos, cujo material folclórico, quando (se) utilizado, é parte de uma gama bastante ampla de referenciais. E no caso do Brasil, mesmo o jdanovismo mais tardio que na Europa (principalmente nos países comunistas) orientou tantas peças neofolclóricas sem nenhum interesse, pôde frutificar em obras interessantes, graças às ainda vivas oralidades brasileiras, bem como a peculiaridade de uma música popular urbana de riqueza incontestável. Neste caso, é preciso novamente lembrarmos que, enquanto obra do pensamento, passível de suas múltiplas possibilidades de re-significação, residindo aí, justamente a sua força desveladora, a obra de arte musical, em suas conexões com o espírito de seu tempo graças às suas multifacetadas possibilidades de relações (sociais, históricas, políticas etc.), mantém sua relativa autonomia por causa também desta mesma capacidade de re-significação nos diversos momentos do tempo histórico, garantido pela singularidade de cada recepção em cada tempo. Desta forma, é possível uma leitura em que

⁵⁰ No original: *Stravinsky ne cite jamais les sources de ses thèmes. Ni dans les titres ni dans les notes en bas de page, on se peut savoir si ses thèmes sont de sa propre invention ou de la musique paysanne. (...) Et Stravinsky a raison d'affirmer que, du point de vue artistique, l'origine d'un thème est totalement sans importance* (BARTOK, 1981, p.87).

a ideologia nacionalista de um compositor, se existiu de fato, tenha a óbvia influência/determinância na escolha do material musical da composição, porém, nos níveis de constituição da obra de arte, não interferem (ou interferem relativamente) no resultado da obra enquanto obra filosófica, que, já nascendo executada, abre um mundo que pertence a si própria enquanto singularidade solitária, e não pertence mais ao universo de intenções do autor (ou pertence também).

E em se tratando de música, graças ao seu caráter filosoficamente mais aberto (quando não há uso da linguagem verbal), podemos ainda aventar a hipótese de que as relações de significado são tão mais relativizados quanto menos a obra esteja associada a qualquer elemento extra-musical. Assim sendo, concluímos que Villa-Lobos - não só por que suas obras neofolclóricas não correspondem à proposta poética andradiana do *Ensaio*, mas, sobretudo porque mesmo se levadas a cabo⁵¹, tais propostas ainda sim não corresponderiam (senão em intenção) ao que se poderia chamar *música nacionalista* - resvala num nacionalismo musical apenas quando se põe a associar textos de clara expressão da ideologia nacionalista da era Vargas à música claramente funcional dos hinos cívicos e patrióticos geralmente inclusos no seu *Canto Orfeônico*.

A correspondência entre a arte e o nacionalismo brasileiro ganha contornos ainda mais interessantes quando colocamos novamente em evidência as propostas de Mário de Andrade e a produção de Villa-Lobos lado a lado. Interessante porque as interpretações que cada um pôde dar para as ideologias nacionalistas frutificaram de formas muito díspares em suas obras. Se compreender a obra de Villa-Lobos, a partir do dogmatismo do *Ensaio* foi tarefa difícil para o próprio Mário de Andrade (malgrado suas inúmeras críticas de caráter muito revelador sobre a obra do compositor), em parte pela irredutibilidade da obra artística de Villa-Lobos a escolas ou poéticas determinadas, foi justamente durante o regime varguista que o pensamento de Villa-Lobos (a partir destas obras de caráter “oficial”) pôde se aproximar mais do pensamento de Mário de Andrade. O compositor pôde finalmente se corresponder ao ideário nacionalista que inicialmente pode ter seduzido Mário de Andrade a escrever seu *Ensaio* e outras obras críticas, como podemos deduzir da comparação abaixo. Villa-Lobos, sobre os objetivos do *Canto Orfeônico*:

⁵¹ Como, poderíamos dizer, pode ter ocorrido em Francisco Mignone, Camargo Guarnieri ou Frutuoso Vianna, ainda que com muitas ressalvas.

Em segundo lugar, o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade da renúncia ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades [...]. Entretanto, o seu mais importante aspecto educativo é, evidentemente, o auxílio que o canto coletivo veio prestar à formação moral e cívica da infância brasileira. (*apud* LISBOA, 2005, p.27)

E Mário de Andrade,

(...) a mais coletivista de todas as artes, exigindo a coletividade para se realizar, quer com a coletividade dos intérpretes, quer com a coletividade dos ouvintes, está muito mais, e imediatamente, sujeita às condições da coletividade. A técnica individual importa menos que a coletiva (ANDRADE, 1941, p.13).

Paradoxalmente, quando Villa-Lobos de fato abraça este nacionalismo, o próprio Mário de Andrade, forte opositor do regime Vargas, se indis põe à associação de Villa-Lobos a tal regime. Obviamente que Mário de Andrade jamais teve em mente qualquer música com tais conotações político-ideológicas como a dos hinos de exortação cívica ao tentar produzir uma poética musical; tampouco suas propostas de estilização do folclore tinham a natureza exortativa à pátria a partir do crivo ideológico autoritário que aos poucos se tornou substancial em diversos regimes autoritários no mundo. Transformar a “urgência social” de uma manifestação nacional autêntica (folclore) em música artística sempre foi o seu propalado objetivo. As preocupações do escritor antes remetiam - e com incrível contemporaneidade - aos problemas que assolavam críticos e filósofos do mundo todo, em torno da música em suas relações com a sociedade. O descompasso entre as iniciais propostas em poética musical de Mário de Andrade e Villa-Lobos, pode revelar a própria precariedade da associação do nacionalismo à arte quando vemos que, tanto as abordagens pedagógico-folcloristas quanto as composições de exortações cívicas de Villa-Lobos não correspondem ao inicial projeto andradeano, apesar do caráter do discurso do compositor finalmente se orientar numa direção parecida com a de Mário de Andrade. Neste caso vemos que ao se levar em conta essa urgência social, a influência do discurso nacionalista tanto em Villa-Lobos quanto em Mário de Andrade, a produção artística em si, a procura de uma consistência conceitual, o que se revela é uma disparidade tal, que os problemas conceituais abundam em paradoxos. Talvez resida nesta diversidade de emanações, a partir de um mesmo mote, o encanto deste período.

Em síntese, este interessante paradoxo se revela no fato de que o mesmo Mário de Andrade que, participe das emanções nacionalistas pós-Semana de 22, pôde escrever o *Ensaio*, reconhece que o nacionalismo não pode ser associado à arte sem prejuízos.

Neste ponto, devemos salientar que embora a compreensão apenas fragmentária de parte da obra crítica de Mário de Andrade pôde alavancar parte do problema conceitual em torno de uma música nacionalista, é muito pouco lembrado que o pensamento filosófico do Mário de Andrade mais tardio o afastaria de uma imagem “nacionalista”.

Não por acaso, é quando Mário de Andrade propõe uma discussão em torno de um nacionalismo musical num sentido especulativo e filosófico, que se dá sugestivamente uma outra dimensão do problema, justamente o que temos abordado. Ironicamente, a fonte de uma leitura que pode estar relacionada à propagação de determinados problemas conceituais em torno de um nacionalismo musical brasileiro, também poderá ser a fonte de uma leitura que esclareça estes mesmos problemas: isto se dá quando o escritor, em *O Banquete*, se pôs a serviço da *estética*, opondo-se à sua própria *poética*⁵², (principalmente no *Ensaio*). Em *O Banquete*, obra tardia, iniciada em 1943, interrompida pela sua morte em 45, Mário finalmente conclui: “Não sou nacionalista, (...) sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (ANDRADE, 1989 [1945], p.60).

A partir destas constatações torna-se possível aventarmos que de fato as intenções andradianas não correspondem a esse nacionalismo ideológico, e sim às tentativas mais próximas do pensamento que norteia a chamada arte engajada, ou socializante, como já pudemos examinar. E neste caso, se Villa-Lobos e Mário de Andrade se distanciam em *poética*, em se tratando de obras de arte, se aproximam em *estética*.

Como últimas especulações, a partir do que pensamos até aqui, lembremos alguns pontos sensíveis e úteis como proposta: como expressão do pensamento - aberta para que se lhe acrescente aquilo que a torne um universo, que é ao mesmo tempo uma espécie de saber

⁵² Segundo Gilda de Mello e Souza “*O Banquete* se aprofunda e se bifurca, esboçando o que se poderia chamar de acordo com a esclarecedora distinção de Pareyson – uma Poética e uma Estética propriamente. Isto é, teríamos, de um lado, uma doutrina “programática e operativa”, ligada a um momento determinado da história, que tenta traduzir em normas um programa definido de arte (Poética); de outro, uma reflexão desinteressada, de caráter filosófico e especulativo (Estética). A primeira, estaria marcada pelo que Mário de Andrade chamou a sua atitude “pragmática e utilitária” e incluiria a pregação em favor de uma arte nacional e de uma arte de combate; a reflexão sobre arte popular e erudita, arte individualista e arte empenhada. A segunda, ao contrário, mais intemporal que a Crônica e mais liberta que a Poética, abrangeria sobre tudo a análise dos elementos permanentes da arte (...)” – (cf. ANDRADE, 1989 [op. Post. 1945]).

sempre inaugural⁵³ - é garantido a qualquer espécie de obra de arte sua re-significação no tempo, no espaço, na múltipla capacidade humana de atribuição de significados. Partindo deste pressuposto, vimos que conceituar uma obra de arte como *nacionalista* devido à mera apropriação que um autor possa fazer de temas ligados a tradições, oralidades regionais (comumente chamadas de “cultura”) ou mesmo qualquer aspecto distintivo de uma determinada coletividade, é reduzir a sua essência. Se pensarmos por mais um instante no exame que fizemos sobre *cultura*, e no modo como a dogmatização ou normatização ideológica das pseudo-autenticidades procuram coagular um estado de estancamento da manifestação artística, sempre em prol de ideologias estranhas à natureza singular da obra, veremos que a apropriação do pensamento posto em obra, se realizada no sentido desta mesma coagulação normativa tão contrária a essência da arte, busca conferir um “ar de semelhança” às manifestações artísticas⁵⁴. “Esta tradução que a tudo estereotipa”, num “idioma tecnicamente condicionado” se usa também da brutalidade do hábito para perpetuar seus conceitos.

Podemos então propor um pensar crítico sobre o conceito que não confira esse “ar de semelhança” às obras. Antes podemos propor o oposto, notando como há, entre *cultura nacional*, *nacionalismo*, *indústria da cultura*, um ar de semelhança no modo de operar. E ao invés de reduzirmos simplistamente os fenômenos artísticos tão amplos à sua associação aos programas nacionalistas, exacerbando a importância deles no resultado final, é necessário reduzirmos a seu tamanho real a coletânea de obras que de fato podem ser, com algum critério, consideradas nacionalistas na obra de Villa-Lobos: os hinos cívicos, patrióticos e militares; mas aí não mais estaríamos falando da grande obra de arte. Neste sentido, quando Stravinsky diz:

Hoje, então, assim como no passado, (...) a intelligentsia pensante procura atribuir um papel à música e conferir-lhe um sentido totalmente estranho a sua verdadeira missão. Um sentido do qual a música, na verdade, está infinitamente distante. (STRAVINSKY, 1996, p.100).

talvez possamos ter a real dimensão do alcance da obra de arte, que enquanto desocultar de uma verdade, supera sentidos “estranhos” a sua missão.

⁵³ “Sempre que uma arte acontece, a saber, quando há um princípio, produz-se na história um choque (Stoss), a história começa ou recomeça de novo (...).” (HEIDEGGER, 2005, p.62)

⁵⁴ “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança” (ADORNO, 2007 [1947], p. 7)

Eis o que a teoria política do nacionalismo pôde legar ao universo musical de Villa-Lobos.

