

## O nacionalismo musical e a necessidade de formação do público

*Analía Cherñavsky*  
*Doutoranda em Música pela UNICAMP*  
analia\_chernavsky@yahoo.com.br

### **Sumário:**

A necessidade de formação de um público absorvedor da moderna música de concerto que começara a ser composta no início do século XX em diversos países do ocidente, tornou-se um dos principais objetivos dos músicos e pensadores que ajudaram a compor o movimento ou a “etapa” que a historiografia da música chamou de “nacionalismo musical”. A partir dos exemplos do nacionalismo musical no Brasil e na Espanha tentaremos entender alguns dos aspectos dessa questão e algumas das propostas feitas pelos ideólogos desse movimento para resolvê-la.

**Palavras-Chave:** nacionalismo musical, público, educação musical

Entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX a produção musical da maioria dos países do Ocidente esteve caracterizada por um conjunto de idéias e práticas que ficou conhecido como “nacionalismo musical”. Grandes nomes da “música universal” como Rimsky-Korsakov, Ravel, Bartók, Manuel de Falla e Villa-Lobos, fizeram parte desse processo. Outros compositores, como Debussy e Stravinsky, embora não tenham ficado conhecidos como participantes diretos do movimento, compartilharam muitas de suas idéias e, com suas obras, ajudaram a propagá-las por todo o mundo.

Podemos identificar alguns princípios comuns que definem o movimento do nacionalismo musical em todo o Ocidente. O fim principal do movimento era a criação de uma linguagem própria e exclusiva de cada povo, ou de cada “raça” (como se dizia na época). Uma condição prévia necessária para atingir esse objetivo, segundo os pensadores responsáveis pela propagação dos ideais nacionalistas, era a formação e educação de um público nacional que pudesse apreciar e sustentar a produção dessa música. Além disso, para ser verdadeira, a composição nacional deveria estar inspirada em fontes folclóricas ou primitivas de seu país. E ainda de acordo com os teóricos do movimento, a verdadeira música nacionalista, obtida da transformação das fontes originais – pelo gênio músico – em composição erudita, atinge completamente o seu objetivo ao elevar-se de música nacional a música universal.

Apesar da existência de um núcleo comum de idéias e princípios, os casos concretos onde se desenvolveu o “movimento” do nacionalismo musical possuíam particularidades que, em cada país, definiram diferentes experiências de nacionalismos, como os exemplos do “nacionalismo musical mexicano”, do “nacionalismo musical húngaro” ou do “nacionalismo musical brasileiro”. Neste texto, concentraremos a nossa atenção nas ações do nacionalismo musical no Brasil e na Espanha, buscando captar as principais ações promovidas para a formação de um público consumidor dessa nova produção musical.

No Brasil das primeiras décadas do século XX, a frustração pelo desinteresse do público, principalmente em relação à moderna música nacional, fez com que muitos artistas e intelectuais do período voltassem os olhos para o problema da educação artística e musical. Começaram a pensar que a solução para seus problemas era a formação de um público novo, com novas inquietudes, novos interesses. Miraram sua atenção na juventude que, tradicionalmente, formava um público absorvedor de novidades<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Vários artistas e intelectuais interessados no desenvolvimento da música brasileira escreveram projetos endereçados diretamente ao governo central. Esses projetos visavam, fundamentalmente, o fortalecimento da moderna música erudita nacional através de novas bases para a educação musical. Cf. CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988, pp. 68-111.

