

O nacionalismo musical: a luta pela definição de um campo de produção simbólica

Rodrigo Oliveira dos Santos*

Resumo: O nacionalismo musical no Brasil será analisado em sua historicidade, que remonta a variedades e divergências de visões de mundo. Os compositores situados na primeira geração do movimento, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, haviam se consolidando entre as décadas de 1920 e 1930. Portanto, serão analisados a partir de suas relações com uma visão de mundo legitimadora do projeto de nação defendido pelo Estado Novo. Analisarei as visões tradicionais da historiografia a cerca do nacionalismo musical brasileiro, nas obras de Mário de Andrade, Renato Almeida e Vasco Mariz, a partir de um diálogo com as produções de Arnaldo Contier, José Miguel Wisnik, de André Acastro Egg e de Analía Cherñavsky, que constroem uma visão mais crítica sobre o movimento.

Palavras chaves: nacionalismo musical, visão de mundo e poder.

Abstract: The musical nationalism in Brazil will be analyzed in its historicity, which retraces the varieties and divergences of world visions. The situated composers in the first generation of the movement, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone and Camargo Guarnieri, had if consolidating he enters the decades of 1920 and 1930. Therefore, they will be analyzed from its relations with a world vision legislator of the project of nation defended for the New State. I will analyze the traditional world vision the historiografia about the Brazilian musical nationalism, in the workmanships of Mário de Andrade, Renato Almeida and Vasco Mariz, from a dialogue with the productions of Arnaldo Contier, Jose Miguel Wisnik, of Andres Acastro Egg and Analía Cherñavsky, who construct a more critical vision on the movement.

Words keys: musical nationalism, vision of world and power.

A erupção da música erudita nacional: entre os sons e a crítica

O nacionalismo musical brasileiro será analisado a partir da luta por imposição de uma visão de mundo¹ no interior do campo artístico. A consecução desse projeto não se deu

* Mestrando em História pela Universidade Federal de Goiás.

¹ Segundo o autor a visão de mundo seria, “o conjunto de aspirações, de sentimentos e de idéias que reúne os membros de um grupo (mais freqüentemente, de uma classe social) e os opõem aos outros grupos”. (GOLDMAN, 1979: 20). A apreensão do conceito em Goldmann se faz através da relação do autor com o grupo social e com a classe a que vincula o seu pertencimento. Goldmann em *Dialética e Cultura* operacionaliza o conceito na análise do pensamento de Pascal e nas tragédias de Racine. Penso que a apreensão da visão de mundo de uma determinada classe, existente na obra de um autor específico ganha em possibilidades, quando observada comparativamente com outras formas de expressões culturais não restritas ao campo de produção desse autor. Indagar como uma mesma visão de mundo pode existir na música, literatura, filosofia, historiografia, etc., constitui uma coerência com o conceito de totalidade existente em Marx, já que nos permite perceber o quanto determinadas expressões culturais, muitas vezes percebidas em isolamento e autonomia, contribuem na institucionalização de determinadas práticas sociais condizentes com a hegemonia de um grupo, ou mesmo de uma classe social.

apenas por intermédio das criações de Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, mas também a partir das interpretações historiográficas de Renato Almeida, Mário de Andrade, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Vasco Mariz. Arnaldo Daraya Contier, em tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 1988, para obtenção do título de livre docência em História forneceu importante contribuição para a percepção dessa característica do movimento. A luta por maior espaço no interior do campo artístico² e a busca por maior alcance e prestígio na sociedade brasileira não recorreu apenas ao discurso musical. A crítica musical e a tentativa de se fazer uma história da música produzida no Brasil também se vinculam ao projeto de criação de uma música nacional. As narrativas de Mario de Andrade, Renato Almeida, Luis Heitor Corrêa de Azevedo e Vasco Mariz, através de um viés teleológico em relação à música produzida e ainda a se fazer no Brasil, contribuíram na construção de um sentido para criação musical no país.

Os recursos metodológicos utilizados por esses historiadores, que segundo Arnaldo Contier constituíram a primeira tendência historiográfica a interpretar a música feita no Brasil, negligenciam a análise das produções dos compositores a partir das interações estabelecidas na sociedade em que esses viveram. A música produzida por cada compositor em específico é analisada a partir da genialidade artística do músico a que se está a narrar. A visão a cerca do processo de produção musical é tipicamente romântica, já que restringe o processo criativo a uma concepção individualista que exalta a personalidade de cada compositor. A formação da particularidade da música de cada compositor não é percebida a partir das interações em que este estabelece com a tradição do código musical e com a sociedade a que pertence. Tal problema metodológico torna bastante difícil a compreensão da música enquanto produzida pelas relações sociais.