VII) Conclusão sobre música e nacionalismo

Como expomos já no início desta dissertação, nossa intenção tem sido sempre propor uma espécie de “estética do conceito”. “Estética” porque o pensamento visa ser especificamente um pensamento filosófico *revelativo* sobre a arte. Do “conceito” porque trata do problema da associação de conceitos já cristalizados historicamente à arte musical. Inicialmente procuramos abordar os nacionalismos enquanto teorias políticas. Ao resgatarmos aspectos relevantes sobre como o a história do nacionalismo se desenvolve e se cristaliza como conceito aplicável as mais plurais realidades – mesmo que as distorçam ou não as representem de forma coincidente; ao examinarmos de perto o modo como o nacionalismo se transforma em discursos dominantes que lançam mão de conceitos subjacentes que se naturalizaram pelo uso; ao avaliarmos os diversos conceitos circundantes apresentados pelos discursos nacionalistas, sob a ótica de vários autores e ao refletirmos sobre as diversas possibilidades de associação dos nacionalismos as mais díspares e antagônicas realidades, pudemos identificar algumas constantes que se nos apareceram de forma inequívoca, dentre as quais a dimensão totalitária, antidemocrática, belicista, intolerante, xenófoba, excludente e racista, entre outras. Depois de abordarmos este percurso, pudemos afirmar que de fato pareceu-nos impossível dissociar o nacionalismo dessas conotações quase sempre negativas, uma vez que parte da “contribuição” dos nacionalismos foi justamente articular tais noções dentro de um espectro aparentemente coerente, mas precário mesmo enquanto teoria. Pudemos também especular sobre o modo como os nacionalismos articulam diversos conceitos podendo transformá-los em apoios simbólicos e meros instrumentos retóricos de seu discurso – caso dos conceitos de cultura e identidade, entre outros. Sendo nosso objetivo demonstrar a associação do discurso nacionalista à obra de arte, a partir deste ponto passamos a refletir justamente sobre o conceito de *cultura*, uma vez que é nesse campo que o nacionalismo se apropriou e realizou suas propostas e programas artísticos. Assim sendo, pudemos examinar de perto a articulação ideológica que o nacionalismo realiza em torno dos conceitos de cultura nacional e cultura popular, bem como trabalha com as noções de identidade e autenticidade. Vimos então que tais conceitos, transformados em efeitos retóricos, cujo uso simbólico se sobrepõe a dinâmica social real, e estando subordinados às ideologias dominantes,

passaram a se associar com a arte no sentido da imposição de programas artísticos – já no século XX, criando aquilo que para nós, desde sempre tem se mostrado como um problema específico para a estética musical: o problema, freqüentemente ignorado, de se tomar a mera utilização e estilização artística de temas folclóricos, populares (rurais ou urbanos) por nacionalismo. Tentamos demonstrar, a partir de uma incompatibilidade de essências, o equívoco ou distorção quando se consideram obras de arte musical que utilizam como material temático elementos populares de qualquer natureza, como obras “nacionalistas”. Em outras palavras, a essência multifária da obra de arte musical (independente da temática abordada), seria incompatível com a essência programática imposta pelos nacionalismos, ou mesmo com a própria essência totalitária do nacionalismo. Para finalizar, procuramos examinar então a possibilidade de uma “música nacionalista”, levando em consideração a obra de Villa-Lobos, de onde concluímos que a expressão de um nacionalismo de fato pode se substanciar em suas obras de caráter funcional, utilitário, onde o nacionalismo que expressa uma teoria política aparece *ipsis litteris*: as canções de exortação cívicas e patrióticas, algo muito diverso da utilização de música folclórica ou popular em obras de concerto. Por fim concluímos que uma reflexão sobre o uso desses conceitos na obra do compositor (ou mesmo em qualquer obra de natureza “folclórica”) nos levará a uma distinção necessária entre *nacionalismo* e *neofolclorismo*, termo que abordaremos agora no intuito de refletir melhor sobre este tipo de manifestação artística.

O que fica como uma reflexão que deve ser contínua e constante, diz respeito ao caráter de *obra do pensamento* da obra de arte musical.

VIII) Neofolclorismo e neoclassicismo em Villa-Lobos

Uma vez que podemos dissociar música nacionalista daquela música que se apropria de temas folclóricos – que temos chamado indistintamente de obras folcloristas ou neofolcloristas – podemos ainda examinar mais consistentemente estas manifestações “folcloristas” a fim de situá-las na obra de Villa-Lobos. Assim sendo, será possível propormos uma possibilidade terminológica que possa encerrar um conceito mais de acordo com a essência dessas manifestações. Complementarmente falaremos também sobre neoclassicismo, uma vez que parte da obra artística de Villa-Lobos apresenta uma síntese entre neofolclorismo e neoclassicismo. Embora o conceito de neoclassicismo nos pareça suficientemente desenvolvido e já bastante discutido, cremos que seja necessário abordarmos algumas questões sobre sua aplicação na obra de Villa-Lobos, posto que a aderência do compositor a este movimento se configure como uma das principais vertentes por onde se pode compreender algumas direções poéticas tomadas por ele, principalmente no que diz respeito a realização de obras de cunho neofolclórico no seio de uma concepção neoclássica.

Ao chegarmos neste ponto de nossa reflexão, não pretendemos traçar uma história do folclorismo, tampouco uma história do uso de temas folclóricos na música artística. Antes, este capítulo serve como adendo a todo o exame realizado até aqui sobre a questão da possibilidade de um nacionalismo musical. Se até agora se pôde demonstrar o problema conceitual de se considerar nacionalistas peças musicais que tomam as diversas manifestações folclóricas “nacionais” como material musical, agora podemos examinar de perto a natureza filosófica destas apropriações, principalmente no Brasil.

Inicialmente apresentamos a possibilidade de classificarmos conceitualmente como manifestações de *neofolclorismo* o fenômeno musical da apropriação das manifestações folclóricas em música artística. Obviamente este neologismo procura demonstrar o elemento essencial que cerca a questão: uma re-significação do material folclórico “original”, a partir de sua estilização num contexto de música artística, ou, como afirmava em seu *Ensaio* Mário de Andrade, música *desinteressada*. Devemos advertir previamente, que assim como qualquer conceito, esta idéia de neofolclorismo que propomos como distintiva de nacionalismo, também não é suficiente para dar conta dos diversos tipos de

manifestações relacionadas a este fenômeno do uso do folclore em música de concerto. Porém, ele tem a vantagem de distinguir dois fenômenos diferentes – o do nacionalismo e do neofolclorismo – mesmo que em seu seio, o neofolclorismo pôde se apresentar em inúmeras possibilidades composicionais e ideológicas. Seguindo a linha deste trabalho, buscaremos erigir um pensamento estético que possa distinguir essas possibilidades dentro do bojo neofolclorista, de modo que a reflexão sobre o conceito possa esclarecer aspectos sobre o pensamento musical em torno deste fenômeno histórico.

Tanto este tipo de neofolclorismo que iremos analisar agora, como o neoclassicismo, foram fenômenos musicais localizados no mesmo período histórico da primeira metade do século XX. Ambos resultaram dos impasses resultantes das renovações musicais do fim do século XIX. Tais impasses ganharam conotações diversas, perpassadas por aspectos técnico-composicionais, estéticos, ideológicos e políticos. Uma questão muito importante para nossa abordagem reside na multiplicidade de referenciais que podem orientar esses conceitos, que visam representar poéticas muito variadas. No entanto, manteremos em vista a questão da autonomia e pregnância na obra de arte, e o modo como se articulam e articularam esses conceitos em torno de aspectos político-ideológicos. Isso nos ajudará a melhor compreender questões relativas a estes conceitos na obra de Villa-Lobos.

Primeiramente podemos justificar nosso uso do neologismo *neofolclorismo* tendo como referência principalmente dois personagens importantes para compreensão da música do século XX: o compositor Igor Stravinsky e o filósofo Adorno (não por acaso protagonistas também da discussão em torno do neoclassicismo). O pensamento de Stravinsky pode nos ajudar a esclarecer algumas questões em torno do neofolclorismo, uma vez que podemos deduzir do pensamento deste compositor, uma diferenciação entre a apropriação da matriz folclórica realizada por ele mesmo, e as manifestações neofolclóricas de cunho político-ideológico entre os soviéticos. A partir das lições da *Poética* de Stravinsky, poderemos aplicar algumas referências, e traçar paralelos com o caso de Villa-Lobos e as ideologias brasileiras.

Em suma, sabemos que em música, portanto, nacionalismo torna-se algo diverso do que denominamos aqui *neofolclorismo*. Stravinsky, já se utiliza do conceito *neofolclorismo* em relação às obras musicais compostas sob inspiração de temas populares ou folclóricos,

justamente para definir, em seu caso russo, o “neofolclorismo dos soviéticos” (STRAVINSKY, 1942, p.26). Na realidade, o compositor em sua quinta lição da *Poética* esclarece bem a distinção entre o uso do folclore russo nas obras de Glinka, ou do “Grupo dos Cinco”, a partir de sua servilidade aos pressupostos político-ideológicos. Como procuramos mostrar neste trabalho, essa questão da pregnância de elementos político-ideológicos (sem que desvançam na obra) parece ser, no caso de Stravinsky, também o ponto essencial para compreensão da questão. Tratando sobre o caso específico dos “Cinco” eslavófilos, o compositor aponta que “(...) suas idéias e preferências os inclinaram a uma espécie de devoção pela causa do povo, uma tendência que, naturalmente, ainda não atingira as vastas proporções então estabelecidas segundo as instruções da Terceira Internacional.” (STRAVINSKY, 1996, p.90).

Embora Stravinsky aponte essa “tendência” que ainda não atingira as proporções a- artísticas posteriores, essa contaminação da arte por pressupostos estranhos a ela já o perturba:

No período que vai até os primeiros dez anos do séc. XX, os sucessores de Glinka, à exceção de Tchaikovsky, todos pagaram tributo, em graus variáveis, a idéias populistas ou revolucionárias, ou, finalmente, ao folclore, e todos eles atribuíram à música problemas e objetivos que lhe são estranhos. (*ibidem*, p.96).

Vemos então, que embora seja tributário de um uso do folclore em obras de sua fase *rusa*, Stravinsky também tece uma crítica ao que ele chama de *neofolclorismo* soviético, cuja distinção pode ser compreendida como se apresentando nas gradações de sua pregnância ideológica. Neste caso, já temos que o conceito de *neofolclorismo* deve ser compreendido nesta ambivalência, que analisaremos mais tarde.

No caso de Adorno, distante da problemática essencialmente nacionalista, pode ser identificado o *neofolclorismo* associado ao que ele denomina “música estabilizada” (embora usando a expressão *folclorismo*, para expressar o mesmo fenômeno), co-partícipe do fenômeno do neoclassicismo. Em seu texto *Die stabilisierte Musik* ou *A música estabilizada* (1928)⁵⁵ apontou relações sociológicas que nos levam não só ao conceito de *neofolclorismo*, como também ao de neoclassicismo na música:

⁵⁵ In GS Volume 18 (escritos completos), MS V (escritos musicais), organização editorial por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970-1986, p.725.

Do ponto de vista sociológico, o classicismo deve ser entendido como a forma de estabilização nos estados mais avançados e mais esclarecidos racionalmente, enquanto os países atrasados, essencialmente agrários – e também, curiosamente, a União Soviética -, além dos estados da reação fascista, devem ser entendidos no âmbito do folclorismo (*apud* ALMEIDA, 2007, p.221).

O conteúdo um tanto pejorativo em suas distinções atesta o modo como Adorno partilha de um eurocentrismo que também transparece nas abordagens de Schoenberg sobre o que ele denomina “Sinfonias Folcloristas” (ver SCHOENBERG, 1984).