Ao mesmo tempo, do outro lado do Atlântico, em território espanhol, a “consciência de crise”<sup>2</sup> revelada a partir da última década do século XIX, motivou os intelectuais republicanos quando da instalação da II República, a criar a Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Esta instituição promoveu a difusão dos ideais e práticas do nacionalismo musical, estimulando a vida musical e regulamentando a prática da “verdadeira música nacional”. É importante ressaltar que na Espanha – devido a sua conformação histórica marcada pelo longo predomínio do elemento árabe e mouro em grande parte do território e na composição da população, pelas conquistas ultramarinas e pela fortaleza do catolicismo, fatores que levaram a uma supervalorização de um longo reinado unificador – no final do século XIX e no início do XX, a monarquia continuava exercendo um papel muito importante, tanto na política e na economia, quanto na função financiadora da arte. Entretanto, apesar da permanência da prática do mecenato particular e real, a realidade financeira da maioria dos músicos espanhóis era bastante difícil. Desde os primeiros anos do novecentos formava-se uma moderna escola espanhola de composição que angariava o seu espaço. Segundo diversos testemunhos da época, por um lado a ópera estrangeira e por outro a zarzuela monopolizavam os poucos espaços para a exibição pública de música. Além disso, também os bons instrumentistas eram monopolizados pelas orquestras que atuavam nos teatros de ópera e de zarzuela.

Na verdade, a principal preocupação da intelectualidade espanhola ligada à produção musical do momento não girava em torno à formação de um novo público consumidor de música erudita – como, posteriormente veremos, ocorre no caso brasileiro – mas, centrava-se na necessidade da educação do público já existente. Era necessário educar o público à escuta de obras do repertório erudito moderno. O gosto do público espanhol, acreditavam os teóricos do novo movimento, encontrava-se há décadas estancado no repertório sinfônico romântico, no wagnerismo e na eterna ópera italiana, com suas divas e seus diletantes.

Um dos maiores defensores do nacionalismo musical espanhol foi Adolfo Salazar. Este importante crítico, preocupado com a situação de “inferioridade” que os artistas espanhóis, e os músicos em particular, ocupavam no cenário europeu da composição erudita, queixava-se da falta de oportunidade dos novos artistas para apresentar as suas novas composições, à medida em que insistia na necessidade da repetição mais frequente dessas obras para que, entre outras coisas, a composição conseguisse cativar o público:

Poucas pessoas, entre as que assistem com boa vontade as manifestações artísticas de nossos jovens compositores [...] se dão conta da situação curiosa em que todos eles se encontram em relação às juventudes criadoras de outros países de maior vitalidade do que o nosso.[...] a vitalidade de um país musical como a Espanha pode ser muito grande e quase não poder ser demonstrada pela falta da indispensável reiteração que toda nova obra necessita para ser suficientemente compreendida. Esta ‘falta de reiteração’, esta dificuldade de que um autor jovem ouça sua própria obra as vezes necessárias para ter certeza do grau atingido, o coloca na Espanha numa situação de enorme inferioridade em relação a qualquer colega estrangeiro da mesma idade. [...]. Ao carecer as obras mais recentes de um número de execuções suficientes para que o público [...] possa ter com elas o necessário contato, o autor se encontra sempre, como costuma dizer-se normalmente, ‘vendido’. Sempre, intoleravelmente sempre, se encontra diante de um público que mesmo com a maior força de vontade compreende apenas a metade do que o autor comunica. (SALAZAR, 1930) 3.

Salazar, sem dúvida, o crítico musical espanhol mais importante do período e o principal responsável pela criação de uma consagrada linha historiográfica da música espanhola vigente e respeitada até a contemporaneidade, defende que a ação educadora, necessária ao público espanhol para que este possa apreciar as novas criações da moderna escola de composição, deve ser imprimida, fundamentalmente, através da atuação das orquestras. Como principal idealizador e secretário geral da afamada Junta Nacional de

---

<sup>2</sup> O termo “consciência de crise” foi forjado para denominar a insatisfação generalizada da intelectualidade espanhola em relação ao que eles entendiam como uma degeneração das artes e das letras que se instalara neste país a partir do declínio do Império Espanhol iniciado ainda no século XVII. Esta idéia tomou corpo com a “Generación del 98”, que recebeu este nome por causa do ano (1898) em que caiu a última colônia espanhola, e da qual fizeram parte intelectuais como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín e Antonio e Manuel Machado.