Contraditório em relação ao pressuposto levantado por esses primeiros historiadores da “música” do Brasil é a visão de Mário de Andrade. Para o crítico e musicólogo a criação musical longe de ser individual teria que ser, num primeiro momento de formação do

² O conceito de “campo”, elaborado por Pierre Bordieu, também norteará as discussões estabelecidas nesse trabalho. Para Bourdieu a existência dos campos de produção simbólica foi o resultado da crescente especialização advinda com a intensificação da divisão do trabalho propícia ao mundo moderno. Tal especialização ocorre também no aspecto linguístico contribuindo para a coesão e o pertencimento dos sujeitos a cada campo de produção em que estes se interagem, sendo ele artístico, político, científico econômico ou jurídico. Apesar de atenderem a uma lógica específica, Bordieu percebe que os campos são relativamente autônomos, já que o dinamismo das lutas internas dos agentes e especialistas que atuam no interior do campo possibilita a relação deste com as classes sociais exteriores ao mundo vivido pelos especialistas. Nesse sentido partilhando das interpretações de Nildo Viana a respeito do conceito de campo em Bourdieu, cada campo mantém uma relação com outros campos, sendo ele: econômico, político, ou artístico (VIANA, 2007:43)

nacionalismo musical brasileiro, social. A música nova que estava sendo criada no Brasil deveria ser objeto de reconhecimento por parte da população brasileira. O elemento utilizado para isso seria o folclore. A análise musical de Mario de Andrade não está destituída de um discurso identitário. A percepção de como esse discurso identitário não está permeado apenas por questões etno-raciais é que constitui um problema dificilmente percebido por algumas correntes teóricas contemporâneas.

A insistência dos nossos primeiros modernistas no folclore rural e o relativo menosprezo a emergente cultura urbana do início do século XX não deve ser desvinculado da estrutura oligárquica da primeira república. Mais do que um simples paradoxo em relação à estética futurista, que tanto glorificava a máquina, pela qual o modernismo brasileiro não deixou de ser influenciado, isso fundamenta a não ruptura do movimento em relação ao Brasil tradicional. A luta pela nova música não implicou, portanto numa cisão com a estrutura e visão de mundo tradicionalmente legitimadora da classe dominante no Brasil. Sérgio Micelli, em “Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)” aponta que os intelectuais modernistas recebiam apoio de mecenas, ou até mesmo conseguiam editar suas obras por conta própria, tal como Oswald de Andrade. Micelli afirma ainda que a maior parte dos novos artistas eram financiados por uma burguesia latifundiária cafeicultora. A análise do nacionalismo musical não deve eximir a relação dialógica existentes entre os protagonistas do movimento e seu contexto histórico. Apenas como introdução a essa indagação vale a pena discutir rapidamente as possíveis relações do pensamento de Mário de Andrade com as teorias sociais que interpretavam o Brasil naquele contexto.

Segundo Mario de Andrade em “Música, doce música”, livro de compilação de artigos e críticas musicais que o autor vinha publicando em revistas e diários ao longo da década de 1930: a música erudita no Brasil teve seu início com a atuação dos jesuítas. Tal exposição didática se encontra num texto intitulado “Música de cabeça”, cujo subtítulo é “A música no Brasil”. Conforme a própria epígrafe, o texto foi “escrito para leitores ingleses. Publicado no Anglo Brazilian Chronicle”, com o objetivo de comemorar a visita do Príncipe de Gales ao Brasil.