Embora crítico mordaz destas manifestações, em que, “facilmente pode-se observar o raio de ação da música estabilizada. (...) Ela se divide em dois grandes grupos, que aqui serão esquematicamente denominados de *classicista* e *folclorista*.” [(1927) GS 19 p. 101]⁵⁶, Adorno identifica também as diferenças entre esta tentativa de estabilização, numa espécie de *reação* (onde ele inclui o primeiro Stravinsky) e uma abordagem do folclore que atue diretamente da linguagem musical:

Em oposição às manifestações da ideologia do sangue e do solo, a música realmente regional, cujo material em si fácil e corrente está organizado de maneira muito diferente da ocidental, possui uma força de estranhamento que a aproxima da vanguarda e não da reação nacionalista (ALMEIDA, 2007, p.233).

Segundo Adorno, Bartók pode ser incluído nesta perspectiva [(1927) GS 19 p. 106 – em (ALMEIDA, 2007, p.234)].

No complicado panorama deste período, repleto de impasses e contradições, vemos que, no que diz respeito ao *neofolclorismo* e ao *neoclassicismo*, as posições são baseadas em interpretações bipolarizadas, onde autores de lados antagônicos defendem pontos de vista iguais, e autores encerrados no mesmo seio estilístico podem defender pontos de vista diferentes⁵⁷. Procuraremos examinar mais de perto estas questões, antes, porém, devemos apresentar alguns aspectos sobre *folclore* que possam nos auxiliar em nossas proposições. Por isso, podemos retomar aquele raciocínio que utilizamos para localizar a origem dos nacionalismos modernos.

⁵⁶ Em ALMEIDA, 2007, p.227

⁵⁷ A dificuldade de examinar o intrincado jogo ideológico da relação entre estéticas e ideologias políticas, levou Bertolt Brecht – ao analisar o problema do jdanovismo/formalismo – a julgar que “as pessoas erradas - como Jdanov ou Ernst Hermann Meyer - estavam do lado certo e as teses certas recebiam a argumentação errada” (RICCIARDI, 1995, p.29).

IX) Apropriação do folclore e neoclassicismo

O fenômeno da valorização e pesquisa do folclore surge neste mesmo contexto do nacionalismo romântico, possivelmente como resultado da urgência cada vez maior da formação das nações modernas, justamente no século XIX⁵⁸. Segundo Renato Ortiz,

O romantismo tem um impacto importante na definição do conceito de cultura popular; ele transforma a predisposição negativa que havia anteriormente em relação às manifestações populares, em elemento positivo para a sua apreensão. (...) A contribuição decisiva do romantismo se dá com o estímulo das pesquisas de caráter folclórico. (ORTIZ, 1985, p. 9)

A asserção ideológica que os românticos fizeram do folclore, ou mesmo a apropriação que os nacionalismos passam a realizar em torno dos símbolos culturais, que como vimos, inclui o folclore, ocorreram num sentido de transformá-lo em elemento essencial na composição e re-composição constante das noções de identidade nacional. Não apenas isso: em certos momentos, poderíamos dizer que as noções ideológicas em torno do folclore chegam a ser o carro-chefe na representação e criação das tradições nacionais. Sem dúvida, a própria história do nascimento do folclorismo e a surpreendente discussão sobre a sua validade científica ou cultural, demonstram por si só a dinâmica apropriativa que os diversos nacionalismos realizaram com respeito àquilo que passou a ser entendido enquanto cultura nacional. No entanto, se até agora vimos o quanto a construção conceitual do nacionalismo é débil, principalmente por partir ou se associar com conceitos também débeis, não surpreende o fato de que se tomarmos o folclore por um ponto de vista semelhante, notaremos que tal conceito também poderá apresentar tais características. O próprio conceito de folclore, tão logo se dá a origem de seus usos, possui uma história complexa, onde a delineação do que é ou não “folclórico”, apresenta diferenças marcantes⁵⁹. Ortiz realiza uma interessante síntese:

⁵⁸ Aqui, talvez seja salutar uma referência sobre a origem do termo; sobre a expressão *folclore*, cunhada tardiamente em 1846, Ortiz aponta: “a palavra é utilizada a primeira vez por Wiliam J. Thoms – no seguinte contexto: “Suas páginas têm frequentemente mostrado o interesse pelo que na Inglaterra chamamos antiguidades populares ou literatura popular (embora seja mais um saber do que uma literatura, e seria mais apropriado descrevê-los por uma boa combinação saxônica, Folk-Lore – o saber do povo (...) Todos aqueles que estudaram as maneiras, os costumes, práticas, superstições, baladas, provérbios etc. (...)” (ORTIZ, 1985, p.5)

⁵⁹ Sobre estas múltiplas linhas do pensamento em torno do folclore ao longo do tempo, Carlos Rodrigues Brandão procura demonstrar as diferenças marcantes entre as diversas compreensões, que podem remeter tanto a uma visão antropológica de Marius Barbeau, como de um folclorista como Câmara Cascudo. Também

São inúmeras as definições de folclore. Ela é sobretudo enciclopedista para Sébillot, durkheimiana para o I Congresso de Folclore (Rio de Janeiro, 1951), psicologista para Câmara Cascudo. Entretanto, apesar da diversidade, a noção de cultura popular enquanto folclore recupera invariavelmente a idéia de “tradição”, seja na forma de tradição-sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis. (ORTIZ, 2006 [1985], p.71)⁶⁰

Como podemos notar, a idéia de folclore se relaciona direta ou indiretamente a uma noção de *cultura popular*, que em sua grande abrangência (culinária, música, histórias, lendas, danças etc.) denota a permanência de tradições e devoções orais principalmente do universo camponês ou rural. No entanto, mesmo nas iniciais emanações de valorização do folclore já aparece como constante uma dificuldade de estancar suas fronteiras, delimitando o que é folclore e o que não é. Semelhantemente àquela constante que identificamos nos discursos nacionalistas, que corresponde a uma compreensão de classes, o mesmo autor deduz algo parecido no que diz respeito ao estudo do folclore:

Qualquer estudioso que tenha lido os livros dos folcloristas partilha desta insatisfação que se esconde por traz da disparidade dos dados sobre as manifestações populares, que dizem pouco sobre a realidade das classes populares, e muito sobre a ideologia daqueles que os coletaram. (ORTIZ:1985, p.1)

Vemos que a problemática em torno do conceito de *folclore* se erige na mesma proporção que o problema da *cultura*, examinado no capítulo anterior. Trata-se da coagulação daquilo que é espontâneo e dinâmico em falsas originalidades. Neste caso, folclore pode ser entendido quase como sinônimo de cultura popular, como é recorrentemente compreendido por algumas correntes (cf. BRANDÃO, 1982). Porém, outro problema surge desta consideração, que atina diretamente com a questão do nacional e o popular no Brasil: na delimitação objetiva de fronteiras sobre o que é o folclore, realizado por todas as ideologias nacionalistas que pretenderam dar forma e identidade a determinada comunidade, freqüentemente procurou-se excluir aquela parcela ou classe populacional oriunda dos meios urbanos, se erigindo uma idéia de folclore original.

compara a compreensão mais antiga dos ingleses (Sociedade de Folclore, 1878) com a versão do I Congresso Brasileiro de Folclore de 1951. (cf. BRANDÃO, 1982).

⁶⁰ Compreenderemos mais tarde o modo como o folclore apropriado pela música artística se inserirá – na concepção de Adorno – no espírito da tentativa de restabelecimento dos vínculos sociais perdidos na arte do pós-guerra (*Verbindlichkeit*).

Essa negação do popular urbano se torna uma constante já a partir do fim do século XIX. Se inicialmente as discussões em torno do folclore correram no sentido de sua definição enquanto prática científica – priorizando apenas a coleta de dados e fatos folclóricos ou, no campo oposto, propondo uma interpretação destes dados - posteriormente alguns paradoxos puderam surgir: por um lado temos que o pensamento das classes dominantes procura integrar no todo do Estado as camadas populares, o que leva diretamente às tentativas de definição interessada do espaço da cultura popular, frequentemente desvalorizando-a. Em segundo lugar temos que o nascimento do preconceito contra as classes urbanas, “parece ter origem justamente com os folcloristas (...) que simpatizam com a figura do camponês selvagem, em detrimento da “civilização decadente”, principalmente quando comparam os camponeses aos mendigos e proletários subversivos das cidades” (ORTIZ, 1985, p.26). Esta perspectiva, localizada no século XIX, nos conecta diretamente ao problema sobre o qual temos nos debruçado, principalmente quando o que está em jogo é a leitura realizada no seio do nacionalismo modernista brasileiro, onde o folclore é delimitado enquanto instrumento pedagógico-social a ser abarcado pela música com funções civilizadoras. Falando sobre o problema especificamente musical ocorrente já no século XX – e referente ao caso Villa-Lobos - no Brasil, Wisnik aponta:

Na média da atitude crítica que se produziu no seu contexto, a ideologia nacionalista na música modernista luta por uma elevação estético-pedagógica do país, que resultasse da incorporação sublimação da rusticidade do folclore (o povo *ingênuo*), e aplacasse através da difusão da cultura alta a agitação urbana (o povo *deseducado*) a que os meios de massa (especialmente o rádio) davam trela. (WISNIK, 2004, p.134)

É interessante notar como a essência desta relação de um determinado Estado buscando sua afirmação cultural no contexto do modernismo pôde na realidade promover uma estratégia que remonta à origem das apropriações iniciais feitas do folclore nas incipientes nações européias do século XIX.

Esta perspectiva brasileira excluirá do seu seio os aspectos considerados decadentes da cultura urbana. Em se tratando especificamente da compreensão do folclore em sua relação com uma proposta de música nacional, tem-se então, finalmente, uma espécie de dicotomização que pressupõe o folclore como espaço rural em oposição ao mercado musical incipiente da urbanidade do século XX brasileiro. É esta a compreensão do folclore

feita pelos nacionais no que diz respeito à música artística, vigente durante os anos de atuação de Villa-Lobos. Se as diversas versões da valorização do folclore puderam remontar às emanações (especialmente hederianas) românticas, a dicotomização entre o rústico e o urbano (como vimos, também uma emanação romântica) é intensificada ainda mais após os anos 30.

Na música, o uso de uma intenção folclórica no século XIX se transforma numa idéia mais sistematizada de coleta, pesquisa e adequação da linguagem folclórica em música artística, por isso nossa opção pelo uso do conceito mais exato de *neofolclorismo*. Como já pudemos discutir, principalmente a partir do *Ensaio* de Mário de Andrade, as questões sociais em torno da valorização de uma cultura nacional reconhecida como autêntica são determinantes no que diz respeito à produção de música artística no Brasil. Se desde o século XIX já há uma preocupação com a delimitação de uma identidade nacional via arte nacional, o folclore passa a carregar o *ethos* básico desta identidade brasileira, cada vez mais um recorte ideológico específico. Pode-se dizer que este padrão se assemelha aos primeiros usos do “folclore nacional” na Europa. Em música, as cores folclóricas das várias culturas já se encontram presentes em obras românticas (Chopin, Brahms, Liszt etc.), normalmente como uma referência abstrata, e não como um “arranjo” de melodia existente.