<sup>3</sup> Cf. SALAZAR, Adolfo. “La vida musical: Orquesta Clásica. – Obras nuevas”. Em *El Sol*. Madri, 29 de janeiro de 1930.

Música e Teatros Líricos, criada em 1931 pelo governo da II República espanhola, Salazar assim se expressa em relação à função educadora das orquestras:

Praticamente, os organismos que realizam o trabalho mais penetrante de cultura musical, de difusão, de educação dos públicos, academias onde os jovens músicos encontram as obras cuja audição é indispensável [...] são as orquestras. As orquestras de concerto são os olhos pelos quais nossa alma musical ve o mundo. (SALAZAR, 1932)<sup>4</sup>.

Como dissemos anteriormente, uma importante preocupação dos intelectuais da arte, nesse momento especialmente conturbado da história espanhola e que coincide com o fortalecimento de uma corrente nacionalista na música, é a educação do público ouvinte. No entanto, não devemos descartar a possibilidade de que pensadores e artistas também se inquietassem perante um projeto mais audacioso de educação, que envolvesse um impulso formador de um novo público. O próprio Salazar, no mesmo texto em que defende a importância das orquestras como fonte educadora, aponta que:

um sistema de extensão da cultura às massas populares sintonizado com as idéias modernas não se tentou até o momento [na Espanha]. Neste sentido, a criação das Missões pedagógicas é um fato tão transcendente como a criação da Junta Nacional de Música e Teatros Líricos, [...e podemos ver] como ambas entidades podem andar de braço dado em muitos casos. (SALAZAR, 1932)<sup>5</sup>.

Por outro lado, no caso brasileiro, a questão da necessidade de formação de um público consumidor de arte nacional cumprira uma função bastante diferente. Em primeiro lugar devemos lembrar que a história da composição erudita no caso americano se distancia diametralmente da história da composição na Europa e, do caso específico da Espanha, pelo menos até as primeiras décadas do século XX.

No Brasil, com a chegada da República, um dos principais imperativos da classe política e da intelectualidade brasileira foi justamente apagar qualquer resquício de identificação com a monarquia que ainda pudesse ser perceptível. A modernidade foi alçada como bandeira e começaram a ser criados novos símbolos para a República. Durante os anos da República Velha, com as oligarquias regionais disputando cegamente o poder político somente para assegurar o seu crescimento econômico, esse processo de reconhecimento de um novo país apenas começou a ser implementado. O projeto de construção de toda uma nova simbologia nacional acabou sendo levado a cabo, decisivamente, pela República Nova e, definitivamente, pelo Estado Novo. O novo governo, instaurado em 1930, possuía fortes tendências nacionalistas, o que ia de encontro aos anseios de grande parte da intelectualidade brasileira que, já há algum tempo, vinha valorizando temas, propostas, projetos e idéias que pudessem fortalecer, ou melhor, criar uma identidade nacional e uma Nação Brasileira.

Os ideais nacionalistas do final do século XIX, no Brasil, haviam sido reforçados com as tendências ideológicas vazadas da Europa no período entreguerras, sendo retomados com maior vigor no início da década de 1930. Lauerhass destacou que “...a partir de 1930 observou-se uma identificação mais ampla e mais geral com o Brasil, a nação, como entidade sócio-psicológica e cultural, relacionada com o mundo lusitano, mas dotada de personalidade própria, desenvolvida através de uma experiência histórica *sui generis*. Então, como o grupo dirigente passou afinal a considerar o Estado como corporificação política da Nação, tanto a procura como o amadurecimento da identidade nacional foram levados a cabo com mais vigor, não apenas por intelectuais isolados, mas como questão política, por intermédio da maquinaria governamental: a burocracia, o sistema educacional e o exército...”<sup>6</sup>. O governo de Getúlio Vargas recrutou um grande número de intelectuais que passaram a ocupar postos em diversas áreas do serviço público.

