

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

INSTITUTO DE ARTES

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**MÚSICA *STRICTO SENSU***

JOÃO GABRIEL RIZEK

**TRADIÇÃO E RUPTURA: PIERRE BOULEZ E A FORMAÇÃO DO**  
**CÂNONE NO PÓS-GUERRA (1946-1954)**

**São Paulo**

**2014**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do  
Instituto de Artes da UNESP

	Rizek, João Gabriel, 1987 -
R627t	Tradição e ruptura : Pierre Boulez e a formação do cânone no pós-guerra (1946-1954) / João Gabriel Rizek. - São Paulo : [s.n.], 2014. 130 f.
	Orientadora: Prof. Dra. Lia Vera Tomás.
	Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
	1. Cânone (Música). 2. Boulez, Pierre, 1925-. 3. Política Cultural. 4. Darmstadt. I.Tomás, Lia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
	CDD - 780.904

**JOÃO GABRIEL RIZEK**

**TRADIÇÃO E RUPTURA: PIERRE BOULEZ E A FORMAÇÃO DO  
CÂNONE NO PÓS-GUERRA (1946-1954)**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup>. Dra. Lia Vera Tomás

**São Paulo**

**2014**

**JOÃO GABRIEL RIZEK**

**TRADIÇÃO E RUPTURA: PIERRE BOULEZ E A FORMAÇÃO DO  
CÂNONE NO PÓS-GUERRA (1946-1954)**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

São Paulo, 23 de julho de 2014

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Lia Vera Tomás – IA/UNESP – Orientadora

---

Prof. Dr. Mario Videira – ECA/USP

---

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis – IA/UNESP

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais por todo o apoio, mesmo quando meus caminhos pareciam os mais duvidosos. Agradeço igualmente aos meus irmãos pelo companheirismo e suporte.

Agradeço à professora Lia Tomás, por ter aceitado orientar o meu trabalho, ainda quando a ideia parecia um tanto abstrata. Os professores Mario Videira e Maurício Funcia de Bonis também merecem um destaque especial, pelos diálogos e considerações feitos na ocasião da defesa desta dissertação. Nesse sentido, agradeço também aos colegas e amigos que conheci na pós-graduação, com quem pude dividir boas conversas e preocupações acadêmicas: Rodrigo Lopes, Fábio Scucuglia, Tiago Gati, Leonardo Labrada e Leonardo Corrêa.

Os amigos professores Sandra Regina Chaves Nunes, Edilamar Galvão e João Guedes foram alguns dos responsáveis por me ajudar no início da minha empreitada acadêmica, e não só. Também minha querida amiga e professora Vera Astrachan merece um agradecimento especial, pelas conversas, aulas e interesses sempre apaixonados.

Esta dissertação também contou com o apoio da professora Maria Alice Volpe, sempre solícita e interessada nos caminhos e descaminhos que vim a percorrer. Algumas das conversas e aulas que tive com Alexandre Lunsqui, Flô Menezes, Marcos Mesquita e Yara Caznok também foram de grande ajuda para a elaboração de algumas ideias. A todos, meus sinceros agradecimentos.

Por fim, agradeço à bolsa de estudos concedida pela CAPES.

Entre as mais interessantes perguntas não respondidas de nosso tempo está a que indaga quais características estruturais fazem as criações de uma determinada pessoa sobreviverem ao processo de seleção de uma série de gerações, sendo gradualmente absorvidas no padrão das obras de arte socialmente aceitas, enquanto as de outras pessoas caem no mundo sombrio das obras esquecidas.

Norbert Elias, *Mozart Sociologia de um gênio*

RIZEK, João Gabriel. *Tradição e Ruptura: Pierre Boulez e a formação do cânone no pós-guerra (1946 – 1954)*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014.

### **Resumo**

Dentro do âmbito artístico, os conceitos de cânone e tradição são basilares. São eles os responsáveis por orientar e restringir desde a prática até a concepção daquilo que tomamos por música clássica. Seus mecanismos moldam a prática e transformam a teoria. A partir do exame destes conceitos, tal como entendidos por uma seleção de abordagens advindas da musicologia, da filosofia e da teoria literária, investigaremos nesta dissertação como se formou um determinado cânone. Trata-se daquele pensado pelos compositores surgidos no pós-guerra europeu, sobretudo nos anos de 1946 a 1954. Encabeçados por Pierre Boulez, instituições musicais e compositores, publicações editoriais e programas de orquestra pareciam apontar apenas para um tipo de música: a música serial. Analisaremos aqui como Boulez a defendeu e mobilizou forças para que ela se tornasse a poética mais comentada e praticada nos anos seguintes à Segunda Guerra. Para tanto, analisaremos sobremaneira os textos contidos na sua coletânea de ensaios *Apontamentos de Aprendiz*. Como veremos, longe de ser uma postura arbitrária, a tentativa de manipulação do cânone levada a cabo por uma série de atores torna-se uma medida política, praticada por aqueles que possuem concepções e determinações do que a música, sua prática e o seu entendimento devem ser.

**Palavras-chave:** Cânone, Tradição, Pierre Boulez, Pós-Guerra, Darmstadt, Política Cultural.

RIZEK, João Gabriel. *Tradition and Rupture: Pierre Boulez and the canon formation in the Post-War(1946 – 1954)*. Dissertation (Master in Music) – ArtsInstitute, São Paulo Estate University “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014.

### **Abstract**

The concepts of Canon and Tradition are of the most importance inside the artistic debate. Not only they shape our understanding of what music should be but also what we take as being classical music. Their mechanisms help us shape practices and transform what we take as being theories. Through the investigation of the canon's mechanisms, as exemplified by several notions ranging from musicology, philosophy and literary criticism, we will investigate in this dissertation how one particular canon took shape. It has to do with the music being created and played in the Post-war period, that is, serialism. Far from being the only music composed in those years, Pierre Boulez, among several musical institutions and publications, took every measure to guarantee its power among all the other artistic languages. We will analyze here how Boulez defended that music, being responsible for the dimension it has achieved in those years. In order to do that we will investigate more accurately Boulez's essays collected in *Stocktakings from an Apprenticeship*. As we will see, far from being an arbitrary solution, the manipulation of the canon has political implications, responsible for what governs our ways of understanding and practicing music.

**Keywords:** Canon, Tradition, Pierre Boulez, Post-war, Darmstadt, Cultural Politics.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: O problema musicológico do cânone</b>	<b>11</b>
--	-----------

### **Primeira Parte: das questões musicológicas**

<b>1 – A musicologia entre duas abordagens</b>	<b>21</b>
<b>A abordagem estética</b>	<b>23</b>
<b>A abordagem histórica</b>	<b>29</b>
<b>O cânone na história e a história do cânone</b>	<b>31</b>
<b>2 – Os mecanismos do cânone</b>	<b>35</b>
<b>O cânone e a musicologia</b>	<b>36</b>
<b>As engrenagens internas do cânone</b>	<b>44</b>
<b>Os quatro aspectos do cânone</b>	<b>47</b>
<b>O cânone entre duas críticas</b>	<b>56</b>
<b>3- Tradições inventadas</b>	<b>60</b>
<b>Definindo o conceito de tradição</b>	<b>63</b>
<b>Seriam as tradições inventadas?</b>	<b>68</b>
<b>Uma ponte entre o passado e o futuro</b>	<b>70</b>
<b>Tradição e tradicionalismo</b>	<b>72</b>
<b>Negando a tradição</b>	<b>75</b>

### **Segunda Parte: das questões históricas**

<b>1- Hora Zero: a música na Europa do pós-guerra</b>	<b>78</b>
<b>Pós-guerra?</b>	<b>79</b>
<b>Hora Zero</b>	<b>82</b>
<b>O embate entre gerações</b>	<b>86</b>
<b>O novo homem e a via revolucionária</b>	<b>93</b>
<b>Darmstadt</b>	<b>97</b>

<b>2- Organizando o delírio: pensando o novo cânone</b> _____	<b>99</b>
<b>A via abstrata do serialismo</b> _____	<b>101</b>
<b>O culto a Webern</b> _____	<b>111</b>
<b>O cânone segundo Boulez</b> _____	<b>115</b>
<b>Considerações finais</b> _____	<b>119</b>
<b>Referências bibliográficas</b> _____	<b>123</b>

## Introdução

### O problema musicológico do cânone

*Para que qualquer produto intelectual de peso possa surtir de imediato um efeito amplo e profundo, é preciso que haja uma afinidade secreta, uma coincidência entre o destino pessoal de seu autor e o destino anônimo de sua geração.*

Thomas Mann, *Morte em Veneza*

#### I.

A morte de Arnold Schoenberg, em 13 de julho de 1951, inspirou diversas reações no debate musical do pós-guerra, animado desde o armistício por compositores de vertentes diversas e contrastantes, cada um dos quais em busca de uma maneira para legitimar sua prática em uma Europa ainda em reconstrução. Residindo nos Estados Unidos desde 1933, Schoenberg morreu praticamente isolado da cena musical europeia incipiente, dominada tanto pela geração mais nova, surgida com o término da guerra, quanto pela mais antiga, formada antes do conflito. Enquanto a notícia de sua morte foi recebida de maneira reservada no país onde era cidadão desde 1941, ela teve grande impacto e gerou grande repercussão na Europa. De tal modo que, já de volta à Alemanha após o período de exílio, Theodor Adorno, que na década de 1920 havia frequentado o círculo íntimo do compositor em Viena, reportou em carta a Thomas Mann: “Fui profundamente afetado pela notícia sobre a morte de Schoenberg” (Adorno & Mann, 2006, p. 2006). Este foi também o tom adotado por Stravinsky, registrado em um telegrama endereçado à viúva do falecido compositor: “Profundamente atordoado com a triste notícia do golpe terrível infligido a todo o mundo musical pela perda de Arnold Schoenberg” (Craft, 2002, p. 82).

No entanto, a morte do compositor austríaco não foi recebida apenas com lamentos. Uma outra parte do “mundo musical” viu aí uma oportunidade para tomar posições de forma mais pungente nos debates em marcha naqueles anos. Para o jovem Pierre Boulez, preocupado com os rumos da música no âmbito do pós-guerra e a

legitimação de sua própria prática composicional, o acontecimento resultou em um pequeno texto de título ambíguo e inclinação para o escândalo. Publicado na revista inglesa *The Score* em fevereiro de 1952, “Morreu Schoenberg”, pretendia mais ser uma análise do que um obituário. Nele, Boulez afirma que tomar posições com relação a Schoenberg “é certamente uma necessidade das mais urgentes” (Boulez, 1995, p. 239). Para tanto, Boulez faz uma rápida análise dos vários procedimentos técnicos adotados pelo compositor, tendo em mente apontar para as “contradições” e “contrassensos” em sua produção composicional.

Enquanto reconhecem Schoenberg “uma das mudanças mais violentas e importantes jamais sofridas pela linguagem musical”, Boulez não deixa de notar a “falta de ambição” que caracteriza a experiência de sua música serial, cuja existência própria estaria “destinada ao fracasso” (Idem, p. 243). O tratamento dado por Schoenberg à série estaria ligado a uma retórica preexistente, não propriamente serial, desprovida assim de uma “unidade intrínseca”. Deste modo, o plano rítmico, a melodia acompanhada, o recurso às formas do passado e “os clichês de escrita assustadoramente estereotipados” empregados por Schoenberg em suas composições seriadas seriam, segundo Boulez, atestados da incapacidade do mestre em dominar plenamente sua criação. A causa de seu fracasso, portanto, residiria “no desconhecimento profundo das FUNÇÕES (sic) seriadas propriamente ditas” (Idem, p. 243). Nesse mesmo sentido, Boulez vociferou uma de suas colocações mais conhecidas: “todo compositor que se situa fora das pesquisas seriadas é *inútil*(sic)” (Idem, p. 244). O alvo, portanto, não era apenas o falecido Schoenberg. Tampouco tratava-se apenas de uma mera questão técnica, como uma leitura apressada poderia sugerir. O que estava em jogo para Boulez, antes, era a necessidade de legitimar sua prática composicional, desligando-a não só da geração mais antiga, mas também daqueles que não seguissem a cartilha serial segundo Boulez. Para uma correta compreensão daquilo que o posicionamento de Boulez frente à obra de Schoenberg implica, vários dos temas presentes no debate dos anos seguinte à Segunda Guerra precisam ser levados em consideração.

Vivia-se naqueles anos um momento de grande comoção política e artística. Ocorrendo concomitantemente em várias capitais mundiais, a nova cena musical do pós-guerra encaminhava-se sobre um trilho duplo: ora buscava-se o novo, visando livrar-se do peso dos acontecimentos recentes; ora reexaminava-se o passado, reconhecendo dívidas com as gerações precedentes ou inspecionando obras e nomes

ligados de uma forma ou de outra aos governos totalitários. As duas pontas, eventualmente, se tocavam. O caminho para o novo passava, em muitas das vezes, pela análise do passado, cujas reverberações políticas estavam sempre à espreita. A noção de que era preciso recomeçar pela via de uma nova realidade política e musical animou mesmo aqueles compositores que haviam perdido tudo na guerra. Igualmente, a ideia de que o passado poderia fornecer o guia para a criação futura era bastante disseminada, desde que ele fosse propriamente inspecionado. Contudo, enquanto a necessidade de buscar um recomeço era compartilhada por compositores de formações, países e determinações diferentes, ninguém sabia exatamente por onde se daria esse começo. O panorama daqueles anos era extremamente rico e dificilmente uma saída única surgiria de maneira clara. Segundo o musicólogo Reginald Smith Brindle: “se a música tivesse que começar de novo em qualquer momento prévio da história da música, dificilmente existiriam tantas alternativas, ou tantos fatores irreconciliáveis e contrastantes, quanto no final dos anos 1940” (Brindle, 1987, p. 3).

O panorama naqueles anos era formado, em grande medida, por compositores relacionados de uma maneira ou de outra com o grande binômio da primeira metade do século, isto é, Schoenberg e Stravinsky. Assim, o dodecafonismo dividia a cena com o neoclassicismo, somados então ao surgimento de várias outras vertentes em processo de expansão, tais como a música eletrônica, concreta, entre outras. Dentre todas essas alternativas e “fatores irreconciliáveis e contrastantes”, a música serial<sup>1</sup> ganhou rapidamente terreno junto à geração mais nova. O posicionamento de Boulez, mencionado acima, estava longe de ser solitário. Como sugeriu Charles Rosen, o artigo “Morreu Schoenberg” é “menos esclarecedor sobre Schoenberg do que sobre o estado da música em Paris na década de 1950” (Rosen, 1996, p. *Viii*). Para Boulez, atacar a música de Schoenberg era sobretudo um expediente que visava, em última instância, demarcar seu lugar na cena musical do pós-guerra, exaltando as qualidades do serialismo tal como era entendido por ele e por sua geração. Em meio à extrema variedade de alternativas surgidas naqueles anos, a opção adotada por grande parte da

---

<sup>1</sup> O termo *serielle Musik* foi cunhado por Karlheinz Stockhausen (Grant, 2001 p. 5) para distinguir sua música e a de seus contemporâneos daquela conhecida como música dodecafônica, inventada, por sua vez, por Arnold Schoenberg, 20 anos antes. Essa mudança já indica uma tentativa de diferenciação entre as gerações; expediente, como veremos, de suma importância no contexto do pós-guerra.

nova geração, assim como por músicos mais velhos<sup>2</sup>, coloca necessariamente a questão: Por que, dentre tantas alternativas, o serialismo foi adotada no pós-guerra?

Nesse sentido, a perspectiva que norteia nosso estudo é a de que os debates em torno do serialismo no pós-Segunda Guerra estavam ligados à tentativa de pensar um novo cânone musical, pois, ao enaltecer o serialismo, seus partidários estendiam sua defesa à ideia de que ele era a única linguagem necessária e, por conseguinte, a única cuja prática deveria ser realizada. Por vezes radical e, sobretudo, coerente ao espírito da época, a defesa do serialismo supunha a valorização de compositores e práticas cujo objetivo último apontava para a ideia de uma escola única de composição, dotada de autoridade e valor artístico.

O problema de formação dos cânones pode ser abordado de diversas maneiras: pode-se, por exemplo, pensá-los através de uma análise minuciosa da programação musical, indicando a prevalência de dadas peças em detrimento de outras; da promoção específica de nomes e composições por via de festivais, órgãos culturais, elites e de uma parcela da mídia; de campanhas de política cultural, cujo objetivo seria enaltecer, igualmente, nomes e práticas e assim por diante. É também possível encontrar nos termos dos debates, levados a cabo por ensaios, análises teóricas e peças jornalísticas, sempre investigando-os em conjunto com sua relação específica com o debate maior, aqueles mecanismos ligados ao pensamento e promoção de um cânone. Seguindo essa hipótese, pretendemos realizar aqui uma análise de alguns dos textos produzidos por Boulez nos anos do pós-guerra, sobretudo aqueles presentes no recorte de 1946 a 1954<sup>3</sup>. Devidamente situados tanto em seus contextos maiores quanto mais localizados, a análise destes textos é empreendida a fim de identificar em que medida estavam inseridos em uma campanha de promoção de um novo cânone musical, sempre segundo os termos de Pierre Boulez. É nesse exame específico que

---

<sup>2</sup> Essa nova geração era composta por nomes como Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Bruno Maderna, entre outros. Por mais que suas carreiras tenham se desdobrado de maneiras diferentes, sua inclinação em direção ao serialismo naqueles anos parecia ser movida pelos mesmos impulsos. É nesse sentido então que podemos pensar em uma geração homogênea. Entre os compositores mais velhos ou de origem não europeia, o nome de Stravinsky chama a atenção, assim como os dos norte-americanos Elliott Carter e Aaron Copland, cuja inclinação ao serialismo se deu, mais ou menos, nesses mesmos anos. No Brasil, o serialismo ganhou terreno graças à ação de compositores como Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes e Koellreuter.

<sup>3</sup> A produção textual de Boulez tem início em 1946, daí a eleição deste ano como ponto de início de nossa análise. Já o ano de 1954 foi escolhido por representar, segundo nosso entendimento, um ponto de virada em sua defesa do serialismo. Nesse ano, o serialismo, tal como defendido por Boulez, é alvo de várias críticas vindas tanto do próprio compositor como de seus pares. É aí, então, que a técnica composicional passa a se abrir a procedimentos aleatórios e começa a abandonar, paulatinamente, o automatismo radical que caracterizou seus anos precedentes.

buscaremos as marcas daquilo que configura os mecanismos que dão forma aos cânones. Para tanto, analisaremos sobremaneira sua coletânea de ensaios *Relevés d'apprenti*. São nesses “Apontamentos de Aprendiz”, escritos entre 1948 a 1962, editados pela primeira vez em 1966 pela *Éditions du Seuil*, que podemos observar o compositor e escritor levando a termo suas posições mais pungentes.