No entanto, o século XX promove outro tipo de apropriação artística dos folclores nacionais. Na realidade, podemos dizer que duas experiências distintas de neofolclorismo musical se manifestaram no caso do Brasil, que também acompanham um padrão mais ou menos geral visto na Europa e Estados Unidos: o *neofolclorismo* típico das obras de Villa-Lobos, em essência, semelhantes ao uso de Stravinsky e Bartók, e que corresponderia àquele uso apontado por Adorno e Gilberto Mendes; também há os neofolclorismos mais normativos, típicos das propostas do *Ensaio* e do discurso Jdanov que a partir dos anos 40 passa a ter influência decisiva dentre os compositores brasileiros. O interessante é que no caso da influência do discurso Jdanov nas poéticas dos compositores brasileiros, não houve mudanças radicais no que diz respeito ao neofolclorismo proposto no *Ensaio* de Mário de Andrade. Curiosamente muitas obras jdanovistas no Brasil realizam justamente aquilo que já era proposto por Mário de Andrade vinte anos antes. Dito com outras palavras, quando Arnaldo Strella e Cláudio Santoro ouvem o discurso jdanovista em Praga, no *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música* (de 20 a 29 de maio de 1948), está

claro que para estes músicos comunistas brasileiros a referência passa a ser o Mário de Andrade do *Ensaio* (1928)

É preciso dizer que se o jdanovismo legou obras de reduzido ou nenhum valor artístico nos países europeus, já no Brasil, um neofolclorismo de inegável valor artístico pôde fecundar: basta pensarmos nas importantes obras de Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Gilberto Mendes, Eunice Katunda, entre outros. De qualquer forma, o jdanovismo pôde polarizar uma discussão importante em torno do problema musical brasileiro, opondo, como já pudemos mostrar no capítulo anterior, vanguardas x nacionalistas. O compositor Gilberto Mendes tece uma reflexão crítica sobre o problema; apesar de já termos lançado mão deste texto (*O Modernismo de 1975*), neste contexto, vale a pena transcrevê-lo de forma mais integral:

Logo após o termino da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma nova música brasileira, partindo de um grupo de compositores dentre os quais se destacavam Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, reunidos em torno do professor Koellreuter. Era a hora exata de a música brasileira recuperar o tempo perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial, a exemplo do que fizera a Argentina, que hoje conta com nomes como o de Mauricio Kagel, Juan Carlos Paz, Alcidez Lanza e outros. Mas deu azar novamente, e essa tentativa foi dramaticamente sufocada pela repercussão em nosso país do manifesto Jdanov, coincidindo com o lançamento de uma carta aberta de Camargo Guarnieri contra o dodecafonismo, na mais pura linguagem Jdanovista: (...) o dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, na literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao charlatanismo, em ciência... “É uma expressão característica de uma política de degenerência cultural, um ramo adventício da figueira brava do Cosmopolitismo”. A efervescência político-social do momento, somada a esses dois manifestos, mais a outra coincidência entre os pontos de vista de Jdanov e de Mário de Andrade, em seu *Ensaio* (...) deram extraordinária força à corrente nacionalista. Fenômeno que só ocorreu no Brasil, pois a Argentina e outros países americanos não tiveram esse tipo de problema. Até hoje essa nefasta identidade de pensamentos é ainda a força oculta que procura barrar todas as tentativas de pesquisa, experimentação, de avanço musical. Villa-Lobos, vanguarda de outros tempos, incompreendido, tornou-se a bandeira nacionalista contra a vanguarda de nossos tempos. Indiscutíveis se tornaram as palavras de Mário de Andrade em seu *Ensaio*, tornado sagrado, escrito uns vinte e cinco anos antes do manifesto Jdanov, o que lhe dava uma autoridade profética: [...] a obra não só não é brasileira como é antinacional (escreveu a respeito de determinada música). E socialmente o autor deixa de nos interessar. “Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinsky e Kandinski”.

Nesta crítica, o compositor ainda prossegue demonstrando a distorção do pensamento (jdanovista e andradiano) buscando refutá-lo:

Em outro ponto Mario de Andrade sintetiza sua visão deformada: “o critério histórico atual da música brasileira é o da sua manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais de sua raça. Onde que estão? Na música popular.”. Em primeiro lugar, para refutá-lo, a música popular tem origem totalmente estrangeira. Em segundo, os elementos constitutivos de uma música popular são fundamentalmente a melodia e o ritmo. Como pretender uma música nacional erudita à base de constantes melódicas e rítmicas no momento em que, historicamente, surge um novo material, o som eletroacústico e, como consequência, deixa de haver a predominância do parâmetro frequência, ou seja, da melodia, daquilo que marcou em toda música do passado o traço racial da nacionalidade?

Malgrado esta crítica estar concebida dentro dos limites da ideologia e do pensamento das vanguardas brasileiras, ela já ressalta a incompreensão (ideológica) sobre Villa-Lobos, não recepcionando sua obra dentro de um neofolclorismo jdanovista ou mesmo andradiano. No entanto, considerando o ponto de vista que adotamos para nossa reflexão, o problema ressaltado nesta crítica visa mais levantar a deformidade de um pensamento ideológico em torno da arte do que propriamente desmerecer obras oriundas da ação deste pensamento. Em outras palavras, mesmo este neofolclorismo de caráter jdanovista, ou alinhado com o *Ensaio* de Mário de Andrade pôde legar obras de valor artístico. Podemos ainda avançar mais na questão:

Curiosamente, a influência do *Discurso* de Jdanov ultrapassou os limites dos países socialistas, pois os compositores comunistas que viviam em países capitalistas também adotaram o tal “neofolclorismo” via Jdanov (Camargo Guarnieri, cujo irmão era comunista e lhe passou uma tradução francesa do *Discurso*, publica, já em 1950, todo um plágio de Jdanov em sua *Carta Aberta*, pois aquelas teses stalinistas coincidiam exatamente com sua música neofolclorista – mas cujos temas ele próprio inventava, e não o povo) (cf. RICCIARDI, 2008, p.23).

E asseverar sobre uma possível diferença (que já esboçamos anteriormente) entre o impacto deste neofolclorismo jdanovista no Brasil e em outros países da Europa:

No Leste Europeu, raras são as obras musicais de valor compostas na linha neofolclorista. No caso de Eisler, por exemplo, sua produção dos anos 50 influenciada forçosamente por Jdanov é de qualidade nitidamente inferior - justamente ele que foi aluno de Schönberg e parceiro de Brecht. Já no Brasil, por sua vez, obras de grande interesse⁶¹ foram criadas mesmo que inspiradas diretamente em Jdanov (*ibidem*).

⁶¹ Podemos citar composições claramente jdanovistas de compositores comunistas brasileiros ainda hoje muito executadas, como o *Mourão* de Guerra-Peixe, o *Ponteio* de Cláudio Santoro, a canção *Pedro meu amigo*, *Pedro meu irmão* de Gilberto Mendes (dedicada ao doutrinador do Partido Comunista Brasileiro, Pedro Motta Lima, que deu aulas ao então jovem compositor santista em sua cidade natal), entre outras tantas.

Podemos aventar a hipótese de que as oralidades e tradições ainda vivas no Brasil, bem como seu processo constante de mutações e descobertas de aspectos musicais regionais, talvez tenham contribuído para que este neofolclorismo brasileiro, mesmo realizado a partir de propostas normativas (Jdanov ou *Ensaio*) pudesse conceber a matriz folclórica segundo uma atuação direta na linguagem musical; distante daquela idéia de “arranjo” das melodias do povo; algo muito diferente do ocorrido na Europa (vide exemplo de Eisler), e mesmo em alguns casos brasileiros.

Incorreríamos em um equívoco conceitual redutivo se considerássemos o neofolclorismo, dentro destes dois aspectos que apontamos, como continentes de um estilo definido. Assim como nos grandes períodos históricos, existe certa homogeneidade estilística nas manifestações musicais; na realidade uma maneira de pensar os problemas artísticos de forma mais ou menos similar, que como demonstramos anteriormente dá substância a certos estilos sem, contudo, superar a autonomia das obras. Retomando novamente Pareyson: “há uma correspondência entre certos modos de formar e certos modos de pensar, (...) e tal correspondência se pode constatar *a posteriori* (...): toda civilização tem seu estilo, todo artista tem seu modo de formar”. No entanto, o filósofo adverte sobre o perigo de que este pensamento possa nos induzir a pensar equivocadamente em uma “dependência” ou “derivação”, bem como numa “resultante automática ou mecânica, como se algumas formas de espiritualidade gerassem por si certos estilos (...)” (PAREYSON, 1993 [1988], p.31).

Assim sendo, pensamos que um conceito musical deve encerrar uma proposta estética que dê conta da essência do problema. De fato, literalmente, nenhum conceito é capaz de abarcar toda a gama de possibilidades erigidas pelas obras de arte, de modo que estas fogem sempre aos limites conceituais; no entanto a idéia de uma apropriação do folclore pela música artística é exposta quando pensamos em *neofolclorismo* musical, o que nos ajuda a compreender este movimento histórico de uma forma *revelativa*. Se de fato as obras singulares repelem generalizações, a natureza da apropriação do folclore em música artística é peculiar a cada compositor, e a cada obra. Tal idéia pode ser aplicada de forma similar quando se trata de *neoclassicismo*.

O conceito de neoclassicismo, já bastante discutido e delineado, abarca muitas manifestações poéticas diferentes; estas - como demonstramos na introdução deste capítulo

- compartilham deste ideal de retorno ao passado, mas apresentam uma multiplicidade de pensamentos ideológicos antagônicos, por onde circundam seus variados autores, o que nos leva a necessidade de um esclarecimento maior para sua aplicação ao caso Villa-Lobos. No entanto, podemos dizer que o fenômeno do neoclassicismo do século XX, ocorre enquanto manifestação inserida num momento onde se observou o distanciamento do público com relação à música feita em seu próprio tempo, bem como em um período onde há uma tomada de consciência da música enquanto linguagem autônoma, que se coloca sempre em um processo de “ir adiante” (cf. MORAIS, 1983). O Neoclassicismo pôde se apresentar como resultante de um paradoxo importante, uma vez que este “ir adiante” característico da modernidade, contrasta com a ocorrência neste mesmo momento histórico, deste “voltar-se de maneira rigorosa, científica mesmo algumas vezes, em direção às várias faixas de passado pertencentes à nossa civilização” (*ibidem*). Também podemos apontar que o neoclassicismo, paradoxalmente, foi um momento em que grandes autores, antes inovadores (nos anos 20), se voltam (a partir dos anos 30) em parte ao uso de velhos recursos poético-estilísticos na música, em especial revistando o século XVIII.

Alguns compositores daquela primeira geração modernista, no entanto, após anos de experimentalismo irreverente, acabam de repente por alterar profundamente seus princípios estilísticos e recursos composicionais a partir dos anos 20 (Stravinsky) e ainda mais generalizadamente dos anos 30. A exceção talvez seja Prokofiev, entre outras obras, com sua *Sinfonia Clássica* (1917). (cf. RICCIARDI, 2008, p.22)

Assim como algumas das manifestações neofolcloristas (especialmente as de caráter jdanovista), o neoclassicismo pode ser compreendido enquanto *paradoxo modernista*. Tais paradoxos levam em conta também o vertiginoso aparecimento de tendências estéticas inteiras, acúmulo e clarificações sobre a música do passado, além do grandioso acervo (sonoro inclusive) que passou a estar disponível naqueles tempos. Isto contribuiu de forma incisiva para que após duas décadas de experimentalismos e nascimento de vanguardas as tendências neoclássicas se consolidassem, e com força avassaladora, atingissem vários países; uma espécie de síntese oriunda da procura por novos caminhos, porém por meio de velhos usos musicais. De qualquer maneira o neoclassicismo apareceu como mais uma entre as muitas tendências que buscavam uma superação das poéticas românticas e expressionistas, se inspirando por isso, geralmente no século XVIII. Estes *paradoxos* ou

impasses resultaram em muitas abordagens que procurassem definir linhas gerais do pensamento neoclássico. Segundo Paulo de Tarso Salles:

Ao fim do século XIX, iniciava-se o impasse em torno da possibilidade de uma relativização da importância da organização tonal (desde Rameau cabível dentro de pressupostos “naturais”). Se por um lado Debussy demonstrara a arbitrariedade das convenções harmônicas acadêmicas, por outro a chamada *segunda escola de Viena* se esforçava para demonstrar a lógica do dodecafonismo (...). Neste contexto, críticos, intérpretes e público majoritariamente deram preferência à linguagem neoclássica (...) (SALLES, 2005, p.66).

No entanto, um aspecto revelador sobre as abordagens relativas ao neoclassicismo transparece no exame dos elementos políticos e ideológicos em questão no período, que se encontram na possibilidade do progresso e experimentalismo das vanguardas, e o aparente problema da perda dos vínculos sociais (o que poderia ter acarretado o desligamento da música com o público). Este aspecto relativo aos vínculos, assume uma dimensão verdadeiramente complexa quando vemos que elementos como nacionalismo e conseqüentemente totalitarismo e nazi-fascismo puderam orientar politicamente o pensamento sobre os conceitos, e definiu um intrincado jogo de posições políticas na ampla gama de possibilidades poéticas no movimento neoclássico – inclusive no realismo soviético.