Nesse texto Mario de Andrade afirma que “em nossa raça corre muito sangue índio e certos processos psicológicos de ser, do brasileiro atual, são perceptivelmente originários dessa proveniência racial.” (ANDRADE, 2006.13). Porém, logo em seguida afirma que muito pouco da música indígena permaneceu em nossa cultura. Segundo o musicólogo, as principais manifestações indígenas que se perseveraram foram as danças, especialmente o Cururu, o Cateretê, mais conhecido como Catira e o Torê. Na música, Andrade afirma que o timbre

nasal do canto brasileiro e o maracá, instrumento de percussão, também foram fatores de preponderância. Já os elementos da cultura negra e europeia tiveram uma maior persistência cultural. Essa perseverança da contribuição africana em nossa música e em nossa “raça” é explicada pelo autor em decorrência da mestiçagem racial. Fazendo uma alusão aos problemas raciais dos Estados Unidos, Mario de Andrade afirma que no Brasil formou-se um subtipo mesclado, mais forte e resistente, perfeitamente adaptado às nossas circunstâncias geográficas.³

Tradicionalmente Euclides da Cunha e a sua obra “Os sertões” é visto como marco do pensamento social brasileiro. Já em Euclides percebemos a dicotomia clássica entre sertão e civilização. O interessante é que na visão euclidiana as “sub-raças” sertanejas estariam em via de desaparecimento pelas exigências de um ideal civilizacional. Os “retardatários” da época de Euclides se “extingirão” no amanhã. “Os Sertões” estabelece um denso diálogo com as teorias raciológicas do século XIX, cujos principais representantes são Silvio Romero e Nina Rodrigues. Euclides da Cunha pensa o progresso do Brasil rumo à civilização utilizando-se também desses conceitos. Segundo o autor estaríamos condenados à civilização, porém talvez nunca a tivéssemos, já que possivelmente nunca formaríamos uma “raça” única. A civilização existiria se o sertão fosse diluído.

Diferente de Euclides da Cunha, Mario de Andrade pensa que a civilização brasileira, mesmo com a preponderância dos elementos europeus foi resultado de um amálgama étnico e cultural entre as raças. Porém, e aqui reside uma semelhança de pensamento entre os dois autores, a mestiçagem racial fora responsável pela construção de uma raça adaptada à geografia e ao clima do Brasil. Seu pensamento parece ser coerente com o de Freyre, ao defender a maior brandura da colonização portuguesa no Brasil. Com a conseqüente miscigenação racial, as sincopas europeias, desenvolvidas pelo afro americano, nos deram o principal da prodigiosa riqueza rítmica contida no samba, produzido pelos escravos na colônia e o maxixe, nossa principal dança de caráter urbano. (ANDRADE, 2006.15).

Os elementos indígenas e negros, para Mário de Andrade, não seriam diluídos, mas amalgamados com os elementos do europeu.⁴ A virtude dos compositores brasileiros,

³ Diferente das teorias raciológicas do final do século XIX defendidas por Nina Rodrigues e Silvio Romero, que afirmavam que a raça negra era um entrave ao desenvolvimento histórico civilizacional brasileiro, a mestiçagem, segundo Mario de Andrade é que fora a responsável pela diferença de timbre do brasileiro em relação aos outros povos. Dificilmente ao ler o documento não se faz referências às idéias de mestiçagem racial de Gilberto Freire, e mesmo ao determinismo geográfico de Euclides da Cunha.

⁴ Gilberto Freyre, em “Casa Grande e Senzala”, afirma que o colonizador português, dentre os europeus foi o que melhor confraternizou com as raças chamadas inferiores. Apesar da imposição técnica e militar do colonizador em relação aos índios e negros, Freyre percebe que graças a sua miscibilidade, a colonização portuguesa foi a primeira a constituir uma sociedade moderna nos trópicos. As idéias de Freyre ajudaram a

segundo Mário de Andrade seria criar uma estética vinculada com os elementos negros e indígenas, que contribuíram na formação de nossa identidade nacional. É claro que tais elementos seriam decodificados para os ideais estéticos dos compositores. Essa decodificação se daria através das harmonizações de temas melódicos populares, como: nas “Cirandas” de Villa-Lobos, nas utilizações de danças afro brasileiras como “Congado”, de Francisco Mignone, e no Batuque, de Alberto Nepomuceno, assim como harmonizações de cantos de práticas religiosas afro brasileiras, como “Xangô” e “Estrela é Lua Nova” também de Villa Lobos.

A criação do nacionalismo musical brasileiro vinculou-se com a construção de uma nova visão interpretativa da história do Brasil. As raças vistas de maneira pejorativa pelas teorias raciológicas do século XIX, passam a serem protagonistas na especificidade do Brasil perante outros povos. Essa construção de uma identidade brasileira ia de encontro com uma aspiração nacionalista que combatia os regionalismos. O projeto folclorista de Mario de Andrade sempre teve a preocupação da formação de um folclore nacional, não restrito a catira, congada, folia de reis, manifestações artísticas de regiões em específico. A construção de um sentido civilizacional para o Brasil, ao produzir uma visão mais positiva do passado brasileiro se vinculava com um espírito de coesão futuramente legitimador do nacionalismo varguista, apesar do autor romper com tal projeto. Mesmo que inconscientemente, tal discurso acabava contribuindo para a construção do que Edward Said conceituou em seus estudos de uma estrutura de atitudes e referências que legitimava um Estado fortemente centralizado.