Nesses escritos, Boulez parece promover a música que considerava como o único caminho correto a ser trilhado, argumentando contra as tendências nacionalistas, neoclássicas e neorromânticas também em voga à época. Suas posições eram resultado não só de uma necessidade de promover suas ideias sobre o processo composicional, o papel do público, a possibilidade de criação de novos instrumentos, dentre outras, mas justamente pensar um novo cânone, cuja participação de seus contemporâneos e antepassados estavam sujeitas à revisão. Coerente com sua proposta, ao que parece jamais formulada de maneira esquemática, Boulez levou às últimas consequências a necessidade sentida pela nova geração em busca de um novo fazer musical. No entanto, suas posições não são meros frutos de contingências teóricas ou arbitrárias, mas antes, históricas. Portanto, é só no interior daquele debate específico que as posições do jovem Boulez podem ser compreendidas corretamente, pois aquele se debruça sobre seu objeto sem levar em conta aquilo que o cerca está certamente destinado a uma análise incompleta. A razão para isso não pode ser depositada apenas em insuficiências metodológicas, mas diz respeito, antes, à própria história da arte.

Pensar o problema da constituição de um novo cânone não significa aplicar de fora e pelo alto teorias fechadas em busca de um objeto com as proporções que essas mesmas teorias implicam. O conhecimento do objeto impõe, isto sim, a revisão e o questionamento constante dos limites e contradições de uma dada teoria. Aquelas acerca do cânone, tais como propostas pela musicologia, garantem uma aplicação adequada desde que seja respeitada a inserção do cânone na história. A concepção de uma teoria de um cânone ontológico, capaz de ser aplicada tal como um método universal, para o qual o objeto pouco importa, perde de vista as especificidades históricas que, necessariamente, o configuram. Nesse sentido, a chave para a compreensão do cânone é histórica, da mesma maneira que o impulso que levou Boulez a defender sua prática no contexto do pós-guerra.

## II.

A musicologia demorou a reconhecer o problema do cânone, cuja entrada no debate se dá, de maneira mais sistemática, na década de 1980. O estudo do cânone contém muito das tensões que, por décadas, dividiram a musicologia, a saber, a tentativa de conciliação entre uma análise meramente formal, ou estética, com uma histórica<sup>4</sup>. Enquanto a análise formal reconhece a composição musical como fruto de decisões e soluções de problemas formais, isto é, internos à obra, a análise histórica, por sua vez, a compreende como algo que faz “parte do mundo”. Ela é, nesse sentido, resultado de vetores externos à própria obra, cuja interação com ela influencia as decisões formais, estéticas, dentre outras, ligadas ao processo pelo qual passa o compositor no ato de criação.

Tendo isso em vista, esta dissertação está dividida em duas partes: uma primeira voltada aos problemas musicológicos orientados ao entendimento próprio do cânone e uma segunda direcionada à discussão histórica enunciada no início desta introdução, empreendida na tentativa de responder à pergunta enunciada mais acima no que diz respeito à força com que o serialismo foi adotado pelas gerações surgidas no pós-guerra. Para tanto, a primeira parte é composta de três capítulos. No primeiro, apresentaremos as duas abordagens, estética e histórica, destacando a insuficiência da análise estética para uma compreensão mais completa das questões que animam a criação e a recepção da obra musical no debate mais amplo. Nesse sentido, vale destacar que, segundo a musicóloga Maria Alice Volpe (2007), há todo um caminho na musicologia sendo traçado na direção de questionar as ligações entre música e seu contexto maior. Assim, entender como operam os cânones se insere num esforço mais amplo, que “envolve as condições de composição, performance, reprodução e recepção, e abrange o efeito performativo da música, cuja ação não-mediada confere poder a pessoas, instituições e grupos sociais que controlam sua produção” (Idem, p. 112). Trata-se, portanto, de uma temática de investigação extremamente atual, inserida no panorama da musicologia mais recente. Tendo demorado a adentrar os

---

<sup>4</sup> Charles Rosen estabelece esta separação como aquela entre historiadores e analistas. Segundo Rosen: “Eles não se gostam ou confiam muito um no outro. Historiadores que dominam técnicas analíticas são raros (apesar de que existem mais do que costumava existir); analistas com um senso da história são talvez mais raros” (Rosen, 2000, p. 242). O termo análise, para Rosen, aplica-se sobretudo a um estudo que poderíamos chamar de técnico. “Análise”, neste caso, está associado ao estudo das estruturas musicais e não tanto às questões musicais de fundo filosófico, como o termo parece sugerir quando invocado por outros comentadores.

estudos musicais, o estudo do cânone parece começar a ganhar força, imbuído de um sentido contestador, cujas possibilidades ainda estão em aberto.

Dando continuidade à exposição do itinerário do nosso estudo, o segundo capítulo desta primeira parte trata daquilo que podemos chamar de “mecanismos do cânone”. Trata-se, pois, de expor quais são as características que compõem o cânone segundo a visão da musicologia, sobretudo a partir do estudo de William Weber, “The History of Musical Canon” (2001). Discutiremos aí, um a um, os aspectos contidos nos tipos de cânone diante dos quais o musicólogo se detém. Enquanto poderia soar como um contrassenso pensar em características estanques para o cânone, dado as contingências históricas a que está sujeito, Weber é cuidadoso ao propor que os tais mecanismos que o organizam são sempre orientados historicamente. Vale aqui mencionar que, enquanto o estudo do cânone adentra o campo do debate musicológico na década de 1980, no Brasil ainda é um assunto pouco abordado. Desta forma, faz-se necessário nos dedicarmos mais detidamente àquilo que pode parecer trivial, mas que ainda carece de bases mais firmes no debate musical e estético no país.

O terceiro capítulo trata do conceito de “Tradição”. Nosso estudo baseia-se primordialmente na obra do historiador Eric Hobsbawm, cujo livro “A Invenção da Tradição” (Hobsbawm; Ranger, 2012) serve de base para nossa argumentação. A tese de Hobsbawm defende que grande parte daquelas tradições que parecem apontar para um passado imemorial e longínquo são, na realidade, bastante recentes. A tradição, nesse sentido, é muitas vezes “inventada” justamente para legitimar práticas, convenções, visões de mundo, dentre outras práticas. Seu pretense lastro histórico torna-se signo, nesse sentido, de sua autoridade.

Já a segunda parte, dividida em dois capítulos, busca compor um panorama daquilo que estava na ordem do dia nos anos seguintes à Segunda Guerra. Um breve estudo das condições histórico-sociais, materiais e estéticas é levado a cabo no primeiro capítulo, para que assim possamos compreender mais precisamente quais problemas estavam postos para os compositores naqueles anos. Em meio a esse panorama, descreveremos brevemente alguns traços biográficos de Pierre Boulez para auxiliar no entendimento de algumas de suas posições.

Retraçar alguns destes fatos nos parece importante por basicamente dois motivos: em primeiro lugar, os acontecimentos que tomaram corpo no período seguinte à Segunda Guerra ainda influenciam nosso mundo de maneira palpável. Seja

através das resoluções políticas, das configurações econômicas ou dos atores globais, para onde quer que se olhe é possível enxergar os traços dos arranjos resultantes do conflito. São eles não só frutos de um período fundamental da história do século XX, mas também responsáveis pelo ordenamento geopolítico que rege nossas vidas e, vale mencionar, sem indício de mudança aparente.

Em segundo lugar, alguns dos debates estéticos, das linguagens artísticas e figuras surgidas na esteira do armistício continuam a moldar a nossa prática musical - também sem sinais de arrefecimento. Sendo assim, a opção por seguir a figura de Pierre Boulez está longe de ser arbitrária. Tendo atuado de maneira definidora nas décadas seguintes ao conflito, ele ajudou a moldar a prática musical de forma considerável, seja através de sua campanha em prol da música nova, seja através de suas posições estéticas, cujas reverberações ecoam ainda hoje em vários domínios<sup>5</sup>. Assim, adotar sua figura como protagonista faz coro com a opinião de Charles Rosen, para quem “Pierre Boulez é, certamente, quase uma instituição pública” (Rosen, 2000, p. 306). Entretanto, vale aqui mencionar que adotá-lo como figura chave dentro daquelas discussões não significa de maneira alguma endossar suas posições, quaisquer que sejam. O foco em sua carreira se dá mais por uma necessidade de recorte metodológico do que por qualquer outro motivo; dada sua postura e sua ampla produção no âmbito daqueles debates, elegê-lo significa, portanto, adotar um ponto de vista privilegiado daquilo que estava em jogo no pós-guerra.

Por fim, o segundo capítulo da segunda parte busca confrontar as teorias sobre o cânone e a tradição que discutimos nos capítulos prévios com a produção ensaística de Pierre Boulez. É no exame de seus textos na coletânea já mencionada, “Apontamentos de Aprendiz”, que buscaremos as marcas daquilo que configura os mecanismos que dão forma aos cânones.

Não existe nesses escritos nenhum plano sistemático. Existe, sim, uma série de ensaios ligados a problemas específicos, sintomáticos à época em que foram escritos. Cobrindo um período de quase 15 anos, eles dão conta de problematizar e sugerir

---

<sup>5</sup> Em 2005, por conta do aniversário de 80 anos do músico, vários eventos tomaram corpo no mundo musical. A gravadora *Deutsche Grammophon* lançou à época uma série de CDs comemorativos, contendo obras do próprio compositor e tendo ele à frente das grandes orquestras, regendo o repertório que o fez notável junto ao grande público. Em 2013, a mesma gravadora lançou a primeira grande coletânea da integral do Pierre Boulez compositor, contendo obras há muito descartadas e esquecidas. Também recentemente a editora Cambridge Press publicou dois estudos de fôlego sobre o músico. Trata-se dos livros *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions* de Jonathan Goldman (2011) e *Boulez, Music and Philosophy* de Edward Campbell (2010).

algumas saídas para os principais impasses gerados pela música do pós-guerra. Portanto, eles formam em sua totalidade um panorama de análise privilegiado daqueles decisivos anos. Como mencionamos acima, realizaremos um recorte temporal por razões metodológicas – dada a impossibilidade de ampliarmos nosso escopo consideravelmente –, nossa análise se concentrará nos textos escritos entre 1946 e 1954. São eles e sua recepção no debate da época que sugerem algumas das respostas que buscamos nesta dissertação.

### III.

Por fim, um outro aspecto que merece ser comentado é a natureza prática que o estudo do cânone propõe. O musicólogo Enrico Fubini afirmou certa feita que o estudo da recepção das obras e, no nosso caso, seu estudo através da investigação da formação dos cânones, implica “imensas consequências também no plano operativo” (Fubini, 1993, p. 47). De tal modo que, estudar como as obras ganham proeminência passando daí a integrar o cânone, cuja validade é garantida por uma autoridade, é voltar a atenção para um aspecto que transborda o mero estudo acadêmico. O cânone sustenta-se na ideia de que ele é o responsável por governar a prática musical de maneira aparentemente inquestionável. Assim, examiná-lo é, em última análise, quebrar as estruturas que parecem interditar o trabalho intelectual e crítico. Nesse sentido, segundo as palavras do crítico literário Edward Said: “o dever do intelectual é mostrar que o grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado” (Said, 2005, p. 44). O grupo a que ele se refere é a ideia de uma entidade monolítica, e ao substituímos a palavra “grupo” por “cânone” poderemos trazer facilmente essa profissão de fé enunciada por Said para nosso caso.

Examinar aquilo que está estabelecido, mostrar como operam noções estanques é, portanto, um dos impulsos desta dissertação. Buscamos assim analisar a música dentro dos estudos mais amplos das ciências humanas, procurando desfazer, mesmo que minimamente, aquilo que o próprio Said chamou de “uma espécie de *apartheid* envolvendo a música” (Barenboim; Said, 2003, p. 137). Trata-se de um

diagnóstico que aplica-se perfeitamente ao caso brasileiro<sup>6</sup>. Sobre ele, Volpe afirmou: “A musicologia brasileira deveria estar integrada no conjunto de reflexões das ciências humanas e sociais, especialmente a crítica cultural, e suas contribuições deveriam transcender a sua própria província” (Op. cit., p. 109). A respeito deste divórcio, a musicóloga tem uma suspeita digna de nota para este estado de coisas:

Suspeitamos que o relativo isolamento da musicologia brasileira se deva menos aos obstáculos que o conhecimento técnico da linguagem musical coloca aos especialistas de outras áreas e ao público em geral, mas sobretudo à sua desatualização teórico-conceitual (Idem, *ibidem*).

Sendo assim, abordar o estudo do cânone, que ao que parece ainda é incipiente no país, à luz de diversos trabalhos recentes da musicologia e de outras áreas do saber é uma maneira de tentar quebrar esse isolamento –esse *apartheid*– da música em relação às outras áreas do saber. E essa quebra só será possível na medida em que entendermos que a música responde também a interesses exteriores às suas próprias leis internas. Leis estas que são criadas e moldadas por homens, e não divindades.

Como nos lembra Benjamin (1996, p. 225), a história é quase sempre escrita do ponto de vista do vencedor, cujo cortejo triunfal ignora aqueles prostrados a seus pés. Investigar como esses vencedores chegaram onde chegaram e como fizeram para manter-se no poder e legitimar-se é o tema dessa dissertação. Deste modo, seu objetivo é, em última análise, expandir o cortejo das obras musicais, enriquecendo seu panorama ao mostrar que não existe um único cânone, mas sim vários e diversos, assim como são as poéticas artísticas e seus impulsos.

---

<sup>6</sup> O compositor Gilberto Mendes sintetizou a situação da música clássica no Brasil através do seguinte diagnóstico: “Se você perguntar a um intelectual brasileiro, ou a um artista, quais são seus escritores, pintores, cineastas e compositores preferidos, ele certamente responderá: Guimarães Rosa, Joyce, Kafka, Volpi, Klee, Beuys, Godard, Bergman, Glauber Rocha... e Caetano Veloso, Chico Buarque. Nem mesmo Villa-Lobos ou Stravinsky vão passar pela cabeça dele. A música erudita de nosso tempo simplesmente não existe para a classe culta brasileira” (Mendes apud. Duarte, 2007, p. 145).

## **Primeira Parte: das questões musicológicas**

### **1**

#### **A musicologia entre duas abordagens**

*“O sistema da estética é a sua história.”*

Dahlhaus

Um dos problemas mais básicos enfrentados pela musicologia<sup>7</sup> é a tentativa de conciliar, de um lado, as questões meramente formais das obras musicais e, de outro, a noção de que elas são condicionadas, moldadas e influenciadas por seus contextos, sejam eles históricos, culturais, sociais, políticos, econômicos, religiosos ou psicológicos. Duas leituras possíveis surgem desse conjunto: ora a obra musical é vista como entidade autônoma, ora como resultado de vetores externos. Fiel à primeira formulação está a ideia de que as obras seriam resultado de suas leis internas, formais, explicáveis via o recurso à uma descrição técnica, ou estética. Fiel à segunda, a de que as obras fariam “parte do mundo”, resultando de contingências, problemas, concessões, acasos, inspirações ou influências. Formulada de diversas formas, essa oposição é encarada, em grande parte das vezes, ora como a abordagem estética versus a histórica, ora como a musical versus a extra-musical (Goehr, 1992, p. 185).

Embora básico, não é um problema simples de ser solucionado, pois apesar de ambas as leituras oferecerem acesso às obras (Dahlhaus, 1997, p. 99), suas metodologias são diferentes, assim como seus resultados. O debate a respeito dos elementos que habitam qual parte do espectro, o musical ou o extra-musical, não

---

<sup>7</sup> Usaremos ao longo de toda essa dissertação a noção de “musicologia” para designar, em linhas gerais, toda a abordagem que visa compreender o fenômeno musical de maneira mais ampla. Segundo o musicólogo Jean-Jacques Nattiez, “existe não uma profissão de musicólogo, mas uma corporação de musicólogos que são especialistas em diversos sub-ramos: a musicologia histórica, a etnomusicologia, o estudo das músicas populares e o jazz, a análise, a acústica, as neurociências da música, a estética” (Nattiez, 2007). Portanto, o termo “musicologia” será adotado aqui como forma de nos referirmos a todos estes sub-ramos, indiferentemente de sua vertente epistemológica. Isto não significa, no entanto, que as particularidades de cada um deles não serão valorizadas.

produz respostas estanques. Ele coloca em evidência questões como: qual a validade da biografia de um compositor para o entendimento de sua obra? Se esses são fatos importantes, como devem ser abordados? As qualidades emotivas de uma obra pertencem às condições musicais ou extra-musicais? O debate volta-se então para o que é necessário para uma maior compreensão da obra musical. Para a filósofa Lydia Goehr, a “questão é o que precisamos ter em conta, e o que podemos justificadamente ignorar, quando buscamos um entendimento adequado da música” (Goehr, Op. Cit., p. 185)<sup>8</sup>.

Como veremos ao longo deste primeiro capítulo, o estudo do cânone está inserido dentro da noção de que as obras interagem com o mundo, com sua história e seus atores. O estudo do cânone faz parte, portanto, do conjunto proposto pela segunda abordagem: a extra-musical ou histórica. Este tipo de estudo reconhece a ação de fatores externos às obras no tocante ao seu desenvolvimento. Reconhece-a, pois, como “parte do mundo”. Assim, o sucesso de uma obra junto ao público e sua inscrição no cânone das obras socialmente aceitas<sup>9</sup> é dado, em grande medida, por vetores externos.

Este primeiro capítulo está formulado de modo que possamos entender o que está em jogo em ambos os lados da contenda. A tentativa de conciliar os dois lados da análise musicológica aponta para além de uma simples disputa, iluminando o que está por trás das formas que a musicologia e a própria história da arte compreendem seus objetos específicos. Desta forma, para que possamos entender corretamente como o cânone está inserido neste tipo de concepção é preciso primeiro introduzir brevemente quais as bases de ambas as abordagens. Para tanto, passaremos agora a uma breve

---

<sup>8</sup> Segundo o musicólogo Leo Treitler (1989, p. 32), “a diferença não é entre duas noções conflituosas sobre o que uma obra de arte é”. Trata-se, para ele, de uma diferença de propósito (Idem, ibidem). Isto é, qual o objetivo final da abordagem com relação à obra em questão? Quais as perguntas que se querem respondidas? Portanto, busca-se compreender mais o que orienta uma dada inquirição do que a natureza própria do objeto buscado.

