

**GUERRAS E PAZ: OS NACIONALISMOS NA MÚSICA ERUDITA
(M. DE ANDRADE, 1914-1945)**

Arnaldo Daraya Contier – USP/Mackenzie

I

Música, modernidade e totalitarismo: os anos 20 e 30

O surgimento de movimentos de vanguarda durante os anos 10 e 20 futurismo, expressionismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo(1) – e do emprego de novos recursos técnicos e expressivos pelos compositores(politonalidade, serialismo, dodecafonismo, polirritmia, ruidismos, entre outros) foram considerados como sinais da decadência da arte pelos críticos, historiadores, artistas, ideólogos dos novos regimes que se instauraram na Itália(fascismo, 1924), na Alemanha (nazismo, 1933-45) e na União Soviética(a partir de 1917).

A questão nacional, introduzida no campo da música a partir da Revolução Francesa de 1789, consolidou-se, em especial, com o romantismo durante o século XIX: “... el interes nuevo que mostraron los románticos por la expresión de los hombres primitivos, por el canto popular y por la poesia ligada a los sentimientos nacionales Del pueblo, atrajo la atención sobre los elementos del lenguaje poético que poseían um origen musical. De aqui se deriva que la musica espetáculo predominantemente hedonista, si bien ligado a afectos, sentimientos y emociones, se transforme, según la concepción romântica, en celebración mítica provista de elementos religiosos y místicos”(2).O nacionalismo, o irracionalismo, o individualismo foram retomados pelos simpatizantes do totalitarismo como uma espécie de contradiscurso para combater a arte moderna ou “degenerada”, aflorada nos anos 10 e 20 em Milão, Berlim, Paris, Zurique, entre outros significativos pólos culturais da Europa.

A reação conservadora considerava os ruídos como representações da subversão artístico-estética, política, cultural de um povo e de uma Nação. Por esse motivo, essa facção defendia o primado do sistema tonal(3), da melodia e, paralelamente, desconfiava dos novos códigos utilizados por Erik Satie(“Parade”,1917)(4), Arnold Schoenberg(“Pierrot Lunaire”,1909)(5) Igor Strawinsky(“Sagração da Primavera”,1913)(6).

Mussolini, em 1915, foi considerado pelos nacionalistas e segmentos do surrealismo como o “... mais fiel intérprete do povo da Itália”(7), devido ‘as suas críticas à noção de indivíduo nas teorias liberal e socialista. Com a tomada do poder, a partir de 1922, os fascistas tornaram-se o símbolo de união de todos os homens conforme o seu “caráter totalitário”, intimamente atrelado à direção e ordenação política da Nação e a todo tipo de pensamento, vontade ou sentimento. Para Giovanni Gentile- “teórico do movimento fascista”- o Estado Totalitário ou “in fieri” representava os interesses das camadas populares, sendo considerado , portanto, essencialmente “democrático”(8)Esse Estado, também chamado de corporativo, baseava-se em sua função educativa, cívica e moralizadora junto a todos os sindicatos. Estes deveriam integrar-se harmoniosamente em corporações submetidas a uma rígida disciplina imposta pelo Estado. Mussolini repelia o conceito marxista de luta de classes, substituindo-o pelo ideal mazziniano(9) de harmonia social.

Por essa razão, a música foi sendo definida pelos fascistas como a representação da “unidade nacional”, assumindo, inclusive, um papel de “...altíssima missão humanitária e política(10). A defesa do Estado Nacional e Totalitário significava apoiar-se na harmonia tradicional(11) a fim de criar um elo de fusão entre a “tradição” e a “modernidade”. Em síntese, objetivava utilizar a música como um meio de propaganda do novo regime e, conseqüentemente, elaborar uma “teoria” sobre a arte fascista. Apesar da presença dos futuristas junto às instituições fascistas, Mussolini, durante os anos 20 e, em especial, a partir da década de 30, optou pela música nacionalista de colorações românticas, místicas