Aqui, aproximamos toda a problemática em torno do neofolclorismo ao problema do neoclassicismo. Enrico Fubini aponta que “muitos músicos tomaram parte dela com o peso de sua experiência e de sua autoridade como compositores, com seu gosto e propensões estéticas e ideológicas” (FUBINI, 2002, p.433)⁶². Sem dúvida este aspecto de “restauração” dos vínculos sociais perdidos – apontados criticamente por Adorno – confere substância ideológica para os mais diversos tipos de posicionamento. Como pudemos ver no capítulo anterior, a coincidência de elementos do pensamento de Mário de Andrade e de Adorno revela o paradoxo da defesa de manifestações musicais opostas, embora com os mesmos argumentos. Sobre este aspecto podemos apontar “as profundas divergências ideológicas entre os compositores classificados como neoclássicos, significando que uma técnica a partir de material musical semelhante pode servir a várias orientações políticas e nacionais.” (SALLES, 2005, p.69)

⁶² Tradução livre da versão em espanhol.

A própria idéia de reação, concebida por Adorno como relacionada aos “novos” folclorismo ou classicismo da década de 20 estaria ligada a um anseio de retorno à velha ordem. (ALMEIDA, 2007, p.85). Tal tentativa de reconstrução, no entanto, é permeada por posições políticas bastante variadas. Neste caso, podemos compreender o pensamento de Adorno com relação ao neoclassicismo como uma “reação a reação”. As inúmeras poéticas dentro do movimento neoclássico apenas demonstram aquilo que Adorno identificou como tentativa de restabelecimento da *Verbindlichkeit*.

A pluralidade de poéticas neoclássicas e suas respectivas adesões políticas revelam dois aspectos que nos podem ser úteis no exame do conceito e sua posterior aplicação à obra de Villa-Lobos, uma vez que as idéias neoclássicas se expandiram para muitos contextos geográficos e políticos diferentes, fazendo com que “os problemas da tradição germânica fossem deixados em segundo plano (...). Ravel e os seis na França, Falla na Espanha, Ponce no México, Casella e Malipiero na Itália, e mesmo Villa-Lobos no Brasil foram afetados pelo “novo ânimo da cultura” (*ibidem*, p.215). Essa pluralidade de versões do neoclassicismo fomentou também as inúmeras leituras feitas deste fenômeno. Salles aponta a distinção de Hyde⁶³ no seguinte esquema:

*Imitação reverente em Ravel, *Le tombeau de Couperin* (1914-7);

*Imitação eclética em Stravinsky, *Octet* (1922);

*Imitação heurística, a partir do uso do folclore em Bartók, *Eight Improvisations on Hungarian Peasant songs*, Op. 20 (1920);

*Imitação dialética em Schoenberg, *Quarteto n° 3* x Schubert, *Quarteto em Lá menor, D 804* (“Rosamunde”);

Adorno crítica o neoclassicismo em outros termos, acusando o caráter reacionário de sua intenção de “decretar o caráter obrigatório da música, afirmar a falta de sentido de ontem como o sentido positivo de amanhã.” Apontando que o meio para isso é a retomada dos modelos musicais ‘pré-classicos’: Bach, Haendel, Pergolesi Scarlatti, etc.⁶⁴ Por esse

⁶³ Paulo de Tarso Salles, aulas da pós-graduação – *Pós-modernismo e Música* - 2011.

⁶⁴ Em “Neunzehn Beiträge über neue Musik” (1942) Gs 18 p 84 (*apud* ALMEIDA, 2007, p.202)

motivo haveria uma busca de raízes sólidas na objetividade – por isso Schubert ou Beethoven não servem (ALMEIDA, 2007, p.202).

No que diz respeito aos dois aspectos que se nos podem revelar no exame sobre as possibilidades e alcance do conceito de *neoclassicismo*, podemos deduzir que é possível um modelo onde por um lado se discuta as questões no bojo de uma concepção artística autônoma e outra que se substancie a partir de ideais políticos imanentes. A possibilidade de um exame que apresente esta dicotomização é-nos importante justamente por se adequar ao modo como temos apresentado as características da obra de arte em sua relação de autonomia/pregnância com as ideologias. No caso do neoclassicismo, um autor como Lessen destaca o modo como Schoenberg o concebe diferentemente de Casella, cujos argumentos ideológicos podem ser entendidos no âmbito da reação: “while Schoenberg does not allow the larger ideological implications of Casella's Neo-Classicism (notably, its connection with Fascism) to go unremarked, the case is brought against him on the grounds of musical rather than political arguments” (LESSEN, 1982, p.530). Neste caso, podemos comparar inclusive as posições de Schoenberg – que examina o neoclassicismo a partir dos problemas musicais – e de Stravinsky, que na *Poética* procura desvincular as obras de problemas “estranhos à música”. Lessen aponta a má compreensão de Schoenberg ao não diferenciar o neoclassicismo de Stravinsky do de Casella ou Milhaud. Se do ponto de vista poético a questão do retorno às formas antigas, ou aos pressupostos anteriores ao romantismo se consubstanciam em obras que são co-participes deste “novo ânimo da cultura”, do ponto de vista estético, as ideologias que os orientam podem ser muito diferentes; tanto quanto os próprios resultados poético-estilísticos. Por isso, Lessen ainda ressalta:

Nevertheless it is erroneous to attribute to Stravinsky the same traits of reactionary or nostalgic traditionalism as appeared in Neo-Classicism elsewhere. He may seem to take up the cause of cultural revival, but what is far more significant is his determination to have his status as an outsider to Europe's musical heritage (...) (LESSEN, 1982, p.532).

De fato, Lessen aponta a proximidade entre os pensamentos de Schoenberg e Stravinsky, desde sempre tido como antagônicos. Ambos parecem se inserir em uma concepção composicional neoclássica que leva em conta as possibilidades musicais construtivas da

obra, procurando discutir a questão sem levar tanto em consideração questões extra-musicais⁶⁵

No caso de Villa-Lobos, malgrado sua associação ao Estado Novo, pode-se compreender o seu neoclassicismo como uma particular manifestação desta síntese entre o neofolclorismo e formas do passado, especialmente usadas no barroco de Bach. O maior exemplo se encontra em sua série mais famosa, a das *Bachianas Brasileiras*. Esta síntese muito peculiar de Villa-Lobos pode, no entanto, guardar semelhanças – no que diz respeito à natureza do pensamento estético que a circunda – com esse distanciamento das ideologias preconizado por Stravinsky, não se relacionando exatamente a um ideal nacionalista ou fascista do Estado Novo. Se parte do neoclassicismo leva em consideração o fato de que “a música de Bach em especial podia ser considerada um modelo de construção objetiva, e a objetividade estava agora entre as primeiras preocupações dos artistas” (GRIFFITHS, 1998, p.62), Villa-Lobos parece atribuir outras razões ao seu neoclassicismo. Bach, então, pôde se transformar em “folclore universal”. Temos então esta síntese muito original entre neoclassicismo e neofolclorismo, que no caso de Villa-Lobos, parece não se aproximar exatamente da “imitação eurística” apontada por Hyde em Bartók. Antes, trata-se de uma aproximação bastante específica dos procedimentos de Bach, a partir do uso de elementos bem definidos de sua poética, tidos como continentes de discursos musicais específicos da tradição popular ou folclórica brasileira, naquele complexo caldo cultural do qual usualmente Villa-Lobos se utiliza. Sutilmente o “folclore universal” parece confirmar a idéia de que não há uma ideologia que norteie o discurso musical; quando muito, orienta a escolha do material. Porém, a arte pode elevar à categoria do “universal” qualquer material adotado. Por isso podemos concordar que “o neoclassicismo de Villa-Lobos apresenta outra conotação, que não necessariamente um “olhar para o passado” em busca de caminhos, ou a filiação a uma corrente específica do séc. XX (...)” (NEVES, 1981, p.80). No entanto, Guérios lança mão de uma explicação mais relacionada a fatores sociais para explicar essa nova perspectiva poética na obra de Villa-Lobos: “Como Villa-Lobos tinha em vista retornar em breve à Europa, começou ainda em 1930 a compor a série *Bachianas brasileiras*, colocando-se em sintonia com as novas demandas dos meios musicais

⁶⁵ É bom que não se confunda estas concepções com um puro objetivismo de “arte pela arte” profundamente ideologizado neste período, transformando-se em importante “trincheira” ideológica na guerra contra o “subjetivismo” romântico.

européus” (GUÉRIOS, 2008, p.198). Este mesmo autor ainda demonstra a posição paradoxal que Villa-Lobos passa a ocupar ao assumir esta posição “neoclássica”: agora o compositor, “paradoxalmente, representa o exótico, selvagem ou primitivo na Europa; por aqui, ao contrário, ele se torna o civilizador, consubstanciado pela sua vivência no velho mundo” (*ibidem*, p.202).

Vemos, assim, que a questão do neoclassicismo de Villa-Lobos – expresso de forma paradigmática em suas *Bachianas* – não se orienta no sentido de uma reação ideológica conservadora, principalmente se levarmos em conta a crítica de Adorno. As questões estéticas que o circundam atinam mais com problemas musicais do que com os problemas de ordem político-ideológica, malgrado seu vínculo com o Estado Novo. Aqui, novamente, trata-se de diferenciar a obra de arte dos pressupostos ideológicos que aparentemente a podem confirmar. No caso de Villa-Lobos, sua adequação ao novo ânimo neoclássico, resultou na síntese singular de elementos da poética de J. S. Bach com o seu neofolclorismo de caráter não-normativo, que já examinamos. Neste sentido, novamente - se podemos pensar numa música no âmbito da reação – trata-se do valor artístico intrínseco às obras, sejam elas de quaisquer referências neoclássicas possíveis, que orientam o nível de autonomia da obra, diferenciando-a da pregnância de uma “ideologia” distorcida de reação totalitária no neoclassicismo, o que leva a uma confusão estética quase irredutível a qualquer exame⁶⁶.

Os problemas vinculados ao neofolclorismo e ao neoclassicismo em Villa-Lobos, podem ser mais bem esclarecidos a partir de uma comparação com o pensamento dos dois outros compositores emblemáticos que viemos citando: Bartók, e especialmente Stravinsky. Como foge ao escopo deste trabalho exames profundos de estrutura e forma, ou análises musicais comparativas que visem proposições de modelos teórico-composicionais, lançaremos mão do pensamento geral em torno destas questões a partir da referência

⁶⁶ Aparentemente, pode-se aventar uma espécie de distanciamento de Villa-Lobos de uma reação à música romântica – característica marcante em várias formas de neoclassicismo, posto que o compositor frequentemente guardava ainda algo da retórica grandiloquente de seus poemas sinfônicos. Por outro lado, a busca pela expressão “objetivista” em voga em muitas poéticas neoclassicas, não é um paradigma reconhecível de forma aparente naquilo que podemos chamar *neoclássico* em Villa-Lobos (principalmente nas série *Bachianas Brasileiras*, ou mesmo em obras tardias). Nos parece possível, no entanto, uma leitura em que o neoclassicismo de Villa-Lobos, em muitas de suas obras, e principalmente nas *Bachianas*, se utiliza de fenômenos musicais específicos da música de Bach (principalmente no que diz respeito aos gêneros e formas musicais) como receptáculo do material folclórico/popular.

principalmente de Stravinsky e o caso russo. Embora nossa proposta se limite a reflexão estética e histórica, lançaremos mão de alguns comentários analíticos de outros autores para dar suporte aos nossos argumentos.