<sup>9</sup> À primeira vista é um tanto arriscado utilizar uma noção tão ampla e ambígua quanto esta. Para não incorrer em erros, nos valem da utilização que o sociólogo Norbert Elias emprega, isto é, “obras de arte socialmente aceitas” (Elias, 1995, p.52). Elias não se esforça para definir o termo - que ele utiliza em meio à sua argumentação a respeito da permanência de Mozart no cânone da música clássica ocidental. Falar em obras “socialmente aceitas” quando discutimos, como faremos aqui, a música de vanguarda do século XX pode parecer um contrassenso. Isto porque sua participação é mínima no repertório tocado pelos grandes conjuntos musicais mundo afora, assim como é mínimo seu apelo social e comercial. No entanto, não nos parece um contrassenso na medida em que o termo seja usado com uma observação, qual seja, a ideia de que a aceitação social pode ser dada por um grupo. Não existe uma recepção homogênea dada por uma sociedade heterogênea. Existe, isto sim, uma recepção por pelo menos um grupo disposto a legitimar tal e qual prática, como no caso daqueles compositores em torno de Pierre Boulez, dispostos a tocar, criar e pensar a música feita naqueles anos. É então nesse contexto que a expressão “obras socialmente aceitas” é utilizado aqui.

exposição da abordagem musical, ou estética. Neste começo de percurso, nossa argumentação adotará um tom mais filosófico. Logo em seguida, demonstraremos as limitações de tal enfoque segundo nossos autores e apresentaremos a necessidade de uma abordagem histórica para que uma correta compreensão do cânone seja levado a cabo. Concluiremos o capítulo apresentando à ligação do cânone aeste tipo específico de abordagem.

## **A abordagem estética**

A abordagem estética entende a música como um objeto dotado de leis próprias e autônomas, sem referências ao mundo que a cerca. Independente de qual seja o contexto, ele não é levado em conta no ato interpretativo. Vários são os nomes dados a este tipo de abordagem, entre eles estão: abordagem estética, analítica, musical e formal<sup>10</sup>. Apesar de variadas, estas noções compreendem o fenômeno musical de maneira semelhante. À distância, é possível identificar quatro visões básicas: a Platônica, a Aristotélica, a nominalista e a idealista<sup>11</sup>. Introduziremos agora brevemente cada uma destas quatro visões que englobam aquilo que chamamos de abordagem estética.

Assim é definida a *visão Platônica*, segundo Goehr:

Em uma de suas articulações, é argumentado que as obras musicais, contrário ao senso comum, são universais – talvez até tipos naturais – constituídas por estruturas sonoras. A elas faltam propriedades espaço-temporais e elas existem eternamente. Elas existem muito antes de qualquer atividade composicional acontecer e muito depois de elas serem talvez esquecidas. Elas existem mesmo se nenhuma performance ou partitura for jamais produzida. Compor uma obra é muito menos criar um tipo, do que descobrir um (Goehr, 2007, p. 14).

---

<sup>10</sup> A título de simplificação, utilizaremos aqui a noção de abordagem estética, por nos parecer mais rica e apelar para noções mais amplas do que aquele proposta por “análise” ou “formalismo”. Goehr (2007) emprega o termo análise, mas tendo como enfoque fundamentalmente a filosofia analítica, que gozava na época em que empreendeu sua análise (1992) de grande prestígio no Estados Unidos. Em linhas gerais, este é um ramo da filosofia contemporânea que trabalha com uma metodologia advinda das ciências naturais e da linguística. Ela busca compreender os significados presentes em dados enunciados, lançando mão de teorias científicas e linguísticas de diversas procedências.

<sup>11</sup> Acompanharemos aqui as distinções sugeridas por Lydia Goehr em seu *The Imaginary Museum of Musical Works* (2007).

A visão Platônica<sup>12</sup> compreende o fenômeno musical como algo dotado de uma existência independente do suporte proporcionado pela partitura ou pela performance. Nesse sentido, o compositor descobre uma composição pois acorda uma estrutura já existente em um domínio ideal. Cabe a ele o papel de apontar e organizar esta estrutura sonora eterna, dando forma sonora a sua descoberta.

Essas obras não são só o resultado destes tipos naturais e eternos, mas elas fornecem tipos normativos. Logo, as obras pertencem aos compositores na medida em que, ao descobrir essas estruturas, acabam determinando como deve ser sua performance correta. Ou seja, acabam por fornecer uma norma de como esta estrutura eterna e natural deve ser abordada para que ela corresponda à criação de dado compositor.

Existe ainda uma outra noção atrelada à visão Platônica, vinculada a uma relação de dependência. Em um primeiro momento, as obras são tipos independentes, enquanto em outro, são dependentes. As obras de tipo dependentes precisam de um ato humano intencional para que elas possam existir. Em outras palavras, elas precisam ser tocadas. Já na visão independente, as obras podem existir sem a necessidade de nenhum tipo de interferência humana. No entanto, ambas as visões implicam que as obras são entidades distintas, o que não implica que sejam independentes. Segundo Goehr: “dizer que as obras são distintas é dizer que elas tem existência sobre e acima, ou não exaustiva, de suas performances e partituras” (Idem, p. 15). Ou seja, tanto aquelas obras que necessitam, quanto aquelas que não necessitam de um ato humano para existirem não se exaurem com suas performances.

Já segundo a *visão Aristotélica*, as obras de arte são essências, exibidas através das partituras e performances (Idem, ibidem). Como na teoria platônica, estas mesmas obras são abstratas, sendo exemplificadas em diferentes performances. Segundo Goehr, para Aristóteles, as obras de arte são “estruturas essências ou padrões pertencentes ou descendentes de outras coisas, ao invés de entidades distintas em seu próprio direito” (Idem ibidem). Assim, Aristóteles pode falar em dois graus de existência para as obras de arte: a existência primária está relacionada à formalização da performance de uma dada obra, a secundária, por sua vez, está relacionada à existência ideal da obra.

---

<sup>12</sup> Falar em uma “visão Platônica” não implica que Platão tenha usado os mesmos termos que estamos utilizando aqui para descrever o fenômeno musical. Essas noções são aquelas extraídas de uma terminologia moderna de suas concepções (Goehr, 2007, p. 14). Para uma apreciação parcial do que a música significava na Grécia Antiga referir-se a Rocha (2007) e Tomás (2005).

Segundo Kendall Walton, cada obra está identificada com sua performance. Portanto, uma obra é “um padrão hierárquico estruturado de som e especificações instrumentais reconhecidos como específicos pela partitura” (Walton apud. Goehr, op. cit., p. 16). Nesse sentido, uma obra pode ou não “encaixar-se” segundo suas prescrições. Assim como Platão, Aristóteles, segundo seus comentadores, identifica uma função normativa para a obra de arte: ou ela é adequada e está em simetria com sua existência, ou ela falha em equiparar-se com ela.

Uma terceira visão ligada à abordagem estética é a chamada *Nominalista*. Segundo essa visão, as obras de arte não têm existência abstrata. Obras de arte são puramente obras de arte, isto é, não existe nada além da mera performance. Nas palavras de Goehr: “Performances são classificativas não por que elas instanciam ou personificam padrões abstratos, mas porque elas estão em uma relação apropriada umas com as outras e com a partitura” (Idem, p. 17). Portanto, a qualidade das obras e, por consequência, a avaliação das obras de arte só é dada segundo a qualidade da sua apresentação. A existência da obra de arte estaria unicamente relacionada à sua execução. Neste tipo de abordagem nos movemos de uma relação *vertical* entre obra de arte como entidade abstrata e sua performance, representada por sua objetificação, para uma *horizontal*, entre a obra e sua performance e a partitura.

A última visão que nos interessa aqui é a chamada visão *Idealista*. De acordo com ela, as obras de arte estão identificadas com as ideias formadas na mente dos artistas (Idem, p. 18). Portanto, “essas ideias, quando formadas, encontram expressão objetificada através das partituras ou performances e tornam-se, desse modo, publicamente acessíveis” (Idem, ibidem). Trata-se então de uma relação mediada entre a mente do criador e sua execução.

Expostas as quatro abordagens da chamada vertente estética, percebe-se que cada uma delas trazem junto de si uma pesada bagagem metafísica. Suas preocupações dizem respeito à obra musical enquanto entidade abstrata, ideal. Estas formas de análise se esforçam para fornecer um modo de existência das obras em termos universais, designando a obra a partir de noções tipológicas. Este tipo de teoria implica um divórcio necessário entre teoria e prática. Para se realizar plenamente, a prática prevê a existência de imperfeições que as teorias mencionadas acima não autorizam, pois uma teoria bem sucedida deveria trabalhar de modo a se conciliar com a prática. Segundo Goehr,

não é incoerente pensar que uma teoria bem sucedida é uma que concilia interesses filosóficos com musicais, uma que equilibre um entendimento filosófico, digamos, de criação, com um entendimento do que significa criar uma obra, mas sim uma que seja sensível aos papéis que o conceito de obra tem (e não tem) na prática. É uma teoria que explique que tipo de coisa uma obra é em termos compatíveis com a descrição de como o conceito de obra funciona na prática. A teoria demonstraria que pensar em termos teóricos particulares nos permite iluminar o fenômeno que se quer alcançar, da forma que se quer alcançar. A partir deste ponto, pode-se perguntar agora se uma teoria analítica de sucesso foi produzida (Idem, p. 20).

A preocupação de Goehr é com a possibilidade dessas teorias prestarem-se a uma compreensão da prática musical, isto é, a uma melhor compreensão da composição, performance, recepção e outros ramos relacionados ao fazer musical. O esforço de Goehr é dirigido neste e em outros textos<sup>13</sup> para a tentativa de reconciliar as duas abordagens musicais mencionadas acima. Para tanto, a filósofa empreende uma crítica destas teorias baseando-se na tese de que sua aplicação prática é deficitária.

Apesar de seus pressupostos e aplicações nunca serem tão simples como um exame apressado possa sugerir, existe, contudo, uma falha comum a cada uma destas quatro teorias. Uma primeira resposta, que dispensa em princípio uma argumentação mais cerrada, é a de que essas teorias baseiam-se excessivamente em problemas metafísicos. Como já mencionamos, a carga metafísica que as acompanha dificulta qualquer tipo de abordagem prática mais concreta. Levando-se em conta, por exemplo, as duas primeiras teorias apresentadas, a Platônica e a Aristotélica, pode-se questionar qual o limite de erro que uma performance aceitaria para que ainda possa ser admitida como a performance de dada peça musical. Quais os limites normativos de uma dada execução? O que define exatamente a noção de obra musical? Examinar essas questões mais a fundo nos levaria necessariamente a uma discussão que foge do

---

<sup>13</sup> A este respeito, verificar, além do *The Imaginary Museum of Musical Works*, o ensaio *Writing Music History*, apontado na bibliografia. Contemporâneo ao livro citado, Goehr expõe neste texto, de maneira simples, que a intenção dos escritos sobre a história da música, assim como o seu próprio, é “reconciliar o desejo de tratar obras musicais como entidades puramente musicais, com valores e significados próprios, com a intenção de levar em consideração o fato que tais obras são condicionadas pelos contextos históricos, sociais e psicológicos em que elas são produzidas” (1992, p. 183).

escopo deste trabalho<sup>14</sup>. No entanto, o que nos interessa aqui é apontar brevemente os limites destas análises para destacarmos a necessidade da abordagem histórica para uma compreensão mais completa do fenômeno musical.

Mencionamos acima que a abordagem estética baseia-se em designações de tipologias de análise. Convém a esta abordagem nomear e conceituar suas teorias. Contudo, este expediente nos apresenta uma de suas falhas. A conceptualização implica, necessariamente, uma delimitação do seu escopo de atuação. O conceito, para ser bem sucedido, lida com o corte e supressão daquilo que não se encaixa sob seus ditames. A prática de conceptualização sempre foi um recurso bastante respeitável na filosofia (Idem, p. 70), empreendida, no caso particular da música, para estabelecer o grau de respeito que dada forma musical deveria envolver.

Um outro aspecto por trás desse expediente é a vinculação do conceito a um procedimento de cunho científico, de tal modo que o laço entre o conceito e seu objeto aponta muito mais para uma tentativa de legitimá-lo do que propriamente compreendê-lo.

As limitações da conceptualização ficam mais claras quando adotamos, como faz nossa autora, o uso da lógica. Ela nos mostra de maneira bastante clara como as limitações conceituais restringem o uso de um dado objeto:

afirma-se que (a) objetos particulares encaixam-se dentro de um dado tipo (ou conceito) apenas se eles possuírem as propriedades essenciais requisitadas; (b) se o objeto de um tipo *K* perde as propriedades que definem a essência de *K*, ele não é mais do tipo *K* e mais: ele não é mais *aquela* objeto pelo qual o objeto era necessariamente *K*; (c) providenciar uma definição para *K* é descrever as propriedades essenciais associadas a *K*; e (d) essa definição serve para sempre ou até quando os tipos *K* existirem (Idem, p. 72).

A descrição acima refere-se sobretudo a conceitos fixos, isto é, conceitos que não são modificados pela passagem do tempo. Segundo Goehr, “evidências para essa suposição fazem menos referência explícita aos conceitos fixos do que pelo emprego de um método a-histórico” (Idem, *ibidem*). Independente portanto de seus atributos,

---

<sup>14</sup> Este debate ganhou terreno na musicologia no início da década de 1990, sobretudo por conta do livro de Goehr. Outros vários filósofos e musicólogos enveredaram por este caminho na tentativa de definir o que é uma obra musical, quais seus limites e significados. Aqui no Brasil há pelo menos dois exemplos recentes e significativos deste tipo de estudo: os de Cupani (2006) e de Pessoa (2007).

um conceito fixo chama a atenção por conta de sua imutabilidade frente à passagem do tempo. Ora, os conceitos que definem o fenômeno artístico sempre estiveram sujeitos a ação histórica<sup>15</sup>: o que hoje designamos como arte não era assim chamado na Grécia Antiga; o que hoje reconhecemos como o autor de uma obra de arte não era assim reconhecido no Renascimento, e a ideia própria de obra de arte é relativamente recente. Segundo Goehr, “tratar conceitos desta maneira assinala a crença de que conceitos são historicamente e ideologicamente neutros, não afetados por mudanças contingentes” (Idem, p. 78).

Portanto, a abordagem estética da música mostra-se problemática justamente onde parecia concentrar fogo. Sua tendência para teorizar e conceituar uma linguagem artística que depende muito da sua prática, tal como a música, aponta para a incapacidade de lidar com seu objeto próprio. Mesmo se sua capacidade de teorização fosse magistral e seus problemas superados, surgiria aí um dilema:

Tão logo nós admitíssemos que a teoria tem qualquer conexão – descritiva ou prescritiva – com a prática, um dilema básico surge – nós julgamos a adequação de uma teoria, uma definição, ou a condição apenas em bases teóricas, ou nas bases de sua acomodação subsequente na prática, ou nas bases, de algum modo, de ambas? (Idem, p. 77)

O problema não reside tanto em como a abordagem estética busca seu objeto, mas no próprio resultado que ela fornece. Faltam meios para avaliar aquilo que esta abordagem apresenta. Segundo Goehr: “ninguém pode decidir que tipo de informação ou consideração são relevantes para produzir uma teoria filosófica de obras musicais” (Idem, p. 78). Logo, a abordagem estética, por meio de seus analistas, depara-se com uma aporia: “analistas que buscaram descrever obras musicais empregaram princípios metodológicos e suposições que impõem limitações severas e desnecessárias sobre suas teorias” e, portanto, “esse projeto criou um conflito insolúvel entre teoria e prática” (Idem, p. 86).

A única forma de resolver este estado de coisas, segundo Goehr, é através de uma abordagem histórica. É só através da identificação da ação das ranhuras da história no objeto que nossa compressão do fenômeno musical salta para fora dessa

---

<sup>15</sup> O que não significa que seja uma questão óbvia. Treitler afirma que a “ideia de uma obra musical como objeto, tanto histórico quanto estético, não é nem auto-evidente nem está na natureza das coisas” (Treitler, 2001, p. 374).

aporia. A abordagem histórica compreende que um correto entendimento de um dado fenômeno musical só é bem sucedido na medida em que leva em consideração o contexto em que ele foi criado. Isto significa compreender, como veremos, que a análise artística não se sujeita facilmente a generalizações, tais como aquelas propostas pela abordagem estética.

## **A Abordagem Histórica**

Enquanto a abordagem estética trabalha, como vimos, a partir de conceitos fixos que ela procura aplicar a objetos que são essencialmente mutantes, tais como aqueles pertencentes à prática musical, a abordagem histórica, por sua vez, recorre a uma série de conceitos para tecer uma trama que visa compreender o fenômeno musical de maneira, por assim dizer, fluída. Esta trama é constituída de diversas formas de compreender seu objeto, ciente de que eles são históricos, ou seja, seus significados e sentidos são historicamente contingentes. Não por outra razão Dahlhaus pôde afirmar: “O sistema da estética é a sua história: uma história em que pensamentos e experiências de origem heterogênea se compenetraram” (Dahlhaus, 2003, p. 13)<sup>16</sup>.

A abordagem histórica compreende os objetos oriundos da musicologia como objetos mutáveis. Ela não pretende, como a abordagem estética, delimitá-los em compartimentos conceituais fechados. Seu objetivo, por outro lado, é reconhecer que estes mesmo objetos estão sujeitos à mudança, seja de seus significados, seja de suas atribuições. Com isso, a abordagem histórica é capaz de ir mais longe e endereçar-se à prática musical, compreendendo a historicidade inerente aos objetos musicais.

Segundo o musicólogo Leo Treitler,

a música personifica sua historicidade quando, através de suas instituições, suas funções, suas tradições e condições de performances e transmissões, suas tecnologias, suas relações com outras artes, ela atua ou espelha os padrões sociais e culturais, práticas e as ideologias prevalentes que constituem o contexto histórico de sua criação. A música deve ser interpretada como um item da história no qual lemos

---

<sup>16</sup> A “estética” de que fala Dahlhaus não é sinônimo de “análise”, tal como Goehr emprega o termo. Dahlhaus compreende estética de maneira muito mais ampla, tal como o entendimento filosoficamente orientado para o estudo das obras de arte. Nesse esforço abrangente, a história tem a sua parte.

outros aspectos da história – o contexto histórico, social, e psicológico em que a música foi criada e no qual é condicionada (Treitler, 2001, p. 366).

A relação da música com a história está ancorada em uma dupla perspectiva. De um lado a música é condicionada pela história, respondendo ao seu contexto social, histórico, entre outros. De outro lado, ela é um documento histórico em que a história se vê refletida. Esta ideia está alinhada com aquela proposta pela articulação entre filosofia e música, a qual reconhece que a música é em si fonte de conhecimento, tal como afirmam seus defensores: “Trata-se de sustentar que *a arte pensa*” (Duarte; Safatle, 2007, p. 8). Encarar a arte como entidade pensante significa reconhecer nela processos e conceitos sedimentados em sua forma, com os quais só seremos capazes de entrar em contato através de uma abordagem correta, cujos pressupostos devem abraçar a multiplicidade de significados que estes objetos engendram ao longo de sua história.