Renato Almeida em “História da Música Brasileira”, publicada em 1926 e revista e ampliada em 1942, também contribuiu para a construção de que o nacionalismo seria o único caminho a ser trilhado pelo compositor. Segundo Arnaldo Contier, Renato Almeida concebia:

[...] a música folclórica como a verdadeira fonte de brasilidade, seja nos temas das músicas negra, indígena ou, ainda, na temática carnavalesca, na modinha, no Bumba-meu-Boi, entre outros. Prega a conciliação de classes, tendo como ponto nodal a música, vista como a única arte capaz de aglutinar, hegemônica e harmonicamente, todos os homens em torno de um ideal de Nação. O folclore é característico como o símbolo dessa conciliação. (CONTIER, 1988: XXI).

A visão estética do nacionalismo musical de Renato Almeida ia de encontro às concepções corporativistas que negavam “os particularismos” de classe, para controlar as contradições e resolve-las no Estado, tão caras aos pensadores de tendência autoritária como

construir uma noção que a colonização européia fora mais branda no Brasil do que em outros lugares. Dando uma resposta as teorias raciológicas que queriam expurgar os negros e índios da História do Brasil, Freyre constrói uma imagem de um país multirracial.

Oliveira Vianna e posteriormente Azevedo Amaral. A visão de mundo nacionalista pode responder o quanto diferentes esferas simbólicas colaboram possivelmente para a legitimação de práticas condizentes com um projeto de nação e de classe. O nacionalismo ao valorizar os elementos patrióticos de maneira ufanista afirma que os problemas do país devam se resolver com soluções nacionais. A sociedade total ao eliminar as diferenças, no campo ideal, melhor as administra. Tal como o compositor que ao dominar a técnica manipula a matéria prima fornecida pelas camadas populares. O nacionalismo musical produz com sons elementos que identificam os indivíduos com o todo patriótico.

Segundo Contier, o modernismo musical nacionalista brasileiro através de uma nova visão estética da sociedade propiciava o surgimento de novas experiências técnicas e sintático-morfológicas da forma musical. A partir da década de 1920 esse grupo entrava em oposição aos empresários e frações do público burguês interessados em promover e apoiar os espetáculos operísticos, que tinham fortes colorações românticas, executados por companhias italianas. Assim sendo entrava em luta por maior espaço no campo de produção musical.

Interessante é perceber que essa nova visão estética da sociedade existente no campo artístico antecipava os projetos do modernismo político brasileiro: sendo ele de inspiração fascista evidenciado no verde-amarelismo integralista, nas reverberações corporativistas existentes no Estado Novo Vargas, ou nas aspirações comunistas stalinistas do PCB. As futuras vinculações de Plínio Salgado e Oswald de Andrade nesses projetos não devem ser compreendidas como necessariamente antagônicas. Nesse caso as rupturas formais não implicam em divergências profundas quanto ao projeto de nação que simbolicamente se referência na Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo José Miguel Wisnik, “o percurso que leva do passado ao presente é um percurso de neutralização dos conflitos, de harmonização das diferenças, como se o tempo tivesse depurado toda a diversidade, fazendo do Brasil do centenário da independência um país sem tensões.” (WISNIK. 1977: 22).

Em “O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22”, Wisnik defende a tese de que a música nacionalista fora o estágio culminante do projeto pelo qual se pretendia fazer verossímil uma determinada imagem histórica e literária do Brasil. A tese de Wisnik abre possibilidades e expectativas quanto ao estabelecimento de uma discussão a cerca de como essa determinada imagem histórica e literária, perpassada pela música nacionalista, era condizente com os projetos políticos e econômicos levados a cabo pela elite dirigente brasileira.

O argumento de Wisnik inicialmente se baseia na análise de um projeto de Coelho Neto lançado no Rio de Janeiro, poucas semanas antes da Semana de Arte Moderna. No

projeto, Coelho Neto lançava um desafio aos compositores nacionais: a elaboração de um poema sinfônico cujo texto seria redigido por ele. Sua proposta, lançada na Liga de Defesa Nacional, objetivava apresentar a composição vencedora na abertura da exposição do centenário da Independência.