XI) O pensamento de Stravinsky e Bartók e suas aplicações ao caso Villa-Lobos

No que diz respeito a um pensamento filosófico coerente sobre a arte, nos parece que Stravinsky melhor do que ninguém soube expressá-lo em termos de estética e poética. Seus seis estudos da *Poética*, apesar de apresentarem elementos de seu modo de compor, bem como aspectos mais ligados à sua poética musical propriamente dita, também apresenta o *pensamento estético* do autor em torno dos diversos aspectos que circundam sua obra. Naquilo que mais nos importa, Stravinsky soube esclarecer alguns elementos importantes, principalmente no que podemos deduzir das questões ligadas ao uso do folclore na elaboração do material musical de suas obras e do uso de fórmulas antigas do seu neoclassicismo. O compositor também tece diversas críticas pertinentes com relação às propostas ideológicas em torno da música soviética, que com certeza podem nos servir de parâmetro. A crítica contra o tipo de imposição ideológica de uma “música nacional” é formulada pelo compositor da seguinte maneira:

Por que sempre falamos de música russa em termos de seu caráter russo, em vez de simplesmente em termos de música? Porque é sempre o pitoresco – os ritmos estranhos, os timbre da orquestra, o orientalismo, em suma, a cor local – o que atrai a atenção; porque as pessoas estão interessadas em tudo o que possa compor aquilo que se imagina ser o contexto russo: troika, vodka, isba, balalaika, pope, boiardo, samovar, nitchevo, e até bolchevismo. Pois o bolchevismo também oferece essas demonstrações que, entretanto, levam nomes que se conformam mais às exigências de suas doutrinas (STRAVINSKY, 1996, p.89).

As asseverações de Stravinsky são bastante coincidentes com o tipo de crítica que pudemos fazer no capítulo anterior. As “doutrinas” a que se refere o compositor, não deixam de expressar uma crítica ao caráter dogmático das ações de Estado, contrária ao que ele considera (e nós também) a natureza essencial da obra de arte. Por isso mesmo, o compositor que reconhecidamente se utiliza ou “inventa” o folclore russo em suas obras, pode com clareza demonstrar a diferença entre o seu uso destas melodias, e a natureza dogmática e extra-musical do neofolclorismo das manifestações políticas em seu país, baseado nos arranjos das melodias do povo. Inicialmente, falando de sua poética, ele pôde se expressar da seguinte maneira: “(...) uso formulas acadêmicas consciente e voluntariamente. Uso-as tão conscientemente quanto usaria o folclore. São matérias primas para minha obra” (*ibidem*, p.81). No entanto não deixa de demonstrar o seu desprezo por

fórmulas ideológicas que pudessem manter a arte musical em um patamar mediano e uniforme, se aproximando, paradoxalmente, até mesmo ao pensamento de Adorno sobre a música “estabilizada”:

Esses tempos deram lugar a uma idade nova que procura reduzir tudo à uniformidade no terreno da matéria, enquanto tende a destruir toda universalidade no terreno do espírito em deferência a um individualismo anárquico. Ocorreu então que centros universais de cultura se tornaram isolados em uma moldura nacional e mesmo regional (...)(*ibidem*, p.73).

A crítica de Stravinsky, não se concentra obviamente em demonstrar um aspecto negativo do uso do folclore como material musical, posto que tal procedimento fosse de seu feitio em várias obras. Sua crítica revela uma compreensão e valorização da singularidade da obra em sua liberdade e multiplicidade especulativa (p.52), tantas vezes prejudicada pela conferência de padrões estranhos à arte; pudemos examinar no capítulo anterior o quanto a possibilidade de uma “música nacionalista” se enquadra neste padrão, e reduzir seu raio de atuação. Neste sentido o compositor não hesita em distinguir os papéis: “hoje, então, assim como no passado, (...) a intelligentsia pensante procura atribuir um papel à musica e conferir-lhe um sentido totalmente estranho a sua verdadeira missão. Um sentido do qual a música, na verdade, está infinitamente distante” (p.100). Podemos compreender esta observação também no âmbito das “escolhas” neoclássicas do compositor, não orientadas pelas ideologias políticas do realismo soviético.

Neste caso, podemos aproximar Stravinsky e Villa-Lobos segundo uma similaridade que diz respeito ao uso do folclore como material musical de peças artísticas (quase sempre um dentre muitos outros tipos de material), apesar da singularidade com que cada um lida com essas matrizes temáticas⁶⁷. Naquilo que para nós é mais importante – a dinâmica de um pensamento musical em torno do uso do folclore e da adaptação às diversas ideologias nacionalistas - eles podem se distinguir bastante, uma vez que Villa-Lobos se adequou as exigências estatais nacionalistas como vimos em sua aderência ao regime Vargas. Porém, nos termos de uma distinção entre nacionalismo e neofolclorismo, o pensamento de

⁶⁷ O musicólogo e compositor Paulo de Tarso Salles em suas propostas analíticas de obras de Villa-Lobos, frequentemente reconhece similaridades entre na construção da obra dos dois compositores. Aliás, muito já se foi e se tem propalado sobre a influência da obra de Stravinsky sobre diversas obras de Villa-Lobos (cf. SALLES, 2009).

Stravinsky pode ser usado como uma referência filosófica importante, capaz de ratificar a distinção que fizemos dentro do caso brasileiro.

Se falarmos especialmente sobre essa espécie de apropriação do folclore realizada por Stravinsky ou Bartók, notaremos que o tipo de uso do material folclórico pressupõe aquilo que sobre Villa-Lobos apontou Gilberto Mendes, diferenciando um uso do material popular que atue diretamente na linguagem musical - que em Villa-Lobos é frequentemente tirada das melodias populares urbanas - do material que não atua na linguagem musical artística, configurando aqueles típicos arranjos de melodias folclóricas ou populares de caráter jdanovista, aos quais Willy Correa de Oliveira chama de “andrajos musicais”, (OLIVEIRA, 2009, p.28), e são abordadas também por Schoenberg (1984). Se partirmos do exemplo de Bartók, ele próprio revela seu pensamento e interesse nas melodias folclóricas da seguinte maneira: *la musique paysanne proprement dite est, dans ses formes, d'un accomplissement vraiment diversifié. Il est étonnant qu'elle soit, malgré sa force impressionnante, tout à fait étrangère au sentimentalisme et aux ornements superflus.* (BARTOK, 1981, p.83)⁶⁸. Sobre essa matriz folclórica agindo diretamente na formatividade da obra temos que na obra de Bartók

(...) o exemplo máximo da aproximação de um repertório à sua sintaxe interna. Para compor, Bartók recolheu um imenso *material*, resultado de suas pesquisas do folclore eslavo, romeno, e árabe, sem se interessar propriamente por nenhum nacionalismo, mas sim pela cultura popular. (...) no seu caso, a música folclórica não é meramente material, mas é matriz técnica: já contém em si um princípio de organização (modal) que pesa decisivamente na constituição de sua gramática (WISNIK, 1977, p.139).

O próprio compositor aparece de forma diferenciada nas críticas de Adorno, que parece compreender que é difícil atribuir uma alcunha de “música estabilizada” ao caso de Bartók que

(...) se distingue dos folcloristas de todos os tipos (...) pelo fato de que nele o folclore oferece apenas o material de partida, que inflama sua dialética compositiva e perpassa sua intenção; Bartók possui o folclore, em vez de tê-lo como alvo (*apud* ALMEIDA, 2007, p.234)⁶⁹.

⁶⁸ “A música folclórica propriamente dita é, em suas formas, de um acabamento (de uma conclusão) verdadeiramente diversificado. É surpreendente que ela seja, apesar de sua força impressionante, completamente estranha ao sentimentalismo e aos ornamentos supérfluos.”

⁶⁹ 106 GS 19 1927

Vale a pena citar novamente a comparação que o próprio compositor tece entre o seu pensamento em torno do uso da matriz folclórica e o de Stravinsky:

Stravinsky ne cite jamais les sources de ses thèmes. Ni dans les titres ni dans les notes en bas de page, on se peut savoir si ses thèmes sont de sa propre invention ou de la musique paysanne. (...) Et Stravinsky a raison d'affirmer que, du point de vue artistique, l'origine d'un thème est totalement sans importance. (BARTOK, 1981, p.87)⁷⁰.

No caso de Villa-Lobos, a mesma dinâmica apropriativa se demonstra de seu tipo de relação com o material musical que lhe serve como matriz. E o mesmo não hesita, sabiamente, em declarar: “O folclore sou eu!”. Em outras palavras, concorda que do ponto de vista artístico “a origem de um tema é totalmente irrelevante”, podendo até mesmo ser inventado. Sobre esse princípio, Bartók ainda complementa: *enfin, il y a encore une façon de transmuier la musique paysanne en musique moderne: le compositeur n'utilise pas la mélodie paysanne proprement dite, il invente plutôt sa propre imitation de cette mélodie.* (*ibidem*)⁷¹

Ainda em Villa-Lobos, vemos que “o material musical com que se depara não é estritamente folclórico, mas resultado composto de interferências de vários níveis culturais.” (WISNIK, 1977 [74], p.44). Embora não seja nosso objetivo tecermos uma análise musical comparativa entre compositores, vemos que examinando e comparando o pensamento musical destes, podemos aprofundar nossa discussão sobre o uso dos conceitos em torno de suas obras. Análises de estrutura e forma mais profundas podem revelar as múltiplas diferenças poéticas entre a obra neofolclórica de compositores importantes tais quais Villa-Lobos, Bartók e Stravinsky, diferenciando os procedimentos entre si, e principalmente revelando as diferenças destes com o uso de uma música “estabilizada”.

A abordagem analítica de Paulo de Tarso Salles sobre o *Choros n° 8* (SALLES, 2009, p.197-227) é especialmente fecunda no tocante a esclarecer o uso dos inúmeros procedimentos e materiais empregados por Villa-Lobos. Salles aponta ainda as diversas similaridades materiais e estruturais entre esta obra e *Le Sacre du printemps* e *Le noces de*

⁷⁰ “Stravinsky nunca cita as fontes de seus temas. Não é possível saber, nem nos títulos nem nas notas de rodapé, se seus temas são de sua própria invenção ou da música folclórica. (...) E Stravinsky tem razão ao afirmar que, do ponto de vista artístico, a origem de um tema é totalmente sem importância.”

⁷¹ “Enfim, há ainda um modo de metamorfosear a música folclórica em música moderna: o compositor não utiliza a melodia folclórica propriamente dita, ele inventa antes sua própria imitação desta melodia.”

Stravinsky, salientando ainda aspectos polêmicos levantados pelo próprio Villa-Lobos quando deparado com o apontamento das similaridades entre a sua própria obra e a do compositor russo (*ibidem*, p.201). Outra questão interessante desvelada por essa análise (que pode ser cruzada com o exame e com as demonstrações que fizemos das três peças nacionalistas), diz respeito ao próprio uso da melodia folclórica - no caso uma variante melódica de *Sapo cururu* - ocorrente em meio a um processo resultante da *soma de vários procedimentos composicionais*, que demonstra uma distância abismal entre a complexidade da feitura artesanal desta obra, bem como o amplo universo de referências culturais a que ela se refere, dos procedimentos rudimentares e funcionais daquilo que chamamos anteriormente de música *nacionalista*. Mesmo enquanto *neofolclorismo* tal obra é difícil de conceituar.