e irracionais. O caudilho italiano tomou uma série de medidas político-culturais para concretizar o seu projeto sobre a música: 1ª.) instituiu um concurso oficial visando premiar obras para serem representadas (óperas, corais); 2ª.) criou o Dopolavoro; 3ª.) uniformizou a legislação sobre os direitos autorais; 4ª.) valorizou e oficializou o ensino do canto orfeônico nas escolas primárias e secundárias; 5ª.) mediante um decreto, qualificou os compositores românticos do século XIX - Donizetti e Bellini - como os mais genuínos representantes da “raça italiana”; 6ª.) apoiou a iniciativa do Liceu Pesarese na criação da primeira Universidade de Música na Itália e da fundação de uma Academia, que recebeu o nome de Rossini. Em contrapartida, a imprensa fascista, através de inúmeros artigos, procurou criar a imagem de Mussolini como um fervoroso amante da arte musical: “... questo aspetto íntimo, personalíssimo diremmo nascosto, della gigantesca e poliédrica figura de Benito Mussolini, era ignoto ai più. Quando, uno dei primi giorni dopo el suo épico ingresso a Roma, dalle finestre Del palazzo di via Rasella, si diffuse la voce trepida e sonora Del suo violino, la cosa sorprese e meraviglia – Quest’uomo, se dice, fa tutto, as tutte; conosce anche la musica e i segreti d’un non facile strumento...” (12). Fundamentalmente, a música representava, no âmbito desse imaginário fascista, a harmonia da criação, um acorde divino a ser decodificado no mundo inteiro.

Sob a República de Weimar (Alemanha, 1919-33) desenvolveram-se experiências significativas nos campos das artes (A. Schoenberg, H. Eisler, Kurt Weill, Bertolt Brecht, Thomas Mann, P. Hindemith, Alfredo Döblin) e na política (Liga Spartakus, SPD, KAPD). Em comparação com o cinema, os concertos destinavam-se basicamente ao consumo de uma elite intelectual. As instituições oficiais financiavam cinquenta salas aproximadamente, nas mais diversas cidades (13). No entanto, as experiências mais radicais no âmbito da linguagem musical eram patrocinadas por organizações independentes. Em Berlim, Arnold Schoenberg, contratado pelo Conservatório, empreendeu uma revolução do material musical, introduzindo novos meios de expressão.

O autor de *Pierrot Lunaire* (encenada na Ópera de Colônia, em 1922) fundamentou os seus pressupostos teóricos partindo de uma análise rigorosa das principais obras escritas por Richard Wagner e Johannes Brahms. A. Schoenberg elaborou o princípio da tonalidade indeterminada e livre, opondo-se, assim, à tonalidade principal como o centro de uma determinada composição(14).

Em 1922, A. Schoenberg desenvolveu o seu novo método baseando-se no sistema de doze sons(escala cromática). Em suas peças escritas durante os anos 20, Schoenberg privilegiou o inconsciente como o ponto nodal de sua concepção estética: escrever música implicava “obedecer” a uma “necessidade interior” ditada por impulsos captados intuitivamente”... l’ardente exigence de vérité que Schoenberg formule pour son art s’accompagne d’une auto-stylisation que prend des allures missionnaires...”(15).

Berlim, de 1919 a 25, foi o palco onde se desenrolaram os mais intensos conflitos político-sociais envolvendo diversas facções de direita e de esquerda”... a vida era particularmente difícil para as famílias modestas e pobres. Era a cidade mais cara da Alemanha pelo fato de receber a visita de estrangeiros. Cada desvalorização do marco repercutia imediatamente nos preços dos produtos comercializados.De janeiro a novembro de 1923 , os preços mudavam de um dia para outro, até de uma hora para outra. Um produto vendido por mil marcos valia dez mil muito pouco tempo depois. As lojas haviam chegado a formar equipes especiais cujo único trabalho era mudar as etiquetas das mercadorias expostas”(16).Eisler, simpatizante do marxismo-leninismo, aproximou-se de KAPD(17) engajando-se em alguns movimentos populares. De origem humilde, para se manter em Berlim, o compositor ensinava música para operários junto à Associação para a cultura musical popular. Em 1925, fortemente influenciado pela concepção sobre a função social da música, Eisler passou a se opor, com tenacidade, à noção de “arte pela arte” defendida pelos simpatizantes do formalismo. Para esse compositor, a técnica musical não deveria fechar-se em torno de si mesma, mas servir à

difusão de idéias libertárias. Paradoxalmente, nesta fase de sua carreira, ainda não era capaz de aplicar esse imaginário político ao campo da prática musical, propriamente dita.