Mas de que história trata a história da música? Como assinala Dahlhaus, “a função da historiografia musical foi sempre ambígua” (Dahlhaus, Op. cit., p. 11). Segundo o musicólogo, “o tema principal da história da música – porém não exclusivo – está constituído por obras importantes que perduram na cultura musical do presente” (Idem, ibidem). Sua história, no entanto, não é formada apenas pelo cânone de obras que formam a cultura musical ocidental, mas também pelas obras que não pertencem a ele. A história da música troca constantemente de pontos de vista, observando tanto aquelas obras que estão contidas no cânone quanto aquelas menores, “triviais”, que poderiam criar um outro cânone, uma outra realidade musical. Segundo Dahlhaus, “o decisivo não deve ser o que foi ela [a história da música], aquilo que é, senão aquilo que pode chegar a ser” (Idem, p. 16)

Conforme afirma Treitler, as questões que o musicólogo deve fazer são: “O que trouxe a arte da composição ao seu estado presente?” (Treitler, Op. cit., p. 158). O que importante, para Treitler, como para Dahlhaus, é o caminho empreendido pela obra até seu presente estado. Acompanhar os desdobramentos de sua recepção nos ajuda a mostrar como seus significados mudaram ao longo da história, indicando o que a obra musical pode nos dizer ainda hoje, como fragmento do presente, carregada do passado que traz consigo. Deste modo, o presente vem carregado de história, cujas reverberações na atualidade iluminam aspectos tanto do agora quanto do ontem.

Assim, “as obras musicais, mais ou menos antigas, pertencem ao presente como obras, e não como simples documentos” (Dahlhaus, Op. cit., p. 12).

Em suma, a historiografia musical abarca a presença das obras musicais, sejam elas grandes ou triviais (termos de Dahlhaus), ao longo da história. Sua história, portanto, é a soma dos significados atrelados ao longo de sua viagem temporal, unindo-se àquilo que o presente tem para lhe emprestar e dela se impressionar.

### **O Cânone na História e a História no Cânone**

As abordagens estéticas que descrevemos acima procuram reduzir o estudo do objeto musical à ontologia. Busca-se através dos mais diversos meios entendê-lo via o recurso a um conceito estanque e totalizante. Sem fazer referência às limitações que necessariamente atingem esta abordagem, seus defensores perdem de vista a dimensão prática que cerca, necessariamente, o fenômeno musical. A teoria concebida para analisar a prática musical entra em cena e logo perde seu objeto no momento próprio em que o parecia ter capturado. Os limites da abordagem estética não resistem às arestas que necessariamente constituem a prática musical, instável por excelência e serviente às contingências históricas e ideológicas que tendem a lhe atribuir significados e funções de acordo com a época em que são evocadas. Deste modo, ontologia e ideologia não se misturam.

O estudo do cânone é essencialmente histórico. Suas funções, seus agentes, seus significados e atributos tendem a mudar conforme a época em que ele é posto em evidência. Obras e nomes que o constituem tendem a mudar de significado em relação ao período em que são analisadas. Mesmo que a estrutura do cânone permaneça estável e aparente ser monolítica, seus significados mudam conforme uma longa nota em uma dada composição, cuja variação harmônica dá a sensação de transformação. Encarar o cânone como uma estrutura fechada, passível de ser analisada via uma descrição ontológica é, portanto, insuficiente. Essas e outras questões serão trabalhadas mais demoradamente no próximo capítulo. Por hora, o que nos interessa é entender qual a relação do cânone com a história.

Um dos mais significativos estudos sobre o cânone foi empreendido pelo musicólogo William Weber. Em seu *The History of Musical Canon* (2001), Weber encaminha sua análise sobre dois trilhos: ora analisando o surgimento do cânone da cultura ocidental, ora descrevendo as várias características presentes nos vários tipos

de cânone que o musicólogo é capaz de identificar. Diferentemente dos defensores das análises estéticas mencionadas acima, Weber aponta critérios não fixos como constituintes do cânone. Seus significados e funções transformam-se ao longo da história, ao passo que o que permanece é uma espécie de infraestrutura que acaba por alimentar a existência dos vários cânones.

Isto posto, o início de seu artigo faz justamente uma crítica àqueles que pretendem analisar o cânone via o recurso de uma análise a-histórica (estética e ontológica). Segundo Weber, grande parte dos estudos dedicados ao cânone não o fizeram a partir de uma abordagem histórica, limitando assim sua capacidade de análise. Grande parte desses estudos, argumenta o musicólogo, foi feita tendo em vista o cânone como algo fragmentado, tendo sido estudado segundo as perspectivas contemporâneas daqueles que sobre ele se debruçavam. Para Weber, desconsiderar a história no estudo do cânone, e com isso dar atenção demasiada apenas a seus aspectos formais, é uma maneira de “limitar seriamente a discussão” (Weber, 2001, p. 337). Portanto, abordá-lo com os olhos do presente, atrás de uma estrutura oculta e essencial, é perder de vista o fato de que ele é sujeito às mudanças históricas. Não por outra razão, o musicólogo Joseph Kerman afirmou: “é difícil falar sobre um cânone sem falar também de história” (Kerman, 1983, p. 107).

Portanto, o que nos sugere Weber é a necessidade de abordar o cânone junto de seus aspectos históricos. Para tanto, Weber adverte:

Se quisermos entender o cânone historicamente é preciso se tornar cético a seu respeito e nos livrar de sua autoridade, sua ideologia, e todo o jeito de falar que o cerca [...] Musicólogos precisam então abordar de maneira séria os aspectos históricos do cânone se quiserem entender sua evolução (Weber, Op. cit., p. 337).

Tentar o inverso daquilo que pressupõe a abordagem histórica, como fizeram alguns musicólogos a quem Weber endereça suas críticas, seria cair nas mesmas armadilhas que estes mesmos pretendiam elucidar<sup>17</sup>. Em outras palavras, se não adotarmos uma perspectiva capaz de detectar o modo como a ideologia de uma

---

<sup>17</sup> Um exemplo deste tipo de abordagem é proposto pela musicóloga Marcia J. Citron (1993, p. 17). Citron empreende sua análise da ausência de mulheres no cânone ocidental assumindo uma “categoria ontológica do cânone”. Segundo a autora, existira um cânone matriz, do qual é possível extrair modelos para explicar seu funcionamento. Dessa forma, ela acaba por deixar aspectos históricos mais importantes de longe de seus estudos. O que, no entanto, não limita algumas das questões levantadas pelo seu estudo.

determinada época legitimou o cânone, estaremos subscrevendo ao mesmo discurso que garantiu sua aceitação. Abordá-lo de maneira histórica é aceitar que ele faz parte do mundo e que age segundo influências, ideologias, acasos e contingências.

Analisar os dados históricos que moldaram o cânone não é, no entanto, um simples estudo de antiquário; eles servem principalmente a dois propósitos: o primeiro é justamente encarar o cânone como contingência de uma realidade maior, como viemos defendendo até aqui, negando portanto a possibilidade de sucesso de um estudo voltado para uma ontologia do cânone. O segundo propósito é verificar, como afirma o historiador Johann Gustav Droysen que “os dados da pesquisa histórica não são as coisas passadas (porque essas coisas são do passado), mas o que está ainda preservado no aqui-e-agora, sejam lembranças do que era e aconteceu, sejam vestígios do que foi e chegou de outrora” (Droysen, 2009, p. 37)<sup>18</sup>. Analisar de que maneira determinadas obras, compositores e práticas ganharam apelo e penetração social no passado, como faremos com o caso do serialismo no pós-guerra, é buscar o que destas práticas ainda está presente no “aqui-e-agora”.

Voltando a Weber, ele afirma em seu artigo que a musicologia demorou a reconhecer o problema do cânone (Weber, Op. Cit. p. 337). E isto se deu, em grande parte, pelo tipo de abordagem insuficiente de que comentamos, isto é, a tentativa de buscar um entendimento ontológico avesso à história. Como veremos no segundo capítulo, a inclinação da musicologia por este ramo de estudos não vai muito mais longe do que a década de 1980, tendo seus desdobramentos ganhado terreno só recentemente. Weber parece sugerir que reconhecer esse atraso e endereçar críticas a seus pares tem a função de orientar o estudo do cânone, corrigindo sua órbita e guiando-o através das diversas abordagens de análises possíveis.

Para que este estudo obtenha sucesso, nós precisamos, segundo sugere Weber, “começar trabalhando da Idade Média em diante, tentando enxergar quando, onde e porquê a ideia de clássicos musicais – ou ainda, uma disposição cambiante de tais noções – foi gerada, a ponto de estabelecer-se no centro da cultura musical” (Idem, p. 337). Este expediente justifica-se na medida em que nos possibilita traçar as origens de certos conceitos e ideias, avaliando como foram legados para a posteridade. Dessa maneira, segundo Weber,

---

<sup>18</sup> Benjamin colocou a questão desta forma: “Existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (Benjamin, 1996, p. 223).

ao invés de declarar necessariamente que uma peça ou outra é um clássico, nós precisamos olhar cuidadosamente para o contexto de sua recepção e perpetuação; nós precisamos definir os termos – musical, social, ideológico e semiológico, no qual a sociedade considera obras musicais parte de uma tradição canônica (Idem, p. 338).

O que pretende Weber é um estudo arqueológico que dê conta de rastrear os resíduos de práticas e ideias perdidas na história. Segundo o musicólogo, questionar-se sobre os pressupostos que sustentam uma dada peça ou prática musical deveria ser o enfoque adotado por aquele que busca suas respostas na história. Pois, como afirmam outros musicólogos, o estudo historiográfico direcionado ao cânone “oferece uma estrutura para colocar questões a respeito de suposições fundamentais, valores e paradigmas na música” (Citron, 1993, p. 1). É dentro desta estrutura de questionamento que podemos encontrar algumas das respostas para aquilo que dá forma ao presente, representando por suas práticas, ideias e ideologias.

Assim, o que nos sugere Weber é uma adoção do exame da história em busca das transformações que fizeram com que dadas peças musicais mudassem de significado, passando a integrar o cânone das obras socialmente aceitas. Esse tipo de exame foi chamado por alguns historiadores da música, tais como Richard Taruskin, como “estudo crítico”. Segundo Taruskin, trata-se de um estudo que “interroga” as práticas a partir de um método histórico que leve em consideração as várias constelações de sentido da prática musical (Taruskin, 2010b, p. X). Ele reconhece a história não como sistema indivisível e teleológico, mas sim como uma estrutura cheia de fissuras onde estão inscritas nossas práticas e ideias. No capítulo que segue, analisaremos mais detidamente os mecanismos que dão forma ao cânone de modo a elucidar como se dá seu funcionamento de formação e, posteriormente, legitimação das obras e nomes que o compõem.

## Os Mecanismos do Cânone

*Nenhum poeta, ou nenhum artista de nenhuma arte, tem seu completo significado sozinho.*

T.S. Eliot

Várias são as etapas pelas quais passam as obras de arte até que possam concretizar-se como tais. O percurso é longo, complexo e por vezes tortuoso. Da necessidade expressiva sentida pelo artista à materialização formal de sua ideia, muito acontece. Do esboço disforme ao produto final, no qual o ponto final está grafado, as bordas estabelecidas e a última nota composta, atravessa-se uma longa jornada. Pode-se abordar esta questão de várias maneiras: através de uma interpretação psicológica, neurológica, filosófica, sociológica, histórica e até místico-religiosa<sup>19</sup>, entre outras. Muita tinta já foi gasta e continua sendo na tentativa de entender e refletir, por diversas vias, como a arte passa de uma ideia, um suspiro e uma impressão a um produto bem acabado e dotado de leis próprias. As mais diferentes análises suscitaram as mais diferentes perguntas e respostas ao longo da história das ideias. Nem sempre compatíveis entre si, a finalidade dessas vertentes de análise, no entanto, concentra-se em um único objetivo. Por mais que seus métodos possam mostrar-se tão variados, seu objetivo resume-se a mapear os caminhos abstrusos entre o mundo abstrato das ideias e o mundo sensível da obra de arte.

Contudo, estas mesmas obras de arte não estão concluídas no momento em que assim deseja o artista. Mesmo que contenha atrás de si incontáveis horas de trabalho, esforço e crises, o ponto final não enseja a conclusão desejada. De um certo modo, a tinta seca é sinal de que a obra está concluída. De outro, sinal de que a obra inaugura uma nova etapa em sua existência. Trata-se do momento em que a obra é lançada ao mundo e submetida a sua recepção. É ela a responsável pelos contornos

---

<sup>19</sup> Para uma interpretação psicológica do fenômeno, referir-se a Seashore (1967); neurológica, Levitin (2006); místico-religiosa, Khan (1996). Para todas as outras, cujos exemplos são numerosos, referir-se à bibliografia ao final.

simbólicos que a obra irá engendrar, cujas mais diversas interpretações atribuirão significados os mais variados. Aqui, o artista criador pouco tem a dizer e a fazer, o sentido da obra lhe escapa<sup>20</sup>. Sua obra, no limite, já não é mais sua.

O interesse deste tipo de abordagem recai sobre os fatores responsáveis por alocar uma obra em circulação ou por tirá-la totalmente de vista, bloqueando sua existência fora do ateliê do artista. São incontáveis aí os agentes em jogo. A lista vai desde os críticos culturais até os museus, passando por fatores meramente arbitrários, todos trabalham de modo a garantir, ou não, a cidadania de uma dada obra de arte no espaço social. A esse momento particular, o musicólogo Carl Dahlhaus deu o nome de “pós vida” das obras de arte (Dahlhaus, 1997, p. 191).

Uma das forças maiores responsáveis pela legitimação do “pós vida” dessas criações é o chamado cânone. Nele estão inscritas as obras do passado e as noções maiores que animam a criação do presente. Pertencem a ele o nome dos artistas considerados, por um motivo ou outro, como dignos de serem preservados, cuja autoridade faz-se sentir nas gerações posteriores. Pertencem também ao cânone as práticas interpretativas e o entendimento que temos sobre as obras. O cânone é, nesse sentido, um dos pilares da tradição musical do ocidente. Não seria exagero afirmar que ele organiza e orienta muito da prática musical que até hoje guia a maneira como nos inclinamos diante do fazer musical.

## **O cânone e a musicologia**

Para que possamos compreender corretamente como um determinado grupo de artistas e obras de arte passam a exercer algum tipo de poder sobre os demais, estabelecendo normas de conduta prática e teórica, é preciso adentrar os mecanismos específicos do cânone. Para que possamos empreender essa análise, é necessário destacar as engrenagens que o fazem girar, iluminando a partir de dentro suas intenções e artifícios. Isto posto, este capítulo busca destacar os principais

---

<sup>20</sup> No campo da filosofia esse é um debate constante e presente na pauta desde o tempo dos primeiros filósofos. Platão, por exemplo, acreditava que o poeta sabia menos sobre o significado dos seus versos do que o profissional que os recitava. Vários séculos mais tarde, Montaigne observou que a poesia contém efeitos e significados que o poeta não era capaz de compreender e de que sequer tinha ciência (Rosen, 2012, p. 413). A obra, em última instância, conjura significados tão variados quanto seus intérpretes. Ou ainda, como colocou o musicólogo Richard Taruskin, “nós não temos como saber se nós sabemos das intenções dos artistas” (Taruskin, 1995, p. 97). Para embasar sua tese, e nos fornecer um último exemplo, Taruskin lembra das cinco gravações que Igor Stravinsky realizou de sua própria *A Sagração da Primavera*, todas diferentes umas das outras.

mecanismos do cânone, apontando os agentes por trás de seu poder. Essa empreitada justifica-se na medida em que é só através de um entendimento mais profundo do conceito que poderemos compreender mais precisamente as razões levadas a cabo por Pierre Boulez e seus correligionários na tentativa de pensar um novo cânone.

Mas afinal, o que é o cânone? Uma primeira resposta, como veremos, sugere que ele é um conjunto muito bem demarcado de artistas e obras de arte que possuem uma capacidade de atração e repulsão muito particular. Tal como o norte em uma dada seara artística, ele aponta o caminho a ser seguido ou aquele a ser evitado. Diversos outros artistas e obras gravitam em torno do cânone impelidos por sua força de atração. Alguns deles tem sua órbita demarcada por ele e a aceitam de bom grado, fugindo da vacuidade e da imensidão do grande espaço disforme. Enquanto isso, outros tantos são atraídos pela enormidade de sua força e tem sua trajetória estabelecida contra sua vontade, sendo renegados a uma vida de satélite.

O termo “cânone” passou por várias transformações ao longo de sua história. Sua origem remonta ao grego *kanōn*, significando um “modelo” ou uma “regra”. Passando pelo latim e posteriormente para o francês antigo, seu primeiro uso escrito conhecido remonta ao século XII, já possuindo nesta ocasião um dos sentidos pelos quais o conhecemos hoje em dia, estando portanto atrelado a noções eclesiásticas e teológicas, referindo-se neste contexto às fontes consideradas mais importantes para preservação e propagação das doutrinas religiosas (Beard; Gloag, 2005, p. 32).

Não está muito claro, no entanto, quando ocorreu a passagem do terreno teológico para o artístico. Porém, usualmente parece não haver nada de errado em falar por exemplo sobre um cânone de composições renascentistas. O termo, entretanto, não comportava este emprego no século XVI. Só é possível usá-lo desta forma retrospectivamente, correndo um risco de fazer menções e critérios de valor equivocados. Isto por que o cânone é muito mais do que uma dada seleção ou um conjunto: ele é um agrupamento de obras e de artistas carregado de autoridade. Cânone está mais perto de ser sinônimo de autoridade do que de grupo, de conjunto ou seleção<sup>21</sup>.

Como afirmou o escritor T.S. Eliot naquilo que nos serve de epígrafe para este capítulo: “nenhum poeta, ou nenhum artista de nenhuma arte, tem seu completo

---

<sup>21</sup>Como refere-se a um grupo, seja de artistas ou de obras, o crítico literário Earl R. Anderson sugere que o cânone “talvez seja apenas o sinônimo para *curriculum*” (Anderson, 2001, p. 1442), dada principalmente sua capacidade de impor-se como regra a ser seguida por aqueles que habitam fora dele.

significado sozinho” (Eliot, 1982, p. 38). Seja qual for o significado deste artista, ele depende em grande medida de sua relação com o cânone. Tanto é assim que antigamente o cânone era determinado “não tanto por aquilo que era mas por aquilo que não era” (Bergeron; Bohlman, 1993, p. 198). Todos os artistas e obras colocados de fora pertenciam à margem do cânone. A relação era portanto mais de exclusão do que inclusão. Assim, aqueles que estão à margem também tem muito a dizer sobre o cânone.