Por isso, nossa intenção de promover uma reflexão sobre o problema conceitual em si nos levou a pensar filosoficamente sobre as diversas questões que envolvem o pensamento estético sobre a obra de arte musical e as categorias em que normalmente elas são enquadradas. Levando em consideração toda a reflexão que tecemos até aqui, se torna cada vez mais claro que o material musical utilizado, as estruturas e formas musicais com as quais nos deparamos nas diversas poéticas neofolclóricas ou neoclássicas, não devem ser examinadas apenas a partir das ideologias com as quais aparentemente se filiam. Independentemente da orientação ideológica, o aspecto artístico imanente de cada obra autonomiza sua própria história. Se nos propomos então a pensar as ideologias em suas relações com as obras, vimos que a questão da autonomia relativa destas podem esclarecer as diversas possibilidades de distorção ideológica. Em muitos casos a questão pôde ser mais facilmente esclarecida quando pensamos que certos problemas são iminentemente artísticos, e os problemas conceituais podem ser reportados ao fenômeno artístico em si. Orientado neste sentido, o compositor Willy Corrêa de Oliveira aponta o caso de Bartók a partir da distorção ideológica nacionalista, que, como temos mostrado em Villa-Lobos, o reduz. “Béla Bartók é um caso histórico. Singularíssimo. Musicalmente era um apátrida, embora se fale dele como um Nacionalista (com documentação exigida por lei)” (OLIVEIRA, 2009, P.87).

Se as definições conceituais são de fato necessárias, a questão do neofolclorismo ou do neoclassicismo apenas apresenta a utilidade de se pensar em categorias de obras

artísticas cuja matriz temática seja oriunda de determinada tradição folclórica ou popular; ou do uso de fórmulas e elementos da música de outros períodos. Obviamente o conceito de neofolclorismo, embora avance no que diz respeito aos problemas de distinção entre um nacionalismo musical – problemas de cunho ideológico – também não resolverá definitivamente a distinção entre um neofolclorismo e outro. Um exemplo neste campo ocorre quando o compositor Willy Corrêa de Oliveira, em sua abordagem sobre as *Cirandas* de Villa-Lobos, ressalta a singularidade destas obras primas. No capítulo VIII de seu livro (*ibidem*) as *Cirandas*, aparecem como:

(...) danças inventadas a partir de combinações de certos ritmos (próprios da música popular brasileira), e variantes (engenhosas) imaginadas com o fito de por o piano a bailar. Já as figuras, as cantigas de roda: em sua origem velhos folguedos infantis, são redimensionadas pelo compositor por mérito das colisões, dos embates entre figura e fundo, trombadas entre figuras e figuras. Choques e entrechoques é que narram as velhas cantigas de novo: cantam as *Cirandas*. Collages como forma e conteúdo (a um só tempo).

Ao discorrer sobre essas obras que compõe as *Cirandas*, Oliveira ressalta a surpreendente originalidade e modernidade dos procedimentos composicionais, demonstrando a originalidade do trato com o material popular/folclórico e a singularidade dos resultados sonoros; tais efeitos o levam inclusive a afirmar que: “jamais poderia alguém classificar trabalho assim como harmonização de canto popular, obra folklorista ou de compositor de escola nacionalista (...)” (*ibidem*, p.52). Assim sendo, vemos que no caso das grandes obras musicais, nenhuma alcunha conceitual é suficiente para dar conta dos pormenores de seu desvelar artístico. A engenhosidade de grandes compositores como Stravinsky, Bartók, Guarnieri ou Villa-Lobos, no que diz respeito a apropriação do material musical popular/folclórico promovem uma transcendência tal que o material esvanece na obra (ver HEIDEGGER, 2005).

XII) Conclusões

Nem a música popular nem qualquer outro material musical não se tornam válidos se tratados por incapazes (Bartók *apud* OLIVEIRA: 2009, p. 87).

A partir do que discorremos neta última parte, podemos concluir que o conceito de neofolclorismo, ou mesmo o de neoclassicismo, pode reduzir o equívoco mas não o elimina completamente. O que de fato poderá sempre clarificar os fenômenos, é a própria reflexão sobre eles. Nesta caso, tal reflexão sempre nos levará a distinguir, no seio de quase todos os conceitos musicais, um fenômeno que corresponde à obra de arte (no sentido da *alétheia*), e outro que não corresponde (uma pregnância ideológica distorcida que muitas vezes supera o sentido das obras). No caso da proposta que realizamos, confrontando recepção, ideologias e obras, vimos que a partir dos nacionalismos surge uma dinâmica de distorções ideológicas que muitas vezes criam um descompasso entre a obra e o modo como ela é recebida. Ao examinarmos especificamente os conceitos de *nacionalismo*, *neofolclorismo* e *neoclassicismo* em torno da obra de Villa-Lobos, pudemos ver que um pensamento estético pode dar origem também a uma crítica, e que as confusões conceituais muitas vezes frutificam devido a imbricação não crítica de fatores político-ideológicos, estético-poéticos, histórico-musicológicos e de recepção. Por isso nossa tentativa de lançar mão de uma proposta que pudesse *distinguir* através de uma abordagem estética alguns conceitos. Ainda com relação a essa imbricação «não crítica» entre os muitos elementos que compõe o vasto mundo das obras, temos ainda um último exemplo dos paradoxos oriundos desta confusão. Não por acaso, voltemo-nos novamente para o descompasso entre Mário de Andrade e Villa-Lobos, que pode ser percebido neste confronto entre ideologia e obra.

Neste último exemplo, temos que, justamente quando o compositor “adere” ao regime de Getúlio Vargas, ele passa a ter obras suas duramente criticadas por Mário de Andrade. Porém, quando focalizamos uma dessas obras mais criticadas, vemos como as distorções ideológicas em torno do nacionalismo podem de fato dar origem a paradoxos: em primeiro lugar, vimos que Mário de Andrade pôde propor uma poética neofolclorista no *Ensaio*, e não ser “atendido” pelo maior compositor brasileiro (afeito a outro tipo de abordagem do folclore). E justamente quando Villa-Lobos - associado ao regime de Vargas

- compõe uma obra aparentemente mais de acordo com as propostas do *Ensaio (Quarteto de Cordas n° 5)*, ele tem sua obra criticada por Mário de Andrade nos seguintes termos:

O que choca mais, no *Quarteto n° 5*, é que surgiu um Vila com outra técnica, a técnica que se aprende, a técnica acadêmica! (...) O equilíbrio é sem exemplo nas outras grandes obras do Vila: nenhuma hesitação de desenvolvimentos, nenhuma comprideza indiscreta; escolha quase sempre acertada de elementos. (...) Apenas se verificará que houve capachismo servil na pressurosa e indiscreta escolha e abundancia de temas da rapsódia infantil, no 1° e 4° tempos. (...) É um quarteto bem Brasil, não tem dúvida, misturada fabulosa de valores e imundícies, de prazeres reais e promessas que não serão cumpridas (*apud* GUÉRIOS, 2009, p.228).

Tal contradição demonstra que a recepção da obra pode ser prejudicada pela leitura parcial de aspectos ideológicos, malgrado a aguda percepção de alguns elementos musicais importantes observados por Mário de Andrade. De qualquer maneira, não se pode dizer que tenha escapado à inteligência do crítico certas distinções, alvo de nossas tentativas de esclarecimento até aqui, e, com um desconto especial à linguagem peculiar de Mário de Andrade, podemos observar novamente uma crítica àquilo que poderia de fato ser chamado de *nacionalista* na obra de Villa-Lobos: *a produção musical do Vila baixou de sopetão ao quase nada, como valor. Compôs uns hinos, uns coros, umas transcrições de fugas de Bach para celo e piano e umas pecinhas pianísticas, tudo simplesmente porco.*

Sem dúvida poderíamos nos deter ainda mais nestas interessantes contradições. Mas cremos que confrontando este exemplo com toda a nossa explanação, fica muito claro a essência do problema no qual nos detemos, o dos conceitos, e sua aplicação às obras de arte – principalmente do *nacionalismo*. Assim sendo, a partir do pensamento que construímos, o nacionalismo aparece como fenômeno ideológico indissociável de dimensões incompatíveis com a essência da obra de arte. Por isso, ele se reduz à manifestações onde a ideologia supera a dimensão artística; ele é *sempre*, e tão somente não-artístico. Ele aparece em Villa-Lobos, na ocorrência de seus hinos militares e de exortação cívica, por exemplo. No caso do neofolclorismo, vimos que o conceito pode dar conta de um fenômeno característico da primeira metade do século XX (embora já esboçado em outras cores no séc. XIX), que se substancia na produção de música artística ou pseudo-artística (nas palavras de Stravinsky) cujos elementos constitutivos são oriundos do folclore, e pode apresentar aspectos conectados à «reação» ou não; pensando desta forma pudemos diferenciar estas duas manifestações, refletindo, ao longo do processo, sobre alguns problemas relativos ao

pensamento sobre as obras. No entanto, se a distinção entre nacionalismo e neofolclorismo abriu portas para pensarmos a relação entre autonomia e pregnância (pensamento *revelativo* e *expressivo*) nas obras artísticas, quando aprofundamos a reflexão sobre o conceito de neofolclorismo (entrando na discussão aspectos sobre neoclassicismo), questões parecidas puderam orientar nossa análise: se o conceito de neofolclorismo nos serve para indicar o fenômeno histórico mais ou menos homogêneo da apropriação e estilização do folclore em música artística (não importando a técnica ou o tipo de uso destas matrizes temáticas), vimos que novamente o problema da autonomia/pregnância nas obras mais uma vez apareceu. Se por um lado o fenômeno do neofolclorismo pôde relegar obras primas em Villa-Lobos, Bartók ou Stravinsky – além de uma correspondência estética entre estes grandes compositores, também vimos que um neofolclorismo de caráter jdanovista levou Stravinsky a identificar aquela pregnância ideológica que pode « rebaixar » ou estabilizar num patamar mediano e a-artístico (Bach diria *amuso*) a manifestação musical. Seria simples então concluirmos que o neofolclorismo aparece nas formas artísticas e nas formas jdanovistas, mas felizmente as questões em torno da arte são sempre mais profundas, e mesmo o jdanovismo (ou as propostas do *Ensaio*) puderam legar obras artísticas em locais onde as cores folclóricas, populares e regionais - ainda vivas e inexploradas - puderam fecundar nas mãos de bons compositores, malgrado suas posições político-ideológicas. Assim sendo, novamente uma reflexão que busque uma dimensão estética do conceito pode orientar filosoficamente a aplicação do conceito: não se reduzindo a distinção à ideologia que orienta as poéticas, é de fato na autonomia relativa das obras que poderemos definir suas essências; a questão artística, ligada à possibilidade do « desvelar », orienta uma perspectiva ou outra no seio do próprio conceito. Em suma, se nas manifestações nacionalistas a pregnância ideológica é tal que temos a impossibilidade da manifestação artística ligada a este desocultar, no neofolclorismo, independente da ideologia que o oriente, temos as obras de arte erigidas nesta múltipla capacidade especulativa por um lado, e por outro temos as obras cuja pregnância ideológica inviabilizam a obra de arte. Enfim, um neofolclorismo artístico – obras de arte musical erigidas a partir de material temático popular - e um não-artístico, cujas obras podem partir do mesmo material, mas cujos aspectos ideológicos extra-muscais podem reduzir a obra à um servilismo estranho à obra de arte. Novamente Stravinsky parece acertar se deduzirmos que sobre a obra de arte,

independente do material temático temos que o “fenômeno da música não é outra coisa senão um fenômeno especulativo. (...) Os elementos a que essa especulação necessariamente diz respeito são o *som* e o *tempo*. A música é inconcebível quando isolada desses elementos” (STRAVINSKY, 1996, p.35). No entanto, devemos ter o cuidado em não se deixar levar ingenuamente pela crença de que a obra de arte goza de uma isenção ideológica absoluta, já que nem mesmo a ciência e o conhecimento humano estão desprovidos de interesses.

Mesmo assim, o pensamento do compositor aproxima-se às idéias que propomos, onde a subserviência dos aspectos musicais aos aspectos ideológicos, atentando contra a possibilidade de autonomia da obra, a reduzem ao a-artístico, à não-obra:

É assim, através do pleno exercício de suas funções, que a obra se revela e se justifica. Estamos livres para aceitar ou rejeitar esse exercício, mas ninguém tem o direito de questionar sua existência. Julgar, questionar e criticar o princípio da vontade especulativa que está na origem de toda criação é, assim, definitivamente inútil. Em seu estado puro, música é especulação livre (*ibidem*: p.52).