Durante a década de 1920 disseminou-se uma certa inquietude no meio intelectual brasileiro. A preocupação fundamental passou a ser a busca de estratégias para estimular a produção da arte nacional. Embora ainda existissem alguns financiadores particulares da arte, o meio artístico passava por grandes

---

<sup>4</sup> Cf. SALAZAR, Adolfo. “Folletones de ‘El Sol’: Hacia un mejor futuro: El estado de la música en España al terminar el primer año de la República”. Em *El Sol*. Madri, 2 de janeiro de 1932.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>6</sup> LAUERHASS JÚNIOR, Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1986, p. 24.

dificuldades quando tentava levar qualquer projeto de maior vulto adiante. Com a mudança na direção política do país, intelectuais e artistas passaram a reconhecer o Estado como a mais propícia e, em alguns casos, a única entidade capaz de manter, estimular e divulgar a produção da arte nacional. O Governo deveria assumir essa responsabilidade, favorecendo o florescimento da cultura nacional, historicamente sufocada pela estrangeira. Arnaldo Contier apontou que “Os compositores e intelectuais ligados ao projeto nacionalista mitificaram o Estado como o sujeito da História. Somente o governo, através de seus agentes competentes, poderia desenvolver o ensino e apoiar e divulgar a música brasileira entre as camadas dominantes e subalternas da sociedade. Daí porque muitos desses intelectuais procuraram participar [no governo de Vargas] da máquina burocrático-administrativa do Estado. Assim poderiam concretizar os sonhos acalentados desde os anos 20...”<sup>7</sup>.

Mário de Andrade expressou em diversos momentos a sua convicção de que o Estado deveria ser o principal, senão o único responsável em relação à melhoria da qualidade da arte nacional. Além disso, o musicólogo indicou as diversas modalidades artísticas que, na sua opinião, deveriam receber apoio e financiamento oficial:

Nos faltam os conjuntos nacionais dirigidos por artistas autênticos, executando compreensivamente numerosa música nacional, para que esta acuse os autores de suas falhas e culpas. Mas pra isso a proteção dos governos é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais. E é o Governo que ainda deverá subvencionar os festivais cênicos de música brasileira, os concursos, os congressos, as pesquisas. E mais os professores estrangeiros que venham pôr abertamente em cheque a fraqueza didática de nosso professorado. (ANDRADE, 1941: 38)<sup>8</sup>.

Não devemos deixar passar em branco uma clara similitude constatada entre o discurso marioandradino e o discurso salazariano, especialmente neste texto, no que se refere à necessidade de se proporcionar a escuta reiterativa de suas próprias obras musicais aos jovens compositores nacionais, a fim de que sejam capazes de vislumbrar seus erros e retificá-los no futuro. A necessidade de formação e educação do público transformou-se em uma das principais prerrogativas do movimento do nacionalismo musical e, embora separados por milhares de léguas ultramarinas, intelectuais e artistas nacionalistas do Brasil e da Espanha preocuparam-se com esta questão e elaboraram uma série de projetos que foram apresentados à autoridades locais e nacionais.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. (1941). *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro: Guaíra Ltda.
- CASTELLÓN, José. (1925). “En torno a un éxito de Falla”. Em *El Noticiero Universal*. Barcelona, 03/03/1925.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. (1988). *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo.
- SALAZAR, Adolfo. (1932). “Folletones de ‘El Sol’: Hacia un mejor futuro: El estado de la música en España al terminar el primer año de la República”. Em *El Sol*. Madri, 02/01/1932.
- SALAZAR, Adolfo. (1930). “La vida musical: Orquesta Clásica. – Obras nuevas”. Em *El Sol*. Madri, 29/01/1930.
- LAUERHASS JÚNIOR, Ludwig. (1986). *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.

---

<sup>7</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Livre-Docente em História. São Paulo, 1988, v. 1, parte II, p. 233.

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. Guaíra Ltda, 1941, p. 38.