O estudo do cânone na seara da musicologia é um fenômeno recente. Seu ponto de partida na musicologia é usualmente tido como a publicação, em 1983, do artigo *A Few Canonic Variations*, de Joseph Kerman<sup>22</sup>.

Neste artigo, Kerman realiza uma análise de alguns dos vários fatores responsáveis por imbuir a música de autoridade, particularmente a partir do século XIX. Para que este processo pudesse ser alcançado, foi preciso que a música fosse “objetificada” (Kerman, 1983, p. 108). Ou seja, era preciso que esta arte essencialmente abstrata encontrasse uma forma de “existir” materialmente. Mas antes de examinarmos esta questão, Kerman dá um passo atrás e nos fornece uma definição de cânone. Para isso, o musicólogo inicia seu artigo sanando uma ambiguidade, responsável por causar uma sensação estranha e desajeitada nos músicos, resultado da imprecisão do termo:

“Cânone”, para os músicos, significa outra coisa. [...] Deve ser esta a razão pela qual nós [músicos] nos sentimos estranhos, até um pouco inquietos, a respeito do uso do termo como é usado em outras artes, para designar (grosso modo) uma coleção resistente e exemplar de livros, construções e pinturas autorizadas para alguma forma de contemplação, admiração, interpretação e determinação de valor. Nós falamos de repertório, ou repertórios, não de cânone. Um cânone é uma ideia; um repertório é uma programa de ação (Idem, p. 107).

Cânone, segundo um dicionário musical pudesse indicar na década de 1980, referia-se unicamente à técnica imitativa de duas ou mais partes. Quando queriam

---

<sup>22</sup> A importância deste ensaio pode ser sentida no fato de que até a data de sua publicação pouco interesse era dado ao tema, ao passo que quatro anos depois uma seção no encontro anual da Sociedade Americana de Musicologia foi realizada sobre o tema, lançando-o em evidência no meio do debate musicológico (Citron, 1993, p. 1).

referir-se a um conjunto de obras, os músicos reportavam-se à noção de repertório. Cânone, argumenta Kerman, é mais do que apenas um conjunto de obras, ele é “uma ideia”. Mas o que seria esta ideia? De que maneira ela está ligada às obras que compõem o cânone? Antes de respondermos estas perguntas, precisamos fazer uma observação importante que acabará por nos indicar algumas respostas.

Logo de saída, antes de emprendermos nosso exame do conceito de cânone no domínio musical, é preciso fazer uma consideração importante, embasada tanto por Kerman como por outros musicólogos (Everist, 2001, p. 388). Usar as palavras “música” e “cânone” no singular é praticamente impossível nos dias de hoje. Para qualquer lugar que se olhe pode-se atestar a presença de múltiplas tendências musicais. Elas são responsáveis por condensar práticas, teorias, objetivos, abordagens, lugares sociais e mais uma série de características que as diferenciam em graus distintos. Logo, é igualmente impossível falar em um cânone único.

Essa distinção é importante na medida em que há um século ela pareceria descabida. Mesmo as primeiras décadas do século 20 admitiam uma hegemonia das linguagens musicais que apelava para o singular e também para uma tendência musical de onde irradiavam todos os outros estilos - ou pelo menos era assim que as coisas eram compreendidas em maior grau.

Esse tipo de interpretação leva a cabo justamente o tipo de ideia que o cânone traz em si. Ela contém a autoridade que dele emana e que constrange tudo aquilo que é diferente. Existiria portanto uma ideia central daquilo que seria música – e conseqüentemente de como ela deveria ser praticada, quem seriam seus compositores dignos de respeito e assim por diante. Se não podemos falar de música no plural, por levarmos em conta a existência de uma complexa gama de estilos e, sobretudo, maneiras de compreendê-los, também não podemos usar o conceito de cânone no plural.

Falar em “músicas” ou “cânones” não é, como afirmou o musicólogo Philip V. Bohlman (Bergeron; Bohlman, 1993, p. 198), um mero jogo de palavras. Usar esses termos no singular, ou pelo menos encará-los como sendo únicos, seria uma forma de advogar com a visão perpetrada pela música clássica de tradição europeia de que existe apenas uma visão correta do que ela seja. Essa visão acaba, invariavelmente, excluindo músicas, pessoas e culturas (Idem, *Ibidem*). O conceito de cânone, tal como era cunhado para designar a música no século XIX, partia de uma noção hegemônica e quase monolítica daquilo que ela era e, portanto, do que era o próprio cânone. Deste

modo, é preciso ter em mente ao longo de toda essa dissertação que os conceitos utilizados aqui não pretendem de forma alguma serem únicos e inquestionáveis. Eles são apresentados como uma interpretação, ciente de sua relatividade.

Posto isto, esta observação já traz em si a exposição de um dos elementos centrais para a explicação do cânone, daquilo que o separa de uma simples seleção de obras, de um repertório. Se só é possível pensar nele tendo em vista sua pluralidade de manifestações, isso indica que o contrário, tal como o cânone era pensado no século XIX, dependia da sua ideia de unidade. Ele dependia essencialmente desta concepção de algo único<sup>23</sup>. As obras que ele representava dependiam desse poder para promoverem seu status. Essa coleção de obras já não são mais uma mera seleção, ou um repertório, como sugeriu Kerman, mas justamente uma ideia.

Voltando a Kerman, a distinção que o musicólogo propõe entende que o Cânone seria algo mais complexo. A este conjunto de obras (repertório) está atrelada uma ideia, responsável pela validade garantida mediante a autoridade (cânone). Esta *ideia* está associada à noção de que a música precisa objetificar-se para poder perdurar no tempo. Esta objetificação deu-se, na história da música, pela via da notação musical. Quando afirmou ser o cânone mais do que uma coleção de obras, mas sim uma ideia<sup>24</sup>, Kerman parecia referir-se à imagem que o cânone projeta de si mesmo e que aqueles responsáveis por formulá-lo projetam sobre ele. Ele parecia referir-se a esta imagem de algo único, dotado de singularidade e autoridade. A ideia que o alimenta, portanto, é aquela relativa a sua capacidade de conjurar dentro de si valores, ideologias, formulações e noções de identidade cultural. Um repertório passa a ser uma ideia no momento em que recebe esta bagagem de significados.

A *ideia* de que fala Kerman sugere portanto duas noções. Em primeiro lugar ela refere-se à unidade que o cânone sugere: o cânone seria uma lista exclusiva de obras e nomes. Em segundo, à autoridade que dele emana: essa lista de obras e nomes tem poder sobre os outros que não pertencem a ela. Com a noção de autoridade chegamos a um dos principais meios pelos quais a ideia de cânone legitima sua prática. Como veremos no próximo capítulo, o conceito de tradição também está

---

<sup>23</sup> De certa forma sempre existiu mais de um cânone. Ao lado daquele encabeçado pela música instrumental de tradição germânica, existia um específico relacionado à ópera, que gozava de condições bem distintas. No entanto, aquele cânone visto como o conjunto dos grandes compositores germânicos gravitando ao redor de Beethoven, propalava a ideia algo único. Tudo aquilo que representa o outro era sempre visto em relação a ele.

<sup>24</sup> O musicólogo Mark Everist (2001, p. 387) reconhece que a formulação é um tanto curiosa dada sua ambiguidade.

ancorado a uma ideia de autoridade, forjada para criar a ideia de algo imemorial capaz de sugerir consenso e unidade entre as partes. Mas agora vamos nos atentar a noção de autoridade que emana deste conjunto de compositores.

A autoridade do cânone está entre seus aspectos mais importantes, responsável por separar um dado conjunto de compositores daqueles eleitos a figurar em seu interior. É ela quem infla o cânone de importância, carregando-o de sentido. O compositor Anton Weber, ele próprio um musicólogo treinado, dotado de uma perspicaz visão sobre a história da música, sugeriu algo desta autoridade e nos fornece aqui um exemplo valioso. Em uma de suas célebres conferências sobre a nova música, explicou como devemos nos posicionar diante das grandes obras arte:

Se desejamos nos aproximar das grandes obras de artes, contemplá-las e delas nos impregnar, é natural que tenhamos de nos posicionar – com ou sem fé – como nos posicionamos frente às obras da natureza: com o respeito necessário diante de seus segredos básicos e do mistério que elas contém. (Webern, 1984, p. 26)

Para além da referência à natureza, Webern sugere encarar o que chamou de “grandes obras de artes” de maneira respeitosa. Ciente dos vários mestres que o precediam, sua relação com eles era uma de admiração e deferência. O respeito, a reverência, o espanto e vários outros afetos demonstram o tipo de sentimento que o cânone inspira naqueles que olham diretamente para ele, sem temerem serem cegados pela luz que emana de seus componentes. Mas de onde vem essa autoridade?

O musicólogo Richard Taruskin, questionando-se sobre a autoridade que alguns intérpretes advogam ter sobre obras que interpretam, se pergunta de onde ela vem e sugere a resposta que tomaremos aqui:

Obviamente é preciso tirar energia de alguma outra fonte de poder, alguma outra autoridade. Mas qual? De quem? A resposta fácil, é claro, é a do compositor diretamente. De fato, a ideia do compositor como um oráculo, como um vestígio residual do culto ao gênio romântico, foi até recentemente a pedra fundacional da ética moderna de performances, evocada rotineiramente por intérpretes, (especialmente regentes, e particularmente quando discutindo com solistas), musicólogos e críticos (Taruskin, 1995, p. 184).

A autoridade que legitima o cânone parece emanar, portanto, do culto ao gênio romântico. Como vários outros domínios da prática musical, o culto ao compositor é um traço do romantismo ainda presente em nosso tempo. Tamanha a importância da autoridade para o funcionamento do cânone fez com que o crítico literário Harold Bloom a visse como sua marca fundamental.

Bloom realizou uma seleção dos 26 escritores que considera canônicos na história da literatura. Por trás desta ideia, está a noção de que sua importância reside no fato de serem “competentes [authoritative] em nossa cultura” (Bloom, 1994, p. 1). A relevância que esta seleção feita por Bloom demonstra está baseada, portanto, na autoridade que emana desses autores. Mas o que faz com que esses autores, ou músicos, no nosso caso, possam ser considerados canônicos e capazes de exercer autoridade? Bloom encara a questão diretamente. Para ele, o que torna um autor e uma obra canônicos é o estranhamento que eles causam. Este estranhamento é resultado da originalidade, sintoma da incapacidade da obra em ser apreendida em primeira instância. Segundo Bloom:

Um marco da originalidade que pode ganhar status canônico para um trabalho literário é um estranhamento que nós jamais poderemos assimilar por completo, ou que torna-se algo dado de tal modo que nós somos cegados diante de suas idiossincrasias. (Idem, p. 4)

O estranhamento é, segundo Bloom, “um modo de originalidade que, ou não pode ser assimilado, ou nós o assimilamos e deixamos de enxergá-lo como estranho” (Idem, p. 3). Portanto, o autor argumenta que a originalidade é um dos principais fatores responsáveis para que um dado autor ou uma dada obra tornem-se canônicos. Junto desta originalidade está a ideia de estranhamento. Notemos que ele nada tem a ver com uma ideia rasa de causar espanto, choque ou repulsa. Diferentemente dos empreendimentos que as vanguardas artísticas do século XX fariam do choque<sup>25</sup>, o estranhamento a que se refere Bloom é aquela capacidade “de lhe fazer sentir-se estranho em casa” (Idem, p. 3). Caso contrário, se fosse causado em demasia, dificilmente o estranhamento teria alguma chance de garantir cidadania a uma obra, pois é sempre necessário um período de acolhimento, reconhecimento e

---

<sup>25</sup> Através da análise da obra de Walter Benjamin dedicada a Baudelaire, Peter Bürger (2008), compreende o choque perpetrado pelas vanguardas artísticas do início do século XX como um meio de reinserir o homem na práxis vital: um modo de acordá-lo de seu sono alienado.

análise para que um autor ou uma obra possa ser eventualmente integrada ao cânone. É preciso um tempo específico que tem a ver com as condições materiais, sociais e estéticas de uma época.

Sobre esta questão, Pierre Boulez nos fornece um exemplo relativo à recepção da obra de Schoenberg em nossa cultura:

Criamos a imagem de que nosso século [XX] tornou-se cada vez mais rápido. É possível que isto seja válido para a ciência, mas em geral, e em especial para as artes, o século XX constituiu o mais lento de muitos séculos. Exemplo: toca-se *Erwartung* de Schönberg, obra composta em 1909; e 90 anos depois ela continua ainda sendo uma peça problemática. [...] Nosso século é, repito, realmente muito, muito lento. (Boulez, apud. Menezes, 2009, p. 19)

A recepção de uma obra artística está inelutavelmente vinculada a uma série de fatores de todas as ordens. Com essa afirmação, Boulez aponta para a incapacidade que o século XX teve de receber a música nova, não deixando de lado uma observação sobre a noção de velocidade que o senso comum construiu sobre o século.

Temos até aqui então algumas características sobre o cânone. Em primeiro lugar, ele não é apenas uma seleção de obras. Ele é sim uma seleção, mas uma que traz junto de si uma *ideia*. Esta ideia, por sua vez, atrela ao cânone a noção de que ele possui competência, sendo capaz de vincular valores de unidade e consenso. Em segundo lugar, essa noção de unidade surge como maneira de legitimar o cânone, fechando-se para o diferente e lançando mão de um processo de exclusão. Com isso, argumentamos a favor da compreensão de uma cena artística dotada de vários cânones. Mas com a autorização da entrada de uma porção de cânones, cada um servindo a um propósito e a um dado conjunto de obras e artistas, como garantir a pertinência do conceito? O que esses vários cânones têm em comum? Para não esbarrar em um relativismo que retiraria do cânone sua força e pertinência, é preciso analisar seus elementos intrínsecos, de modo a encontrar aquilo que garante a validade do conceito.

## As engrenagens internas do cânone

Como já apontamos antes, é necessário pensar nos conceitos musicais tendo em vista sua pluralidade de manifestações caso não queiramos desconsiderar suas várias nuances. Deve ser assim com os gêneros musicais e deve ser assim com o cânone. No entanto, levar este argumento ao limite seria reconhecer a existência de inúmeros gêneros e cânones, tão abundantes quanto suas vertentes. Para evitarmos cair em um relativismo improdutivo, quase avesso ao estudo científico, precisamos detectar algumas características comuns aos cânones.

Sobre a questão do relativismo com que tratamos do cânone, o crítico literário Earl R. Anderson apontou que os “acadêmicos tem a tendência de definir os cânones de maneira extensiva, em termos de exemplos e espécimes, ao em vez de intencionalmente, em termos dos atributos de um trabalho canônico” (Anderson, 2001, p. 1442). Portanto, concentrarmos nossos esforços para apontar quais artistas e obras fazem ou não parte do cânone é uma tarefa que diz pouco sobre a natureza dos mesmos. Para que possamos entender melhor como o cânone opera, a melhor via é aquela que se pergunta sobre os atributos e agentes que o formam, e não sobre quem faz ou não parte de sua lista. É preciso procurar a ideia que o sustenta ao invés de focar unicamente no repertório que o forma, pois como argumenta Anderson, “a ideia de um cânone literário tem validade apenas se definida segundo os termos de seus atributos, como Aristóteles define tragédia e épica na *Poética*” (Idem, p. 1443).

Tendo isso em vista, e trazendo esta discussão para a música, analisaremos agora os mecanismos do cânone tal como a musicologia os compreende, pois diante da multitude de vertentes musicais em voga, é preciso buscar as engrenagens que estão por detrás dos vários cânones que convivem em nossa cultura. Para levar essa análise a cabo, nos valem agora do estudo que o musicólogo William Weber empreendeu sobre o tema. Mais do que listar e apontar as obras e compositores pertencentes a um dado repertório, Weber se esmiúça sobre os mecanismos que dão sustentação à noção de cânone. Seguindo Weber, iremos traçar aqui os três principais tipos de cânone para, logo em seguida, analisarmos os quatro principais aspectos contidos em cada um deles. São esses tipos e aspectos que animam o funcionamento dos cânones, por mais variados que sejam, ao passo que a importância do estudo de Weber está justamente aí, na capacidade que o musicólogo tem de detectar os tipos e características que parecem englobar todos os outros. Esses cânones são os mais

antigos e os mais substanciais, dotados de leis e características identificadas em várias formas de manifestação do cânone. Foram eles os responsáveis maiores por organizar as obras e os nomes dos compositores dignos de respeito ao longo da história, reverberando em nossa prática musical até os dias de hoje. Vamos a eles.

O primeiro dos três principais tipos de cânone, segundo o argumento de Weber, é o erudito<sup>26</sup> (WEBER, 2001, p. 339). O cânone erudito é um mecanismo pelo qual a música é estudada em termos teóricos. Ele é responsável por agrupar os tratados e teorias musicais, assim como as considerações científicas e filosóficas sobre a música<sup>27</sup>. É, portanto, o mais antigo dos três tipos. Entretanto, apesar de sua longevidade, as ideias modernas sobre o cânone não cresceram a partir deste tipo. As noções modernas do que ele seja não descendem deste tipo, dada principalmente sua separação dos domínios pedagógicos e performáticos da música.

No final do século XVIII, contudo, essa separação começou a mudar a partir da fusão entre as ideias científicas e filosóficas sobre a música. Os novos estudos sobre harmonia e sobre a música antiga jogaram nova luz sobre os antigos tratados e considerações musicais. Seu principal resultado no domínio da música antiga, por exemplo, foi ter mudado “as práticas performáticas fundamentalmente” (Idem, *Ibidem*). Novas noções sobre o fazer musical foram introduzidas na prática, advindas principalmente das considerações de antigos tratados.

O segundo tipo de cânone é o pedagógico<sup>28</sup> (Idem, *ibidem*). Formado a partir da tradição da sagrada polifonia, sua principal característica é a emulação de obras de compositores de gerações passadas, ligada a uma ideia de ensino pela música. Esta emulação, portanto, tem o claro objetivo de ensinar aos compositores mais hábeis as técnicas e estilos dos grandes compositores do passado. Segundo Weber:

Este é o aspecto que melhor define este tipo de cânone: ele era conhecido primariamente pelos mais hábeis músicos e alguns de seus patronos, e por conta disso, tinha um público limitado. Práticas composicionais acadêmicas como o *stile antico* – o processo de escrever em estilos antigos, realizado tanto para estudo quanto para performance – eram relacionados de perto com a emulação de velhas obras. Precisamos lembrar

---

<sup>26</sup> Scholarly canon.

<sup>27</sup> Podemos englobar aí desde as teorias platônicas e pitagóricas sobre a música, passando pelas considerações dadas por seus teóricos na Idade Média até as manifestações mais recentes ligadas à filosofia moderna.

<sup>28</sup> Pedagogical canon.

que nenhuma destas práticas eram focadas na performance de velhas obras, enquanto o *stile antico*, como a composição por emulação misturava novos e velhos estilos (Idem, *ibidem*).