. Com a retirada dos capitais privados alemães, a Alemanha encontrava-se de novo diante de um sistema financeiro paralisado, e logo diante de uma economia completamente transformada(...). Em Berlim, 4.000 pessoas dormem regularmente nos abrigos noturnos. Os assaltantes se multiplicam. A criminalidade aumenta...”(18) Sob o impacto dessa nova situação política, H. Eisler defende a utilização do coral proletário como uma estratégia de agitação política e propaganda do marxismo-leninismo. Escreve, por exemplo, os Cantos de Combate, baseando-se em temas inspirados no “crack” da Bolsa de Nova Iorque de 1929.

Os ideólogos nazistas recuperaram a música romântica ou pós-romântica (Richard Wagner, Richard Strauss) como a representação de bem-estar social de um povo: “...l'idéologie de l'harmonie scientifique va ainsi s'imposer comme masque d'une organisation hiérarchisée où les dissonances (les conflits et les luttes) sont interdits, `a moins marginales et de mettre en valeur la qualité de l'ordre ...”(19).

A doutrina do totalitarismo alemão temia o imprevisível, o indeterminado, a dúvida, a incerteza: “... a propaganda totalitária aperfeiçoou o cientificismo ideológico e a técnica de afirmações proféticas a um ponto antes ignorado de eficiência metódica e absurdo de conteúdo porque, do ponto de vista demagógico, a melhor maneira de evitar a discussão é tornar o argumento independente de verificação no presente e afirmar que só o futuro lhe revelará os méritos...” (20)

Modernismo nacionalista e a noção de contemporaneidade no Brasil(1930-45)

1. O Grupo Música Viva e o nacionalismo modernista (Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos)

O Grupo Música Viva é constituído, em 1938, principal pólo aglutinador de compositores, críticos, historiadores da cidade do Rio de Janeiro. Através de artigos publicados pela Revista Música Viva, esse movimento visava divulgar obras de compositores contemporâneos, em especial, de “jovens” autores brasileiros, além de peças, ainda inéditas de compositores do passado (Haendel, Bach, Haydn, Mozart).

Nessa fase, o Grupo Música Viva enfatizava discussões sobre estética e técnica de composição, “silenciando” temas políticos num momento histórico dominado pelo autoritarismo do governo de Getúlio Vargas”...o regime instaurado após o Golpe de 1937 teve características próprias e não deve ser definido como nazi-fascista...”(mas, apresentou)”...premissas comuns que se evidenciaram nas concepções dos ideólogos desses regimes e os do Estado Novo brasileiro. Francisco Campos, ao apregoar o fim do liberalismo e da democracia, anunciou a entrada das massas no cenário político. Embora se referisse a elas positivamente, sempre ressaltou seu papel subordinado. O regime político das massas, esclarece o autor, é o da ditadura”(22). Sob o ponto de vista da criação musical, o ambiente artístico era dominado pelo nacionalismo modernista. Esse projeto hegemônico representava a única proposta considerada verdadeira para se escrever música no Brasil, apoiando-se, em linhas gerais nas propostas de Mário de Andrade e nas peças musicais escritas por H. Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Brasília Itiberê, Camargo Guarnieri, entre outros.

Entretanto, a música de vanguarda era refutada pela maioria dos críticos e dos compositores brasileiros no período entre-guerras. O Estado Novo através de seus ideólogos nunca censuraram a música modernista de matizes nacionalistas e dominante no Brasil durante esse período e, nunca se preocuparam com a possível chegada ao Brasil de novos tipos de experiências estéticas trazidos pelo Grupo Música Nova. musical no sentido absoluto da expressão é pura ilusão”(23)