O poema sinfônico, “Brasil”, de Coelho Neto, nos seus três ciclos tentava estilizar uma imagem histórica do país através da música e da literatura. No início, Coelho Neto expõe uma descrição da natureza hostil e do indígena, anteriores a chegada dos portugueses. O português identificado como saudosista chega pelo mar, como aves gigantes entoando melodias meigas. Segundo José Miguel Wisnik, o encontro entre índios e portugueses é narrado como a hipnose da barbárie, fascinada, pelo europeu. O encontro teria resultado na fusão de elementos dispares: o português identificado como sentimental e suave, com o indígena instintivo e absconso. O elemento que resolveria a dissonância seria o saudosismo lusitano, que com sua melodia havia serenado os índios. Percebe-se que a violência inerente ao processo civilizacional da colonização do Brasil é transformada em harmonia que resolve as dissonâncias, a partir da ênfase nos ideais estéticos musicais, como “a melodia suave” lusitana.

O nacionalismo da música erudita antecipou o nacionalismo varguista que culminou no Estado Novo. Segundo José Miguel Wisnik as primeiras exortações cívicas de Heitor Villa-Lobos “Brasil novo” e “Pra frente ó Brasil”, datam de 1922, conforme notações existentes na própria partitura. A acomodação do nacionalismo estético musical às aspirações do Estado varguista é percebida, na tese de Contier, como um 2º momento dessa visão estética, emergente na década de 1920. Porém, vale ressaltar que essa divisão em etapas do nacionalismo musical brasileiro pode dificultar a compreensão da relação desse movimento com a totalidade histórica de seu contexto, assim como a percepção de uma visão de mundo inerentemente nacionalista.

Vasco Mariz: o nacionalismo diplomático

Vasco Mariz faz uma história da música no Brasil baseada quase que exclusivamente na biografia dos compositores. Anália Chernavsky afirma que a primeira biografia de Heitor Villa Lobos fora publicada em 1949 por Mariz, diplomata e amigo do compositor. Esse pertencimento cordial do historiador em relação ao músico determinou, segundo Chernavsky, o caráter laudatório da biografia. Tal característica ufanista da obra de Mariz também é influenciada por sua vinculação ao Ministério das Relações Exteriores e com conseqüente preocupação em enaltecer as potencialidades do país frente ao mundo.

Os trabalhos de Mariz, desde sua biografia sobre Heitor Villa Lobos, até “História da Música no Brasil”, além de tentar contribuir na construção de uma memória da música produzida no território produz um sentido mitológico atrelado à vida e a produção dos compositores. Essa característica do projeto de Vasco Mariz fora levantado em dissertação de mestrado de Analía Chernavsky, “Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos”. Nesse trabalho a autora enfatiza a vinculação de Villa-Lobos ao projeto educacional Varguista através do canto orfeônico. Segundo Chernavsky, o caráter laudatório e biográfico dos estudos sobre o compositor acaba por negligenciar a historicidade do maestro. Coloca em segundo plano as dimensões políticas e sociais do nacionalismo de Villa-Lobos ao enfatizar apenas o seu conteúdo estético.

O projeto historiográfico de Vasco Mariz, além de contribuir na construção mitológica de Heitor Villa-Lobos também contribui na valorização do nacionalismo musical como a principal música produzida no Brasil. A sua concepção de música nacionalista deve muito a aceção de Mário de Andrade ao centrar as preocupações estéticas na utilização do folclore. O olhar pejorativo perante os regionalismos também integra a narrativa de Mariz, como fica explícito nessa afirmação:

[...] o nacionalismo musical no Brasil produziria uma série de mal entendidos, o mais importante deles – o exotismo. Na ânsia de produzir algo tipicamente brasileiro alguns autores nacionalistas desviaram-se do seu objetivo maior focalizando este ou aquele dos múltiplos aspectos do folclore, em vez de exteriorizar uma noção de conjunto, uma única atmosfera do Brasil sonoro. Mas será isso possível. (MARIZ, 1994: 34)