A emulação como maneira de aprendizado é o centro nervoso deste tipo de cânone. Ao longo do século XIX esta prática tomou outras proporções com o novo papel que os compositores antigos passaram a ganhar no âmbito musical e social. Os modelos composicionais a que apelavam os compositores românticos tornaram-se cada vez mais conhecidos. No mais, uma porção enorme de obras da Idade Média e da Renascença, então recém descobertas, abriu novos pontos de referência e de diálogo com as obras dos compositores românticos.

E por fim, o último grande tipo de cânone é o performático<sup>29</sup>. Segundo Weber (Idem, p. 340), a performance é o aspecto mais importante do cânone de modo geral. Segundo Weber,

enquanto edições e antologias figuram significativamente dentro dos aspectos pedagógicos e críticos deste problema [da formação do cânone], o que emergiu como o núcleo da canonização da vida musical, iniciando no século XVIII, foi a interpretação pública de obras selecionadas (Idem, *ibidem*).

Junto da seleção das obras destinadas a serem executadas em público, vem atrelada a ideia de que elas são fonte de autoridade, a qual já discutimos acima. É justamente este aspecto que transforma uma dada seleção de obras em algo maior do que um mero conjunto organizado, ou como vimos, em algo diferente da ideia de um repertório, para usarmos novamente a expressão de Joseph Kerman. Veremos mais à frente, em meio à argumentação de Weber, que essa noção maior de repertório é produto de uma força crítica e ideológica.

Outro aspecto que diferencia este tipo de cânone de maneira fundamental é sua penetração em contextos públicos. Enquanto os dois primeiros estão mais reservados aos domínios fechados da música, ou seja, à ideia do que a música significa até como se dá o seu aprendizado, o cânone de tipo performático está mais sujeito a reverberações ideológicas, dada justamente por sua participação na arena pública de debates e de recepção. Apesar de gozarem de independência tanto prática

---

<sup>29</sup> Performing Canon.

quanto teórica, todos os três tipos de cânones interagem de uma maneira ou de outra entre si. Longe de exaurir os possíveis tipos de cânone, estes três tipos dão conta de fornecer uma base sobre a qual é possível encontrar aspectos comuns que atravessam a história e os nomes. Tendo isto em vista, partiremos agora para as quatro principais bases intelectuais dos cânones.

### **Os quatro aspectos do cânone**

Seguindo nossa exposição sobre os três tipos de cânones presentes na cultura musical desde a antiguidade, passamos agora para a apresentação e análise das quatro características intelectuais que os estruturam. São essas quatro características que estão por trás da legitimação de um dado grupo de obras e de nomes. São elas que organizam e formam a ideia do que deve e o que não deve ser preservado. Longe de esgotar o debate, ou de colocarem-se como condições para a existência de tal e qual conjunto de obras, essas quatro características fornecem interpretações valiosas que nos ajudam a explicar muito dos mecanismos por trás da formação e manutenção dos cânones.

A primeira dessas características é o ofício<sup>30</sup> (Idem, p. 341). A ideia de ofício está ancorada na própria ideia do compositor como um artista hábil, capaz de dominar uma técnica, isto é, uma capacidade de dominar um cabedal de ferramentas que servem unicamente para a maestria de sua música. Weber argumenta que a origem da noção de ofício está intimamente ligada à tradição polifônica: “Se é possível falar de qualquer princípio musical distinto dando suporte à autoridade do cânone musical nos últimos quatro séculos, este tem sido a vontade de manter o respeito e a disciplina da técnica contrapontística (Idem, *ibidem*).”

Isto não quer dizer que o domínio pleno da técnica contrapontística já vale como passaporte para a entrada no cânone dos grandes compositores. Como veremos, outras características são necessárias. No entanto, há todo um conjunto de grandes compositores ligados ao longo da história pelo domínio que exerciam por esta técnica específica. De Palestrina a Bach, passando por Corelli e indo em direção a Brahms, Schoenberg até chegar a Elliot Carter, todos estes compositores, cada um a sua maneira e servindo às demandas e problemas postos por sua época, dominaram esta

---

<sup>30</sup> Craft.

técnica de modo exemplar<sup>31</sup>. Existe na história da música uma continuidade dada exatamente pela maneira como a técnica é usada e desenvolvida.

Mais do que sublinhar a importância do contraponto, este aspecto levantado por Weber ilustra a noção maior de que junto de um grande artista existe a noção de que ele domina uma técnica, uma linguagem, algo que o aloque em uma linha de continuidade com outros mestres que vieram antes dele. O domínio deste ofício liga o artista a uma história subterrânea da arte, a uma história da técnica, do ofício. Daí Weber poder falar que “a noção de ofício era inclusiva e não exclusiva” (Idem, p. 342). Desta maneira, por via do domínio do ofício, os compositores viam-se capazes de pleitear uma vaga no cânone.

Dando prosseguimento a sua exposição, Weber apresenta o segundo de seus princípios, o de repertório (Idem, p. 343). Em linhas gerais, o autor indaga-se sobre quais as práticas que tornam as obras comuns. Em suas palavras:

Nós precisamos olhar muito mais de perto para as estruturas de programa dos concertos, analisando a sequência de gêneros, performances e compositores, nos perguntando que práticas musicais e sociais fizeram com que obras velhas se tornaram paulatinamente comuns nas convenções em que os programas são montados (Idem, p. 344).

Estão aí em jogo circunstâncias e fatores difíceis de serem reconstruídos, responsáveis por formar estruturas de gosto, convenções sociais e assim por diante. Além da dificuldade de traçar a evolução da história de uma determinada peça, analisando seu percurso do desconhecimento à notoriedade, é preciso também analisar as diversas formas de adaptação pelas quais ela passou. A que interesses serviu, como ela se moldou em determinadas circunstâncias, entre outras questões. Pois, como argumenta Weber, “o repertório de obras antigas não era uma unidade; era a soma de partes componentes que serviam diferentes gostos musicais e constituições” (Idem, p. 346).

---

<sup>31</sup> Chopin lamentou o que via como uma queda da importância dada ao contraponto, principalmente pelo advento do novo ensino de harmonia (Rosen, 2000, p. 295). Sobre a relação de Chopin com o contraponto, Charles Rosen foi um dos mais completos analistas a apontar seu ofício magistral da técnica, para além de todas impressões contrárias sobre a música do compositor polonês (Rosen, 1995). Ainda sobre a importância do contraponto, o famoso crítico Hanslick destacou que “a maior parte dos investigadores musicais atribuiu à *harmonia* e ao acompanhamento *contrapontístico* uma posição preferente em relação ao *conteúdo* espiritual da composição” (Hanslick, 2002, p. 47).

Quando a ideia de um cânone de obras organizadas passa a regular a prática de execução das obras musicais, por volta do século XVIII, vários eram os interesses em jogo. Os repertórios eram formados seguindo o desenho de uma colcha de retalhos. Existia pouca unidade temática ou de propósito. A ideia de que existe uma sintonia na seleção de dadas obras só surgiria mais tarde. É necessário portanto, quando investigamos a música do passado, estarmos sempre alertas para o fato de que “existia uma variedade tão grande nas performances das obras antigas tocadas em diferentes lugares que não podemos pensar em uma ‘cânone’ como uma lista de obras universalmente autorizadas”, e continua Weber: “é melhor pensar em um período como possuidor de um conjunto de cânones interconectados, ao em vez de um único” (Idem, p. 347).

Faz parte do manto ideológico da música clássica a ideia de que as listas de obras tocadas são únicas, interconectadas entre si e servientes aos mesmos propósitos. Através de um inspeção mais cuidados, sugere Weber, somos capazes de notar uma “grande variedade de práticas em qualquer tempo, em diferentes contextos, afetadas pelos recursos da performance, características institucionais e tradições sociais” (Idem, *ibidem*). Deste modo, pensar em um cânone único, para além das questões de relativismo de que já mencionamos acima, é preciso sempre estar ciente de que sempre existiram vários grupos de cânones.

Um adendo que faz o nosso autor é no terreno da ópera. Sua história seguiu caminhos e descaminhos diferentes da música de concerto. Para não perdermos nosso foco, vale comentar rapidamente a necessidade de sempre manter a atenção para o tipo de repertório a que um compositor se vê ligado. Um exemplo é Mozart e Carl Maria Von Weber. Ambos eram mais conhecidos em seu tempo principalmente como compositores de ópera. O cânone a que estavam integrados era aquele dos compositores de ópera e não o cânone da música de câmara ou de concerto. Muito diferente portanto da atenção que Mozart começou a receber nos anos seguintes a sua morte<sup>32</sup>.

Repertório sugere, como vimos, uma unidade de obras colocadas juntas para servir a um ou mais propósitos. Para que possamos analisar corretamente a estrutura deste repertórios, nos valemos de sua unidade mais básica, o gênero. Programas eram

---

<sup>32</sup> Rosen (1995, p. 285) afirma que Chopin quando estudante conhecia o mestre de Salzburg principalmente por suas obras para piano, com a exceção de seus concertos. Portanto, um reconhecimento por via de um cânone diferente daquele que havia garantido sua notoriedade em vida.

e ainda são em grande parte organizados segundo seu gênero. O musicólogo Jeffrey Kallberg (1988, p. 243) sugere a existência de uma “contrato genérico” entre a audiência e o compositor. Através deste contrato, o programa fornece um ponto de apoio a sua audiência. Esta, por sua vez, pode assim nutrir expectativas e antecipações através da informação que este contrato prevê.

Outro dado responsável pela formação dos repertórios era a figura do compositor. Até metade do século XIX, “heróis dignos de culto deram forma e autoridade para a envolvente tradição canônica nos primeiros períodos de seu desenvolvimento” (Weber, Op. cit., p. 348). Alguns exemplos dados por Weber vão de Palestrina a Handel, este centrado nos programas dos festivais de música britânicos. Segundo Weber, “uma grande figura sempre fez parte de uma definição colegial mais ampla do repertório canônico”. Beethoven, já nos século XIX, representa um ápice e o final deste processo. Após a época do músico de Bonn, nenhum compositor era solicitado a dar suporte à estrutura canônica, pois em última instância suas bases já estavam firmemente estabelecidas na tradição da música clássica.

O terceiro princípio do cânone de que fala Weber é o da crítica. O autor recupera a distinção estabelecida por Kerman, já enunciada acima, entre cânone e repertório. Enquanto o último é um programa de ação, o primeiro está ligado a definição de obras ligadas por uma perspectiva crítica. Ou seja, a simples programação de obras não as estabelece como parte do cânone. É preciso, para que isso aconteça, que haja uma autoridade capaz de legitimá-las. Neste caso, uma legitimidade dada por um suporte crítico.

Como em outras seções de sua argumentação, como veremos mais adiante, Weber não nos fornece um conceito estável e positivo do que quer dizer com os conceitos que emprega. O conceito de crítica que o autor utiliza parece referir-se à qualidade que um determinado conjunto de obras tem de emanar autoridade e poder. No entanto, a formação dos cânones, argumenta nosso autor, é “influenciada por uma variedade complexa de força sociais, ideologia e rituais que podem ser bem difíceis de se traçar” (Idem, p. 349).

O conjuntos desta variada seleção de atores carregam o cânone de potencialidade crítica. No limite, é esta potencialidade que diferencia um conjunto qualquer de obras de um cânone. Nas palavras de Weber: “O que é essencial é que o produto do cânone é a concessão de autoridade sobre certas peças de música” (Idem,

p. 350). Weber recupera as ideias que já expusemos acima, principalmente aquelas propostas por Harold Bloom, sem, no entanto, citá-lo.

Não deveríamos, contudo, nos esquecer que vários outros fatores que não só a crítica operam no estabelecimento de repertórios canônicos. “O tamanho e a instrumentação de uma peça frequentemente tomou uma parte importante na permanência ou não desta” (Idem, *ibidem*). Assim, vários são os fatores, além da crítica, que operam para o estabelecimento ou não de determinada obra no conjunto de peças que formam o cânone.

Outro tema problemático, argumenta Weber, é o da relação entre história da música e crítica musical. Antes do final do século XVIII, as obras de arte eram encaradas como algo atemporal, retirado da história. Seu efeito era duradouro e transcendente, seu contexto era indiferente ao produto artístico ou ao seu efeito sobre sua audiência. Com a introdução do estudo da história orientado à análise das obras, ela passa a ser usada como ferramenta para analisar o cânone, também em estado embrionário:

A história serviu mais como um meio do que como um fim diante do cânone em emergência. Ela emergiu como um elemento inevitável no comentário musical, mas, no limite, como uma capacidade subordinada, providenciando munição para lutar guerras de gosto e uma racionalidade para definir normas musicais (Idem, p. 351).

A querela entre os advogados das análises históricas e estéticas, como vimos no primeiro capítulo, tem seu início aí, no final do século XVIII. Longe de estar sanada, esta discussão fornece alguns pontos de vista privilegiados para que possamos entender adequadamente como operam nossas críticas e análises musicais.

Em resumo, o conceito de crítica a que se refere Weber diz sobre um determinado conjunto de fatores que operam de modo a legitimar e revestir um repertório de poder. Este princípio de sustentação do cânone tem muito a ver com o próximo, como veremos.

O crítico literário Terry Eagleton afirmou o seguinte sobre o conceito de ideologia, o quarto dos mecanismos que legitimam os cânones segundo Weber:

Ninguém propôs ainda uma definição única e adequada de ideologia [...] E isso não porque as pessoas que trabalham nessa área sejam

notáveis por sua pouca inteligência, mas porque o termo “ideologia” tem toda uma série de significados convenientes, nem todos eles compatíveis entre si. Tentar comprimir essa riqueza de significado em uma única definição abrangente seria, portanto, inútil, se é que possível (Eagleton, 1997, p. 15).

Da mesma forma que havia feito com o conceito de crítica, William Weber não chega sequer a tentar definir o conceito de ideologia. Talvez pelo motivo que aponta Eagleton, além de também esforçar-se para manter os mais variados significados em aberto<sup>33</sup>. Aplicando o conceito para nossa discussão sobre as bases de sustentação do cânone, Weber sugere que, de todos os quatro mecanismos que estamos analisando aqui, este último é o mais voltado para fora. Ou seja, a ideologia entendida como uma mecanismo do cânone é aquele mais voltado para o que há de exterior a ele e para o conjunto de obras que engloba. Enquanto o ofício, o repertório e a crítica resvalam de leve em questões que têm a ver com a sociedade e com a história, a ideologia é aquele que mostra sua aliança com a sociedade de forma mais evidente. Dependendo da situação social e da época, a música clássica já foi encarada como uma força moral, espiritual e cívica (Weber, p. 351). É essa tríade de forças que iremos seguir agora para analisar como, em diferentes contextos, a música clássica ganhou sua base de sustentação ideológica.

A ideologia do cânone musical sempre teve dimensões morais, afirma Weber. Segundo ele, “ela cresceu como uma reação contra o comercialismo, contra o desenvolvimento da vida ligada aos concertos e às publicações como negócio, vistos como ameaças aos padrões de gosto” (Idem, p. 352). Portanto, a música clássica teve colada em si uma noção de ser algo moralmente elevado no momento em que a mercantilização começou a tomar conta destes domínios da produção artística. Diante da mercantilização do mundo, a música clássica passou a ser vista como um

---

<sup>33</sup> Em seu livro sobre Ideologia, Eagleton elenca alguns significados comuns para o termo. São eles: "a) o processo de produção de significados, signos e valores na vida social; b) um corpo de ideias característicos de um determinado grupo ou classe social; c) ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante; d) ideias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante; e) comunicação sistematicamente distorcida; f) aquilo que confere certa posição a um sujeito; g) formas de pensamento motivadas por interesses sociais; h) pensamento de identidade; i) ilusão socialmente necessária; j) a conjuntura de discurso e poder; k) o veículo pelo qual atores sociais conscientes entendem o seu mundo; l) conjunto de crenças orientadas para ação; m) a confusão entre realidade linguística e realidade fenomenal; n) oclusão semiótica; o) o meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social; p) o processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural” (Eagleton, 1997, p. 15 -16). Vários desses significados já foram sugeridos em nossa discussão. De uma forma ou de outra, vários destes conceitos fazem parte da trama de mecanismos que operam na base da formação e manutenção do cânone.

bastião moral. As grandes obras eram encaradas como algo acima do mundo mercantil, sendo capazes de “transcender a cultura comercial e assim regenerando o mundo musical” (Idem, *ibidem*).

O cânone também já foi visto como uma força espiritual, tanto em termos sagrados quanto seculares (Idem, *ibidem*). Quanto a isto, é mais fácil visualizar os vínculos da música com o espiritual e o sagrado dada suas origens. Ligada à igreja, a música era utilizada como veículo para o sagrado, e assim encarada como um conjunto de obras ligadas a uma esfera espiritual. Enquanto esta ligação é mais evidente quando nos debruçamos sobre a Idade Média ou a Renascença, ela adquire uma matiz mais turva em tempos modernos. Mesmo assim, com o advento da autonomização da música de vínculos religiosos no século XIX, consequência da sacralização do mundo, o terreno espiritual não abandonou de todo a prática musical.

Com a autonomização das práticas musicais de quaisquer vínculos com as velhas instituições de garantia de sentido, tais como a Igreja, o mundo artístico de modo geral viu-se cada vez mais ligado a uma sacralização de seus domínios. Os compositores foram alçados a categoria de heróis dignos de culto. Esse processo de endeusamento ajudou a manter a noção de que o cânone traz consigo, em determinados momentos da história, uma ligação com o campo espiritual, seja ele sagrado ou secular.

Tanto as noções do cânone como força espiritual e moral estão intimamente ligadas. Assim como estão ligadas à noção de ofício, discutida acima. Segundo Weber, “a tradição polifônica e seus diversos ramos foram definidos ideologicamente como o baluarte do sólido ofício, bom gosto e uma ordem da experiência musical elevada” (Idem, p. 352). Portanto, o compositor capaz de dominar o seu ofício de modo exemplar estava diretamente ligado à ideia de uma ordem mais elevada da prática musical, vinculada por sua vez à moral e à espiritualidade.

Uma terceira base ideológica de que fala Weber é a base cívica. Ela surge junto da ascensão do público como força política. Já independente das monarquias no final do século XVIII, o público foi alçado a categoria de força política (Idem, p. 353). Obras musicais passaram a fazer cada vez mais parte de grandes ocasiões. O *Messiah* de Handel, por exemplo, passou a ser tocado em momentos de celebração da

ordem política assim como de seu contrário, tal como revoluções<sup>34</sup>. Com a música ligada a preceitos cívicos, “qualquer evento na vida musical – um novo hall, performance ou produção operística – tornou-se objeto de atenção pública, envolvendo a sociedade como um todo” (Idem, ibidem).