Esse princípio especulativo da obra, no sentido que o coloca Stravinsky, independe do material musical utilizado. Se algumas obras do compositor puderam partir deste tipo de material e ainda manter este princípio especulativo, ele mesmo aponta a outra possibilidade, “em que a consciência artística rompeu abruptamente com as fórmulas esquerdistas, por motivos claramente políticos e sociais, e seguiu os caminhos da “simplificação, do novo populismo e do folclore” (*ibidem*, p.101).

Fica clara, no caso do neofolclorismo, a possibilidade desta ambivalência. De um lado as obras de arte em sua autonomia, que proporciona o parcial ocultamento da matéria prima na obra. De outro o fazer ocultado numa técnica, orientada por uma ideologia que não se oculta na obra, antes é ressaltada por ela:

Por mais interessante e importante que esse trabalho de etnografia e taxionomia possa ser em si mesmo, ele não deveria ser confundido, como é o caso da Rússia soviética, com problemas de cultura e criação musical, pois estes têm muito pouco a ver com expedições etnográficas. Ainda mais se estas expedições tem por objetivo prescrito anotar e coletar milhares de canções sobre Stalin (...) . Uma razão extra pela qual a criatividade musical não encontra lugar nas harmonizações infalivelmente convencionais e muitas vezes suspeitas dessas canções folclóricas (*ibidem*, p.102).

Podemos aplicar tais demonstrações ao contexto brasileiro de Villa-Lobos, compositor em que esta ambivalência se torna mais clara. Por um lado ele foi capaz de se apropriar do material popular e folclórico e transformá-lo em obra de arte. Mas também foi capaz de produzir peças nacionalistas. Embora sua produção pedagógico-nacionalista também encontre paralelos com este neofolclorismo “ideológico” (obras pedagógicas do *canto orfeônico*), vimos que ele mesmo distingue o que há de valor artístico e de valor funcional. Porém, o que devemos por fim ter em mente é que a imensa produção artística de Villa-Lobos não deve sucumbir aos poucos manifestos nacionalistas em formas de hinos cívicos, ou mesmo ser confundida com sua enorme (e de valor inquestionável) obra pedagógica. Pudemos pensar também o neoclassicismo de forma similar. Se ficou bastante evidente que o neoclassicismo é um fenômeno paradoxal que corresponde ao espírito de um tempo histórico específico (a pluralidade de poéticas que retorna a pressupostos pré-românticos atesta isso), por outro lado é em cada poética individual que podemos localizar até onde as questões político-ideológicas podem orientar um reacionarismo fascista, ou pura e simplesmente desvanecer na autonomia de uma grande obra prima. A obra neoclássica de Villa-Lobos (que também pode ser neofolclórica), não pode ser confundida com as manifestações reacionárias de sua música nacionalista, tampouco com a estabilização das músicas pseudo-artísticas do neofolclorismo jdanovista.

A nossa intenção, levada a cabo, de se distinguir a aplicação de conceitos na obra de um compositor cujas associações ideológicas foram tão paradoxais, não teve outro objetivo senão o de revelar a importância e a envergadura da obra artística de um dos grandes da história da música, e como a aplicação invariável da alcunha de “folclorista” ou “nacionalista” poderia reduzi-lo. Villa-Lobos, concatenado aos problemas do seu tempo, compôs obras a partir das tendências neofolclóricas e neoclássicas (inclusive numa junção das duas). No entanto, as obras de referência folclórica são muito menos numerosas do que se imagina e não justificam a fama de folclorista. As poucas obras nacionalistas justificam menos ainda a alcunha de compositor “nacionalista”. Examinando suas grandes obras (e são muitas), vemos que melhor é chamá-lo simplesmente “artista”, para fazer jus à sua inegável importância. Neste caso, por que então usarmos conceitos, se as grandes obras repelem generalizações?

O conceito não nos deve servir apenas para denominar ou categorizar os problemas musicais de forma pedagógica. Mas justamente porque é necessário realizarmos distinções que contemplem uma compreensão mais aguçada do movimento histórico, é que a reflexão mais profunda sobre os problemas conceituais pôde trazer à tona uma melhor compreensão sobre aquilo que ele procura encerrar em seu seio. Neste caso, paradoxalmente, ele de fato produzirá um efeito pedagógico uma vez que, na impossibilidade de uma revelação total daquilo com o qual ele se associa, a própria reflexão frutificará em significados sobre aquilo com o qual ele se vincula.

Pensando desta forma, se nacionalismo, neofolclorismo e neoclassicismo são termos que de fato cobrirão estratos pouco homogêneos ou mesmo com nem tantas similaridades dentro do espectro de obras musicais; e se as obras de arte possuem aquela singularidade irreduzível muitas vezes a estilos e escolas unicamente, temos que o pensamento sobre a possibilidade de adequação destes conceitos às essências históricas mais ou menos similares contribui para a própria compreensão da obra de arte, tanto em sua autonomia quanto em sua pregnância em relação às ideologias de determinado tempo histórico.

Se vale a pena ou não a proposta de uma substituição geral dos conceitos de *nacionalismo* por *neofolclorismo*, é uma questão que permanecerá em aberto. Tudo depende da mudança geral da recepção das obras e movimentos musicais, algo que como examinamos na introdução desta dissertação, vem ocorrendo na música brasileira. De nossa parte, cremos que seria melhor que todos aqueles que compõem o amplo espectro da recepção musical – o que inclui artistas, estetas, musicólogos, críticos, etc. – pudessem levar em conta as diferenças conceituais e as propostas encerradas por elas no âmbito em que as examinamos. Mas, independente do impacto de tal mudança, e se de fato vale a pena uma revisão conceitual ou terminológica tão ampla, é certo que trabalhos que proponham o pensamento estético sobre os conceitos, ou mesmo a crítica que levasse em conta os problemas sobre os mesmos sob a ótica de seu alcance e impacto na recepção das obras, são estritamente necessários. Poderiam - como vimos - levar a discussão para o cerne do problema em torno das escolas estilísticas, das ideologias circundantes às obras, do problema da autonomia das obras. Neste caso, este tipo de reflexão em si já é responsável por articular estudos filosóficos úteis para revelar camadas do pensamento musicais pouco usuais, o que cumpre um objetivo salutar: refletir sobre as obras e os artistas num âmbito

estético. Se Stravinsky está certo ao concluir que “o conceito genérico não é capaz de evoluir, sendo em si mesmo um circuito fechado (...)” (STRAVINSKY, 1996, p.105), o que propomos é que se possa lançar mão da possibilidade distintiva entre conceitos, promovendo outros, para que em maior ou menor grau se lance as bases para um pensamento estético, e colateralmente se diferencie, na medida do possível e com maior precisão, um fenômeno do outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Entrevista à Revista Época* (26-07-2010, nº 636).

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer, 1969 [1ª impressão 1944, 1ª ed. definitiva 1947].

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. Seleção de textos de Jorge de Almeida – traduções: Julia Elisabeth Levy; Augustin Wernet e Jorge de Almeida; Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 4º ed. 2002. [1947; 1949; 1969].

_____. *Introdução à sociologia da música*. Tradução de Fernando R. De Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2009 [a partir da edição de 1968].

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno – Música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962 [1ª ed. 1928].

_____. *Música do Brasil*. Curitiba: Guairá, 1941.

_____. *O banquete*. 2º ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989. [op. post. 1ª ed. 1945].

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1ª ed. 1949].

BARTÓK, Bela. *Musique de la vie*. Paris: Stock Musique, 1981.

BHABHA, HOMI K. *O Local da Cultura*. Traduções de Myrian Ávila, Eliana Lorenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998 [1ª ed. 1993].

BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band I - 1920-1939. Berlin und Weimar: Aufbau, 1966.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

ECO, Umberto. *Cinco escritos morais*. Tradução de Eliana Aguiar. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001 [1ª ed. 1997].

FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987 [1ª ed. 1962].

FUBINI, Enrico. *La Estética Musical Desde la Antigüedad Hasta el Siglo XX*. Tradução de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. 3º ed. Madrid: Alianza, 2002.

GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Tradução espanhola de Javier Seto. Madrid: Alianza, 2001 [texto original de 1983 – 1ª ed. 1988].

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [1ª ed. 1986].

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005. [versão original de 1935].

HEITOR, Luiz. *150 anos de Música no Brasil (1800 – 1950)*. 1º ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

HOBBSAWN, Eric J. *A era dos impérios*. Traduções de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006 [1ª ed. 1998].

_____. *Nação e nacionalismo desde 1780*. Traduções de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IANNI, Octávio. *A Idéia de Brasil Moderno*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004 [1ª ed. 1992].

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro – História de uma ideologia*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1969.

LESSA, Carlos. *Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira*. Estudos Avançados 22 (62), 2008.

LESSEN, Alan. *Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined*. Oxford: Oxford University Press, 1982. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 68, No. 4, Oct., 1982, pp. 527-542.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: Música, nacionalismo e ideal civilizador*. São Paulo, IA-UNESP, 2005 (Dissertação de Mestrado).

MAGNOLI, Demétrio. *Uma Gota de Sangue: História do Pensamento Racial*. São Paulo: Contexto, 2009.

MENDES, Gilberto. *Musica brasileira e suas implicações de esquerda*. Revista Música, São Paulo, Departamento de Música da ECA-USP, 2 (I): 40, maio de 1991.

_____. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevsky*. Santos: Realejo & São Paulo: EDUSP, 2008.

MORAES, J. Jota de. *Música da Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia Brasileira do Período Colonial*. São Paulo: IEB-USP, 1969.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: EDUSP, 2009.

ORTEGA y GASSET, José. *Em torno a Galileu – esquema das crises*. Tradução e introdução de Luiz Felipe Alves Esteves. Petrópolis: Vozes, 1989 [originais de 1933, de um curso de doze lições - primeiras edições espanholas de 1942 a 1958].

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006 [1ª ed. 1985].

_____. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC, 1985 – texto 3.

_____. *Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006 [1ª edição de 1988].

PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993 [1ª ed. 1954].

_____. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1ª ed. 1966].

_____. *Verdade e Interpretação*. Traduções de Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1ª ed. italiana 1971].

PONDÉ, Luis Felipe. *Relativismo cultural e blá-blá-blá*. Artigo publicado em 02/03/2009 na Folha de São Paulo, <http://integras.blogspot.com/2009/03/relativismo-cultural-e-blablaba-que.html>, acessado em 26/08/2010.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Brasilien – Musik und Marxismus*. In: MAYER, Günter & STROH, Wolfgang Martin (organização). *Musikwissenschaftler Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*. Oldenburg: Carl von Ossietzky Universität (BIS), 2000. p.27-33.

_____. *Jdanov, Brecht, Eisler e a questão do formalismo*. In: Revista Música. São Paulo: Departamento de Música da ECA-USP, v. 8, n,1/2; 129-168 maio/nov. 1997.

_____. *Paradoxos modernistas*. In: Movimento Vivace. Ribeirão Preto: OSRP. Ano I, nº 10 – 2008.

_____. *Tagebuch de Hanns Eisler – Implicações estético-ideológicas analíticas sobre uma cantata*. São Paulo: ECA-USP, 1995 (Dissertação de Mestrado).

RUSS, Jacqueline. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Scipione, 1994 [1ª ed. Paris: Bordas, 1991].

SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. 2ª ed. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração, 2005 [1ª ed. 2000].

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses – O Pós-Modernismo na Música e Seus Reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2005 [dissertação original de 2003].

_____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: UNICAMP, 2009.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?* São Paulo: Brasiliense, 1987 [1ª ed. 1983]

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Edited by Leonard Stein – Translations by Leo Black. University of California Press, 1984 [1ª ed. 1950 – New York: Philosophical Library].

SNOW, C.P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Renato de Azevedo Rezende. São Paulo: EDUSP, 1995.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições*. Tradução de Luis Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 [1ª ed. 1942].

WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo*. In SQUEFF, E. e WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades & Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977 [1ª ed. 1974].