A indagação de Mariz sobre as possibilidades de retratar um Brasil uníssono parece mais sugerir um desafio para que os novos compositores continuem buscando tal princípio, do que uma consideração crítica em relação ao projeto nacionalista. Esse sentido teleológico a cerca da música no Brasil, lauda Villa-Lobos como o alicerce pelo qual “os compositores mais jovens estão constituindo um edifício sólido” (MARIZ, 1994: 35) Tais afirmações escritas logo no início de seu texto orienta o leitor a um olhar pejorativo frente a outras possibilidades no trato da música, que não necessariamente adotasse pressupostos nacionalistas. Além desse direcionamento da recepção, Mariz antecipa as tradicionais críticas ao campo do nacionalismo musical, a referente aos usos políticos. Afirma que durante a década de 1950 fazer música nacionalista implicava em obediência às diretrizes do realismo socialista, oriunda de Praga e Moscou. Porém compreende que atualmente é indubitável a despolitização do movimento.

A negligência em vincular o nacionalismo ao totalitarismo nazi-fascistas e com os projetos estatais por ele influenciado, como o vargusismo, condiz com a isenção da análise da música como um produto social. Além de redimir Villa-Lobos desse contexto, acaba depreciando a segunda geração nacionalista influenciada pelas diretrizes do realismo socialista, César Guerra Peixe e Cláudio Santoro. Como se o nacionalismo musical no Brasil fosse exclusivamente político apenas a partir da década de 1950, período do apogeu nacionalista desses compositores.

André Acastro Egg, em dissertação de mestrado, “O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe”, analisou as mudanças no campo do nacionalismo musical brasileiro, entre 1940 e 1950. Egg salienta que a partir de 1940 o grupo Música Viva passou a rivalizar com os primeiros nacionalistas de 1920 e 1930, em decorrência das concepções vanguardistas oriundas da Segunda Escola de Viena (Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg). Além do atonalismo e do dodecafonismo a divergência se faz também no campo político, já que os primeiros vanguardistas estavam alinhados ao Estado Novo, enquanto que os segundos vinculavam-se ao PCB. O engajamento político dos integrantes do grupo Música Viva, em 1940, era influenciado segundo o autor pelas condições precárias dos músicos brasileiros que não recebiam as vantagens do Estado Novo.

O realismo socialista soviético adotava as diretrizes de uma arte, que para se aproximar das massas, utilizava elementos populares. Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, antigos membros do Grupo Música Viva, fundado em 1939 e liderado por Koellreutter, abandonam a técnica dodecafônica passando a defender a utilização de elementos folclóricos na criação musical. Egg afirma que a guinada nacionalista de Guerra Peixe e de Cláudio Santoro é relativamente autônoma em relação a sua vinculação com as diretrizes bolcheviques, já que havia se processando antes da chegada dessa ortodoxia artística no Brasil em 1948. Porém, o realismo socialista acabava prestigiando tal opção ao fazer uso dela.

Interessante é perceber que segundo Egg, o abandono do dodecafonismo não foi consequência do realismo socialista, mas sim influência dos teóricos Mario de Andrade e Mozart de Araújo, também ideólogos do primeiro nacionalismo. Esse fato não fora devidamente problematizado por Egg. A vinculação dos segundos vanguardistas com os princípios norteadores do primeiro nacionalismo musical possivelmente ocorreu em decorrência da estrutura de atitudes e referências já implícita nesses nacionalistas. A vinculação a um projeto burocrático-centralizador que depois de um primeiro momento

acabara legitimando um Estado autoritário foi tão comum ao nazi-fascismo quanto ao stalinismo. Portanto, a ruptura nacionalista, de Guerra-Peixe e Cláudio Santoro deve ser compreendida como relativa tanto em seu sentido político, quanto em sentido estético.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. 3ª ed. Belo Horizonte, editora Itatiaia, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2004.
- CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo. Música nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese de livre docência. FFLCH-USP, 1988.
- CHERÑAVSKY, Anália. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. IFCH-UNICAMP, 2003
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões (campanha de Canudos)*. São Paulo; Martin Claret, 2005.
- EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de mestrado. SCHLA-UFPR, 2004.
- MARIZ, Vasco, 1921. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- Presença de Villa-Lobos”. Vol. XIII – MEC/DAC, In: *O Pensamento Vivo de Heitor Villa – Lobos*. Org. João Carlos Ribeiro. Ed. Martin Claret.
- KORSCH, Karl. *Marxismo e Filosofia*. Porto: Afrontamento, 1966.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- VIANA, Nildo. *A esfera artística: Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 2*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.