A partir do Golpe de 1937, paradoxalmente, o nacionalismo musical foi defendido consoante alguns matizes por alguns intelectuais brasileiros ligados as mais diversas tendências políticas: Plínio Salgado(integralista), Mario de Andrade(“marxista”), Azevedo Amaral, Álvaro Salgado(estadonovistas), entre outros. Logo, o ecletismo estético proposto como uma nova bandeira pelo movimento Música Viva foi, em sua essência, uma opção ideológico-política implícita, nunca concretizada, neste momento histórico, através de criações de alto teor estético-vanguardista pelos seus simpatizantes: Koelreutter, Guerra Peixe ou Cláudio Santoro Paradoxalmente esse momento histórico , momento de “paz” entre as duas guerras mundiais- foi dominado pelos mais diversos tipos de nacionalismos na música erudita , aproximando-se dos projetos políticos de Hitler, Stalin, Mussolini e Getúlio Vargas...Na música esse período de “paz” foi marcado nesses países por “guerras” desencadeadas pelos compositores, críticos nacionalistas totalmente contrários “as vanguardas consideradas “estéreis” e totalmente divorciadas dos anseios das massas...

NOTAS

(1)De fato, muitíssimos movimentos se afirmaram por meio desses documentos: fusões de forma e conteúdo”. Cf. BRADBURY, Malcom & J. Mc Farlane.”Movimentos, revistas e manifestos”.Modernismo-Guia. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 162-3

(2) FUBINI, Enrico. La estetica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.Madrid, Alianza Editorial, 1988,pp.255-6.

(3): SCHOENBERG, Arnold.Tratado de armonía.Madrid, Real Musical, 1979, pp.16-7.

(4) SATIE, Erik. Parade, ballet realiste en tableau,1917.Utiliza alguns ruídos(sirene, máquina de escrever, chicote chinês)

(5) Pierrot Lunaire(1912) apresenta características particulares mediante a utilização as técnica do Sprechgesang(canto falado), acentos de humor ou sarcasmo, e pela recuperação de certos módulos construtivos, em especial formas contrapontísticas rigorosas

(6) Le Sacre du Printemps, ballet em 2 quadros, 1913.Apresentado pela primeira vez no teatro Champs Élysées.

(7) GENTILE, Giovanni.”Orígenes y doctrina Del fascismo-1927”. In: CASSIGOLI, Armando.Antología Del fascismo italiano.México, UNAM. 1976,p.200.

(8) Id.,p.210.

(9) Vide: GRAMSCI, Antonio. El “Risorgimento”.Buenos Aires, Granica, 1974.

(10)RENSIS, Raffaello.”Mussolini: Musicista”. In: Mussolinea. Mantova, anno V, fasc.25.Ed. Paladino Periodiche, p.32.

(11)V. ATTALI, Jacques. Bruits: essai sur l ´économie politique de la musiqueParis, PUF,1977.

(12)RENSIS,R. op.cit.p.21.

(13)RICHARD, Lionel. A República de Weimar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- (14) "...las leys naturales no conocen excepciones: las leys artísticas se componen ante todo de excepciones". In: SCHOENBERG, A. Tratado de armonía, op. Cit. p.5.
- (15) BETZ, Albrecht. Musique et politique. Hanns Eisler. Paris, Le Sycomore, 1982 p.21.
- (16) RICHARD, Lionel, op. Cit., p.95.
- (17) KAPD: Partido Comunista Operário da Alemanha, fundado em Berlim nos inícios de maio de 1920.
- (18) RICHARD, Lionel. op. cit. P.112.
- (19) ATTALI, Jacques, op. cit. 124.
- (20) ARENDT, Hannah. Origens do totalitarismo. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.395.
- (21) A inexistência de um movimento modernista e de vanguarda nos Estados Unidos durante o período entre guerras, levou muitos dos compositores que emigraram da Alemanha nazista a abraçar projetos musicais menos radicais como escrever trilhas sonoras para os estúdios de Hollywood ou musicais para peças encenadas na Broadway (K. Weill, Korngold)
- (22) CAPELATO, Maria Helena. Os arautos do liberalismo. São Paulo, Brasiliense, 1989, p.226.
- (23) MURICY, Andrade. "Pelo mundo da música. O nacionalismo na música brasileira" In: Folhetim do Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 29 mar. 1932.