Com a penetração da música nos espaços públicos, ligada a eventos e ocasiões cívicas e religiosas, assim como veículo da moral, fez com que aparecesse uma nova figura. Diante de um mundo cada vez mais povoado (no caso, uma Europa cada vez mais populosa e diminuta, dada a articulação dos novos meios de transporte), surge a figura do conhecedor.

O conhecedor era aquele capaz de entender a música e dialogar com ela e com suas bases e tomá-la para si. Essa nova figura, reflexo de um mundo cada vez mais voltado para a especialização, foi em muito responsável pela autoridade intrínseca aos cânones. Com a centralidade com que os cânones passaram a ter no mundo musical, foram os conhecedores, personificados na figura do crítico, das instituições musicais, revistas especializadas e do simples diletante, que a autoridade passou a ser vinculada de maneira mais marcante (Idem, ibidem). Aproveitando a demanda de novas audiências, ávidas para conhecer mais e mais aquilo que escutavam, os conhecedores passaram a moldar cada vez mais o cânone.

As revistas musicais, tão importantes para a discussão de difusão de ideias musicais no século XIX, colocaram-se a esta disposição, enquanto “notas de programa de uma sofisticação notável tornavam-se rotina nos concertos mais sofisticados” (Idem, ibidem). E isso tudo ocorreu de tal modo que os líderes das instituições musicais europeias, como os diretores dos Concertos de Música Antiga, a Sociedade Filarmônica e a União Musical, puseram-se como os guardiões da tradição canônica.

O musicólogo Mark Everist afirma que os meios pelos quais a música passou a ser discutida, como revistas especializadas e instituições culturais, ajudaram a moldar a recepção da música, a ponto de que uma “teoria da recepção é fundamental para um diagnóstico do discurso canônico” (Everist, 2001, p. 402). São muitas vezes essas análises que demonstram o caminho que uma obra realizou, como foi recebida ou como foi menosprezada. A articulação entre teoria da recepção e crítica é, segundo

---

<sup>34</sup> Um exemplo mais recente é o *Adagio for Strings* do compositor norte-americano Samuel Barber. Ao longo de todo o século XX esta música foi usada, principalmente nos Estados Unidos, para enlutar a morte de personalidades famosas. A música de Barber foi tocada no funeral de Franklin Roosevelt, John F. Kennedy, Albert Einstein, entre outros.

Everist, uma de interação mútua. Segundo o musicólogo: “textos e documentos que articulam a recepção de uma obra são similares – em muitos casos idênticos – àqueles que são responsáveis por atribuir valor a uma obra, e assim para sua inclusão ou exclusão do cânone” (Idem, p. 379).

Como argumentou Weber, a crítica incipiente foi em muito responsável pela formulação do cânone. Essa autoridade, perpetrada pelo conhecedor, era baseada ideologicamente. Desde a apresentação de um novo repertório até sua legitimação, tudo era pensado em termos ideológicos. Segundo Weber, o “repertório era definido através do aprendizado e da crítica, e o produto era legitimado pela ideologia” (Idem, p. 354).

A ideologia canônica também foi responsável por trazer à tona a divisão entre música “popular” e “clássica” e fornecer uma hierarquia de gêneros. Com ela, a música de câmara, pensada aqui principalmente nos quartetos de corda, foram alçados, muito graças a Beethoven, a um dos pontos altos da tradição canônica ocidental, seguida da sinfonia, do concerto e assim por diante (Idem, *ibidem*).

Reconhecer a formulação do cânone como um produto da ideologia é reconhecer que a música sempre esteve de alguma forma atrelada a uma finalidade. Weber afirma que “a ideologia do cânone musical foi manipulada para fins sociais e políticos desde seu princípio: a tradição da música clássica nunca teve uma autonomia social” (op. cit., p. 354). Por mais categórica que uma afirmação como essa possa soar, Weber afirma que o cânone sempre foi manipulado pelo público mais culto sobre aqueles sem tanto conhecimento. E assim ele conclui seu argumento:

Essa tradição suportou a predominância das elites ocidentais sobre todas as classes mais baixas; assinantes das principais companhias de ópera e orquestras sinfônicas, que passaram seus lugares para os próximos na linha sucessória, contribuíram enormemente para as divisões rígidas e sociais dentro das sociedade de massa moderna (Idem, *ibidem*).

Do mesmo modo que o cânone almeja manter certas obras a salvo da falibilidade da memória, ele também mantém certas estruturas de poder petrificadas. A crítica cultural Rey Chow colocou a questão da seguinte forma: “é necessário lembrar que um cânone é um local de poder que se especializa em reforçar a

continuação de tradições e instituições selecionadas (Chow apud. Anderson, Op. cit., p. 1443).

Até aqui nossa discussão encaminhou-se sobre dois trilhos: ora descrevendo o cânone segundo as noções fornecidas pela musicologia, ora descrevendo-o segundo as definições dadas pela teoria literária. No entanto, ao final da argumentação de Weber, uma crítica começou a surgir. Uma crítica contra estruturas sociais e estéticas petrificadas que o cânone parece conservar. Citron compartilha da mesma ideia quando afirma que os cânones “codificam ideologias que são em seguida legitimadas quando canonizadas” (Citron, Op. cit., p. 19). Diante desta operação, eles criam a ideia de que são eternos e resistentes à mudança. Antes de passarmos nossa discussão para o funcionamento da tradição, vale entender um pouco mais como o cânone é visto pelos seus críticos como mantenedor de estruturas de poder.

### **O cânone entre duas críticas**

Descrever algo não é um ato desprovido de interesse, por mais que a imparcialidade seja um valor a ser buscado. Necessariamente visões de mundo, valores e ideias acabaram surgindo em meio a argumentação. Com relação ao debate em torno do cânone não é diferente. Aqueles que integram a mesa de discussão trazem consigo suas ideias a respeito do que o cânone é e deveria ser. De um lado há os defensores conservadores, que acreditam que não há o que mudar em relação à configuração do cânone. As estruturas tais como estão são um legado da humanidade e como tal, um patrimônio irretocável. De outro, há aqueles que veem nele estruturas perversas de poder, cuja manutenção é excludente por natureza. A discussão torna-se por esta via, política.

Um exemplo ajuda a ilustrar este ponto feito por seus críticos mais ferrenhos. Uma rápida passada d’olhos no cânone dos ditos grandes compositores da história irá identificar em pouco tempo a ausência, por exemplo, de mulheres. Contra o que chama de assimetria, Marcia Citron, escreveu *Gender & the Musical Canon* (1993) em uma tentativa de resgatar o nome das mulheres compositoras em um mundo dominado por homens. A análise que empreende da obra da compositora Cécile Chaminade tem esse objetivo.

Outros autores chegam ao ponto de prever a desaparecimento do cânone. O cânone, afirma um deles, visto como um “capital cultural da elite irá provavelmente deixar

de existir, exceto como resto de um passado cultural burguês” (Gagnier apud. Anderson, 2001, p. 1443). Esses autores defendem o que chamam de “abertura do cânone”.

Existe também o outro lado, daqueles que defendem sua preservação. Estes dividem-se em dois grupos, aqueles que o consideram imutável e aqueles que acreditam em uma abertura paulatina, adicionando obras e nomes junto dos antigos mestres. Vamos examinar mais de perto este debate.

Mark Everist aponta duas principais críticas do discurso canônico: os conservadores e os liberais<sup>35</sup> (Everist, 2001, p. 389). Everist os define desta forma:

Um crítico conservador contempla o cânone e enxerga seu conjunto como obras que moldam nossa cultura, que resistiram ao longo da história e que tiveram um apelo que transcende circunstâncias históricas. [...] Um crítico liberal acusa o cânone de ter um status autoritário e coercitivo (Idem, *ibidem*).

À crítica conservadora adicionaríamos um segunda vertente, endossada por Edward Said. Em uma mesa redonda com o crítico teatral Marc Robinson, Said aventou uma segunda possibilidade à mera preservação do cânone:

Robinson: e parece que existem duas maneiras de artistas contemporâneos lidarem com o fardo e a opressão da tradição clássica e do cânone. Uma é apenas ficar empurrando-o para o lado e escrever e compor novas obras. E a outra – Hofmannsthal, Heiner Müller – é tentar absorvê-lo e de alguma maneira refazê-lo, para neutralizá-lo, recarregá-lo de alguma maneira subversiva.

Said: Eu sou da segunda opinião. [...] Uma das grandes falácias, em meu ponto de vista, é aquela que sugere [...] o quanto o cânone é resultado de uma conspiração. [...] Mas isso é suplantando um cânone pelo outro (Said, 2001, p. 109).

Neste debate, nossos autores assumem a possibilidade de pensar o cânone tal como já está instaurado de maneira diferente. Valendo-se de potencialidades distintas, de caminhos não explorados e de releituras, a manutenção pode ser tida como reinterpretação. Said assume que sua visão “é assimilar aos cânones essas outras

---

<sup>35</sup> O que normalmente a tradição política de origem anglo-saxã chama de liberais, no Brasil chama-se de esquerda.

linhas contrapontísticas” (Idem, *ibidem*). Assume assim a intenção de dialogar com o cânone segundo uma outra perspectiva. Não o enxotando ou o negando, mas assumindo a possibilidade de lidar com ele de maneira diferente<sup>36</sup>.

O caso contrário, a proposta de abrir o cânone, significaria substituir um cânone por outro. Everist apontou que ambos os lados da contenda apresentavam críticas “severamente problemáticas” (Everist, *Op. cit.*, p. 389). A crítica conservadora, cuja principal bandeira é a validade transcendental e poderosa que as obras que habitam o cânone possuem “está aberta para debate” (Idem, *ibidem*). Definir a validade das obras segundo meios puramente objetivos é um dos problemas pelos quais essa bandeira peca.

A crítica liberal, por sua vez, cai no problema que também indicou Said. Segundo Everist, “o grande problema com a crítica liberal do cânone é que ela sofre, ironicamente, das mesmas armadilhas que ela tenta suplantar” (Idem, p. 390). Ou seja, a abertura do cânone para todos aqueles colocados à margem teria com sua introdução o surgimento de um outro cânone. A substituição de seus atores tendo ao fundo o mesmo roteiro. Sai Beethoven e entra Cécile Chaminade.

Os termos que Harold Bloom usou para definir os liberais é um pouco mais enviesado: “Escola do Ressentimento” (Bloom, *Op. cit.*, p. 20). Bloom refere-se a “feministas, afrocentristas, marxistas, a Nova Historicidade inspirada em Foucault”. Isto porque o cânone, para o crítico literário, “lhe consome; você não pode subsumi-lo. Você não pode iluminá-lo com uma nova doutrina, seja ela marxista ou freudiana” (Idem, p. 24).

Por mais que sua defesa do cânone seja enviesada e até mesmo dura com os contrários, Bloom defende o cânone por lembrar, como Said, que nele o sentido não é estanque. Cada época aprende a interpretá-lo de maneira renovada, reinterpretando à luz do que está colocado na ordem do dia. Said faz sua defesa lembrando dos aspectos do cânone que duraram ao longo do tempo, “que persistiram, resistiram, adquiriram e aumentaram com a massa de diferentes interpretações, agrupando desde o ódio à reverência” (Said, *Op. cit.*, p. 110). Até uma liberal como Marcia Citron foi capaz de perceber que, “mesmo quando uma dada obra permanece canônica, as razões pelas

---

<sup>36</sup> Adorno percebia a música de Gustav Mahler de maneira similar: “Tudo aquilo que Mahler manipula já existe. Toma-o como é em sua forma de depravação. Seus temas não são seus, são desapropriados. A despeito deste fato, nenhum dos seus temas apresenta o som habitual, todos são guiados como por um imã. Precisamente o que já está ‘gasto’ cede maleavelmente à mão improvisadora; precisamente os temas “batidos” recebem nova vida como variações. [...] Tal música consegue assumir os elementos depravados e formar um conjunto realmente novo” (Adorno, p. 1999, p. 107)

quais ela o é mudança de acordo com as atuais correntes de valores” (Citron, Op. cit., p. 3).

William Weber também endossa o debate, adotando um ponto mais moderado:

De um lado, os cânones musicais precisam ser vistos como muito menos unificados, contínuos e coerentes do que é frequentemente assumido; apenas porque algumas obras simplesmente persistem não pode ser entendido e ligado a julgamentos musicais razoáveis” (idem, p. 354)

Apresentar os dois lados da crítica é uma maneira de iluminar o cânone com cores e significados distintos, fazendo-o reverberar diante de frequências diferentes. Manter um balanço entre as duas perspectivas é uma forma de enriquecer o debate e compreender mais profundamente as engrenagens e significados dos cânones, pois se de um lado eles mantêm petrificadas estruturas sociais questionáveis, também é bem verdade que de outro ele representa um conjunto de realizações que apontam para valores tidos em grande estima pela cultura ocidental. E como Weber conclui seu artigo, “por mais ingênuo que possa soar, a desconstrução pode manter [...] a fé na tradição da música clássica” (idem, p. 355).

Nosso próximo capítulo examina a ideia da tradição. Enquanto o cânone é, como vimos, um mecanismo que visa validar uma série de práticas, nomes e obras, a tradição é um conceito mais amplo, ligado à transmissão e à continuidade.

### 3

## Tradições Inventadas

*“Tradição é a distribuição do fogo, e não a  
veneração das chamas.”*

Gustav Mahler

No verão de 1896, poucos meses antes de sua morte, Johannes Brahms encontrou-se com Gustav Mahler na pequena cidade austríaca de Bad Ischl, onde costumava passar suas férias. A conversa entre os dois compositores, transformada em anedota, tornou-se emblema do embate entre gerações. Discorrendo como de usual sobre o declínio e a queda da música, Brahms teria sido interrompido por Mahler: “Apenas olhe, doutor, apenas olhe! [...]Você não vê, lá se vai a última onda!”. Ao que Brahms teria respondido: “Tudo bem, mas talvez o que mais importa é se a onda desaguará no mar ou em um pântano” (Specht apud. Taruskin, 2010a, p. 2)<sup>37</sup>.

Brahms via-se como o último elo de uma tradição em declínio, cujas últimas ondas estava testemunhando. A preocupação do compositor era com a continuidade da música que compunha e amava. Enquanto vaticinava seu fim, endossado naquela ocasião por Mahler quando este lhe apontou a última onda, Brahms aventava a possibilidade de sua continuidade. Sua dúvida, no entanto, era se a música conseguiria continuar a tradição em que ele mesmo se via inscrito ou se iria defrontar-se com uma situação limite, com seu pântano. A resposta não tardou a chegar. Em outubro do ano seguinte, seis meses após a morte de Brahms, Gustav Mahler foi apontado como o

---

<sup>37</sup> O crítico musical Alex Ross, fazendo uso de fontes diferentes, concebe uma moral menos fatalista para a anedota: “Mahler, com ar endiabrado, apontou para uma marola qualquer na água e exclamou: ‘Veja, *Herr Doktor!*’. Brahms perguntou: ‘O quê?’. Mahler respondeu: ‘Lá se vai a última onda’. Brahms o recompensou com um sorriso brusco. A música, admitiu, não tem um fim, tanto quanto não tem um início” (Ross, 2011, p. 359). Esta última sentença, apesar de ambígua, sugere uma resolução mais moderada do que aquela postulada no relato usado por Richard Taruskin. Sobre o crítico musical da revista *New Yorker*, Taruskin diz ser Ross o “melhor crítico” da história da revista (Taruskin, 2009, p. 19).

novo diretor da Ópera Estatal de Viena, dando assim continuidade à tradição musical germânica à qual Brahms tanto zelava<sup>38</sup>.

Junto destas considerações iniciais, esta anedota nos serve convenientemente como ponto de partida para este terceiro capítulo, no qual iremos investigar mais a fundo como as tradições operam. Tal qual os cânones discutidos no capítulo anterior, a tradição é um dos conceitos basilares da música clássica. Desde o ensino até a fruição da música, passando pelos trajes dos músicos e a sua recepção, é ela a responsável por gerar sentido e propósito para estas e outras práticas e concepções. Elas nos convida a lidar com um passado imemorial, dotado de valor e deferência. Deste passado, usurpamos tudo aquilo que a música clássica vem a significar hoje em nossa cultura. Entendê-la à luz da interface entre a musicologia e a filosofia, como faremos aqui, nos fornece uma chave de interpretação valiosa, capaz de revelar as estruturas mais profundas do conceito, aquelas mesmas capazes de fazer suas engrenagens girarem e seu sentido irromper, abastecendo assim as práticas, os corações e as mentes daqueles envolvidos com a música clássica.

Enquanto o cânone, tal como o analisamos, é um mecanismo de legitimação de uma dada série de compositores e obras através da autoridade, a tradição explica-se por via de definições mais amplas. Ela está ligada à ideia de transmissão, a um conjunto de práticas e crenças que são passadas de geração em geração, proporcionando a estrutura sobre a qual manifestações culturais subseqüentes irão fincar seus pés. Todavia, seus significados são tão variados quanto os contextos intelectuais em que o conceito aparece. Deste modo, iniciaremos este capítulo

---

<sup>38</sup> É preciso, no entanto, separar o papel de regente de Mahler daquele do compositor. Durante sua vida, como é sabido, Mahler foi conhecido e reconhecido principalmente como regente de ópera, tendo ocupado por dez anos o cargo de diretor artístico do posto musical mais importante daquela época, a Ópera Estatal de Viena (e por quatro anos o de regente titular da Filarmônica de Viena). Apesar das grandes personalidades e do grande número de rupturas nas várias áreas das artes e do saber, a Viena do *fin-de-siècle* era extremamente conservadora em certos aspectos. Na música isso era particularmente sensível. Não à toa, Brahms passou as últimas décadas de sua vida na capital do império e Mahler, cindido entre os compromissos conservadores da Ópera e as ânsias expressivas de sua produção composicional, chocou-se com um paradoxo: “O idealismo celebrado e até notório de Mahler na casa de Ópera era oposto de alguma maneira complementar às suas maneiras mais subversivas e iconoclastas na sala de concerto, particularmente como compositor” (Franklin, 2007, p. 13). É possível interpretar muito da biografia de Mahler segundo este paradoxo. Judeu da boêmia em uma Viena em grande parte antissemita, o músico lutou desde sempre contra as forças morais e políticas para alcançar suas metas. E é justamente neste esforço muito particular que reside alguns dos traços de sua grandeza, como argumenta o historiador Carl Schorske: “Mas não fora sempre o talento especial de Mahler incorporar as grandes polaridades que a cultura austríaca gerava e unificá-la numa tensão dinâmica e interação dialética? Em cada fase de sua vida ele integrara o dissociado, o contraditório, ou o contrastante” (Schorske, 2000, p. 211).

elencando alguns de seus significados, tais como entendidos pela musicologia, a filosofia e áreas afins.

Como veremos, a tradição, tal qual o cânone, também está ancorada em uma ideia de passado distante. As tradições, para legitimarem-se, apelam para a noção daquilo que pertence a uma outra era. Algo de sua autoridade descende desse outro tempo, incapaz de ser avistado pelas lentes do presente. Sua interferência em nosso tempo se dá pela continuidade de um passado que é transferido por linhas subterrâneas e dotadas de valor. Essas linhas, corporificadas em suportes de nossa práxis musical, tais como a prática instrumental ou a recepção, estão baseadas em uma ideia de solidez, ancorada em uma origem inatingível.

No entanto, como argumenta o historiador Eric Hobsbawm, as tradições são, em muitos casos, inventadas. Estas “tradições inventadas” podem ser de dois tipos: ora são deliberadamente “inventadas”, tendo sido construídas e institucionalizadas há coisa de pouco tempo; ora estabelecem-se com enorme rapidez, apesar ou independentemente da difícil localização de sua gênese e propósito inicial. Nas palavras de Hobsbawm: “‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (Hobsbawm; Ranger, 2012, p. 7).

Cria-se com esta noção uma espécie de curto-circuito epistemológico, pois enquanto a tradição apela para a ideia de uma firme continuidade, cuja origem está perdida e ancorada no passado, Hobsbawm a desmonta, apontando para o que há ou não por detrás de sua fachada. E é justamente neste movimento que o pensamento crítico mostra suas cartas, desvelando a artificialidade destes conceitos, tirando o pó daquilo que traz a história para que assim possamos chegar cada vez mais perto de compreender como nossa cultura está aparelhada. É justamente neste ponto que reside o interesse específico do estudo sobre as “tradições inventadas”:

É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea (Idem, p. 8).

Muitas vezes, a tradição traz consigo um máscara que esconde seus propósitos e sua data de nascimento. Cabe então questionar-lhe sobre seu passado e suas

intenções, pois só assim seremos capazes de compreender de maneira mais complexa como nossas práticas e concepções estão arranjadas. A música clássica é uma das “tradições inventadas” de que fala Hobsbawm. Como veremos, as ideias que dão corpo às várias concepções que a formam não têm mais do que dois séculos. Apesar disso, institucionalizaram-se rapidamente, moldando nossa prática e nosso entendimento da música que veio depois e antes disso.

Brahms, cujo isolamento era tanto psicológico quanto estético, mostrava-se incrédulo com relação ao futuro da música por uma razão: o compositor foi “o primeiro grande compositor criado dentro de nossa moderna concepção de ‘música clássica’ e que aprendeu a lidar com ela” (Taruskin, 2005, p. 683)<sup>39</sup>. Não só era o primeiro componente de uma tradição tão recente, mas alguém que se via como o último panteão, como a última onda. De todo modo, o compositor aventou a possibilidade da música não se represar em um pântano. Com isso, parecia dizer implicitamente: “a música do futuro [...] deve ser filtrada através da linguagem herdada” (Ross, 2011, p. 364). Era possível, afinal, que a última onda desaguar-se no mar, por via, necessariamente, da linguagem dos velhos mestres.

Esta afirmação de Brahms sugere algo de que toda tradição precisa para manter-se viva: um ajustamento, uma negociação, entre o presente e o passado. Caso não queira congelar-se em algo caricato a sua imagem e semelhança, as tradições precisam respirar o ar do presente, agenciando-se constantemente com seu passado. Para podermos dar prosseguimento à nossa discussão, definiremos agora o conceito de “tradição” segundo o entendimento de algumas áreas do saber. Logo em seguida, apresentaremos a noção de “tradições inventadas”, tal como proposta por Hobsbawm.

### **Definindo o conceito de tradição**

Dentre os incontáveis ramos da historiografia, os quais estão interessados nos mais diversos objetos, eventos, métodos, objetivos e tantas outras questões, encontra-

---

<sup>39</sup> Sobre o papel de Brahms na cultura musical, Ross afirma o seguinte: “Se estivéssemos num estado de ânimo acusatório, poderíamos afirmar que Brahms inaugurou a era da música acadêmica, a prática de gerar obras que se destinam mais à dissecação escolar do que ao consumo popular” (Ross, op. cit. p. 348). Por consumo popular Ross não alude à produção, por exemplo de Hausmusik, principal responsável pela renda de Brahms. Ross, antes, parece sugerir que a produção de Brahms foi mais pautada por um interesse técnico fundamental do que por uma necessidade de popularizar-se, tais como as obras do contemporâneo Johann Strauss, habitante do outro lado do espectro na Viena do *fin-de-siècle*.

se o estudo da tradição. Contudo, como aponta o filósofo Josef Pieper, este estado de coisas nos causa uma impressão estranha, resultado de algo inapropriado. Para Pieper, o estudo da tradição é mais uma seara do estudo histórico, mas um fundamentalmente diferente de todos os outros. Sua singularidade, e sua estranheza residem no fato de que o estudo da tradição sugere ser algo anti-histórico (Pieper, 2008, p. 01).

O estudo da história tem em sua conta não só a passagem ininterrupta do tempo, responsável por fazer seu arcabouço teórico inflar a cada minuto que passa, mas também a abertura para novas maneiras de entender aquilo que significa um acontecimento histórico. Deste modo, os historiadores não lidam apenas com a leitura e captação do real, mas lidam sobremaneira com sua interpretação. Os vários métodos da historiografia lidam cada um à sua maneira com a natureza variegada daquilo que forma o real.

Por mais numerosos que sejam estes métodos, seu “mais visível filamento é certamente o constante progresso da pesquisa científica”, e para que esse progresso possa continuar a acontecer e a ser percebido, “o que já foi conquistado e descoberto precisa ser continuamente passado para a frente e assimilado” (Idem, *ibidem*). No entanto, por mais comedidos e precisos que sejam, estes métodos acabam deixando alguns detalhes para trás. Às vezes algo é obliterado ou esquecido de maneira inevitável, perdendo-se para sempre. A historiografia age de modo a resgatar o que for possível. Sua varredura depende do seu método e de seu objetivo. Segundo Pieper, todos as formas de análise dos eventos históricos tem algo em comum. Seu objetivo, por mais diversos que sejam seus meios, é a mudança. Nas palavras de Pieper: “Tudo ‘passa com o tempo’. As coisas não devem permanecer do jeito que eram até agora. No processo da tradição, por outro lado – pelo menos é isso que parece à primeira vista – a situação não é apenas diferente, ela é absolutamente o oposto” (Idem, p. 2).

A análise que Pieper faz sobre o conceito sugere então o seguinte quadro: diante de um mundo em constante transformação, cujos métodos históricos tão bem captam e servem como sismógrafo da passagem do tempo, a tradição surge como um ruído. Ela contém algo avesso às tendências e normas do estudo habitual da história. Ela sugere, antes, algo que não só parece apontar para um outro lado, desprovido de movimento evolutivo, mas ela também é anti-histórica. Trata-se de “uma questão de preservação de identidade diante de toda mudança de algo pressuposto e preexistente, contra e apesar da passagem do tempo” (Idem, *ibidem*). Em suma, a tradição, como

Pieper a concebe, é quase estática. Sua relação com o presente é de tal modo independente das mudanças que nossa relação com ela é imediata.

Em um mundo em constante evolução e mudança, Pieper pergunta-se sobre a necessidade e a validade da tradição. Diante de sua relação com o ritmo de uma era cada vez mais secularizada e dada à transformação, Pieper acredita ser a tradição uma forma de ancoramento dotada de sentidos e valores inquestionáveis, que poderia, em última instância, nos fornecer uma direção. Essa visão, portanto, sugere algo da ordem do teológico, baseando-se em uma verdade imaterial capaz de fornecer uma ética e um modo de interpretação do mundo. No entanto, Pieper não recusa a existência de tradições seculares. Por mais que tivesse interesses conservadores e que analisasse a tradição com declarações e matizes teológicas, Pieper aceitava a existência de uma versão secular do conceito. Mas antes vale saber o que o conceito de tradição sagrada significava para o filósofo.

Assim Pieper define tradição sagrada: “No caso de uma tradição sagrada, o objetivo é sempre representar de forma *idêntica* o que foi originalmente partilhado com a humanidade por uma fonte divina” (Idem, p. 47). A tradição torna-se um canal direto de comunicação com o divino. Pieper assume que interessa-se “apenas pelo uso das interpretações que representam a tradição como meio de me ajudar a ganhar acesso a exatamente a mesma coisa a que o primeiro receptor da mensagem teve acesso: salvação, conhecimento, sabedoria” (Idem, *ibidem*). Como resultado do que há de divino entre nós, “não podemos falar de tradição sem mencionar autoridade” (Idem, p. 23). Autoridade pode significar diversas coisas, pondera Pieper. Entre elas: “crença, confiança, segurança, garantia, mas também um claro argumento a ser obedecido” (Idem, p. 32). O embate de gerações – tais como o exemplo que abre este capítulo e que será retomado mais à frente – sugere uma imagem que serve para explicar a origem e a natureza desta autoridade.

No campo da musicologia, Carl Dahlhaus sugeriu algo semelhante quando ligou a tradição à ideia de validade. Quanto a isto, afirmou que “a tradição e sua validade estão tão ligadas, que a reflexão sobre suas condições originais, sobre um antes e um depois lógico e cronológico, parece supérflua” (Dahlhaus, 1997, p. 82). O legado de um compositor ou de uma prática refletem a maneira irrefletida com que sua validade lhes assegura um lugar na história. Quando, por outro lado, começamos a nos questionarmos sobre seus pressupostos, o estudo da tradição passa a operar como história do efeito e da recepção (Idem, *ibidem*). Daí a validade de sempre nos

questionar sobre as condições de recepção de uma obra, como estamos demonstrando ao longo de toda esta dissertação.

Portanto, a tradição sagrada de que fala Pieper opera como um conduíte por onde a palavra primordial navega, de geração em geração. Aquele que primeiro teve acesso ao sagrado deve passar sua mensagem para um segundo ator, dentre vários outros em uma cadeia contínua de elos. Este segundo ator, já agora um coadjuvante pois não teve acesso direto à fonte sagrada, precisa acreditar no protagonista para levar a tradição a cabo. Assim, sucessivamente, os mais velhos vão passando o ensinamento para aqueles atrás deles na fila. A autoridade é necessária para que a mensagem seja crível e conservada. Caso contrário, ela pode despedaçar-se ou perder sua identidade primeira. Tal como um castelo de cartas, o grupo de cartas superiores precisam confiar na base que as sustentam para poder se erigir e dar forma à construção.

No entanto, como mencionamos acima, nem só do sagrado são feitas as tradições. Enquanto uma tradição sagrada garante acesso de maneira imediata a conteúdos primordiais via a autoridade, a tradição secular trabalha com um outro tipo de domínio. Esta é mais maleável, se adapta paulatinamente, conforme as necessidades de uma época. Pieper pergunta-se: “O que aconteceria, por exemplo, se em um passeio através de uma movimentada rua de uma cidade você tivesse que tirar seu chapéu para cada pessoa que você reconhecesse?” (Idem, p. 39). Segundo este exemplo mostra, as tradições seculares referem-se aos aspectos mais ordinários de nossa vida. Desde os cumprimentos na rua até as roupas que usamos. Portanto, tradições seculares apresentam-se

sempre e em qualquer lugar em que normas de comportamento, costumes, concepções, opiniões e instituições são passadas através de sucessivas gerações - de modo a ser passada mais uma vez, se não de forma autoritária, pelo menos sem um questionamento crítico explícito - a tradição está fazendo aí a sua parte (Idem, p. 37).

Tradições seculares endereçam-se ao conjunto de hábitos e costumes que regulam nossas práticas sociais. No entanto, Hobsbawm nos alerta para um detalhe:

tradição não é costume<sup>40</sup>. Segundo o historiador, o conceito próprio de tradição se refere a sua invariabilidade. O costume, por outro lado, está sujeito às tendências ditadas pela ordem do dia. Sua mutação não é só comum como dado de seu funcionamento. Segundo Hobsbawm: “O objetivo e a característica das ‘tradições’, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição” (Hobsbawm; Ranger, Op. cit., p. 8). Enquanto o conceito de tradições seculares que Pieper defende assume a possibilidade de variabilidade, conforme as tais práticas cotidianas vão mudando de roupagem, Hobsbawm argumenta o contrário. Se é variável, não é tradição. São, por outro lado, costumes, tal como argumenta o historiador:

O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história (Idem, ibidem).

Cumprimentar um conhecido na rua era uma prática realizada há algumas décadas de um modo diferente do que é feito hoje. Segundo Pieper, este exemplo é uma forma de tradição. Cujas “existência [...] é de vital significância para a vida comunal da humanidade (Pieper, Op. cit., p. 37). No entanto, como argumenta Hobsbawm, “‘costume’ é o que fazem os juízes; ‘tradição (no caso tradição inventada) é a peruca, a toga e outros acessórios e rituais formais” (Hobsbawm; Ranger, Op. cit., p. 9). Tradição, portanto, é aquilo que é imutável, que está, por consequência, na base de um costume. Nesse sentido, o conceito utilizado por Pieper é insuficiente por ser incapaz de matizar as várias ocorrências em que o passado irrompe no presente. A mudança, para o conservadorismo teológico de Pieper, não parece ter lugar dentro de sua análise do conceito de tradição.

---

<sup>40</sup> Stravinsky tinha uma ideia bastante semelhante com relação às diferenças entre costumes, hábitos e tradição: “A tradição é inteiramente distinta do hábito, já que o hábito é por definição uma aquisição inconsciente, e tende a tornar-se mecânico, ao passo que a tradição resulta de uma aceitação consciente e deliberada” (Stravinsky, Op. cit., p. 59).

Segundo a teoria da tradição formulada por Hobsbawm, os costumes de que fala Pieper não enquadram-se no conceito por reportarem-se a bases mais práticas do que ideológicas. Em suas palavras: “suas funções e, portanto, suas justificativas são técnicas, não ideológicas (em termos marxistas, dizem respeito à infraestrutura, não à superestrutura)” (Idem, p. 10)<sup>41</sup>.

Em suma, resguardadas por estas bases ideológicas, as tradições (inventadas ou não), reportam-se ao seu passado de forma imediata, dependendo de sua autoridade para gozar de prestígio. Costumes, hábitos e práticas, por mais imemoriais que sejam, dependem de bases e justificativas técnicas, cuja linguagem é diferente daquela usada pela tradição. Mas, e quanto às tradições inventadas? Se seu passado é recente e sua autoridade criada, em que medida elas são também uma “tradição”?

### **Seriam as tradições inventadas?**

Como já apontamos, as “tradições inventadas” recebem esta designação ora por conta de sua pouca idade, ora pela alta velocidade com que parecem se tornar hegemônicas. Diferentemente dos costumes, este tipo de tradição serve a finalidades ideológicas. Hobsbawm observa três categorias superpostas em que as “tradições inventadas” parecem classificarem-se:

- a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade; e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento (Idem, p. 17).

Vale lembrar aqui que Hobsbawm é um historiador cujo interesse específico neste tipo de análise é com a origem de certas tendências nacionalistas e políticas. Assim, as investigações que Hobsbawm e seus parceiros realizam no livro “A invenção das tradições”, editado por ele e por Terence Ranger, vão na direção de entender problemas como a “Representação da autoridade da Índia”, ou “A invenção

---

<sup>41</sup> No domínio musical, Adorno afirmou o seguinte sobre as bases ideológicas da tradição: “a tradição musical se degenerou em boa medida em ideologia” (Adorno, 2009, p. 131). Com isso, Adorno nos alertava para o alto grau de ideologia que assumia as rédeas das tradições, cujo conteúdo de verdade legava cada mais espaço para a ideologia.

da tradição na África Colonial”, para ficarmos apenas com dois exemplos. No entanto, nos valem de suas análises por conta de sua abrangência e aplicabilidade para o caso musical que estamos discutindo<sup>42</sup>.

Diferentemente das tradições antigas, as tradições inventadas têm por objetivo criar associações mais fundadas em símbolos e rituais carregados emocionalmente do que estabelecer objetivos e justificativas. Deste modo, cria-se uma agremiação costurada por valores comuns que tem por finalidade a manutenção de uma ideia de unidade e pertencimento. Carregada de símbolos e rituais, estas tradições apelam para a emoção de seus membros para incutir-lhes um senso de coesão, legitimando assim instituições e grupos.

Com a secularização do mundo e a perda das antigas tradições, tanto aquelas associadas ao Estado quanto à família, por exemplo, as “tradições inventadas” passaram a ocupar um lugar cada vez maior. Incapazes de se comunicar com tradições que já não lhes diziam nada, grupos sociais foram arrastados para as práticas mais organizadas e apelativas das novas tradições. Seu apelo específico encontra-se em sua capacidade de aparar arestas, criando coesão e sentido em práticas cujo passado às vezes está mal definido. Nesse sentido, Hobsbawm fornece o exemplo do hasteamento da bandeira norte-americana nas escolas ou o levantar-se para cantar o hino nacional na Grã-Bretanha (Idem, p. 19). A finalidade de ambas as práticas é o de promover o patriotismo, apelando para noções bastante vagas como: “dever” e “moralidade”.

No entanto, até aqui viemos descrevendo a tradição como uma maneira imediata e irrefletida de relação com o seu passado, seja ele recente ou não, inventado ou não. Dahlhaus sugere que a integralidade de uma tradição depende de sua relação com o que chamou de “antigas verdades”. O respeito a estas verdades é “signo de que uma tradição não se quebrou” (Dahlhaus, Op. cit., p. 82). A coisa vista hoje torna-se segunda natureza, dada nossa relação irrefletida com ela. Contudo, esta visão crítica, que entende a tradição como imutável e monolítica, perde de vista sua verdadeira relação com o passado. Longe de ser apenas um peso ou uma ilusão que se impõem sobre o presente, o passado tem muito a dizer quando inspecionado de maneira crítica.

---

<sup>42</sup> No caso da música, um dos primeiros musicólogos a empreenderem análises a partir das classificações propostas por Hobsbawm foi Richard Taruskin. Segundo ele: “Este processo de ‘construção’, comumente chamado de ‘canonização’, vale ser investigado, e alguns musicólogos e historiadores [...] já tomaram a tarefa” (Taruskin, 1995, p. 196).

## Uma ponte entre o passado e o futuro

Este senso de identidade e coesão proporcionado pela tradição (inventada ou não), faz com que ela torne-se uma das mais significativas crenças do pensamento conservador (Heywood, 2010, p. 78). A sensação de “enraizamento” que sugere advém em grande medida da sabedoria acumulada do passado. Nesse sentido, seu respeito se deve ao fato de que “antigas instituições e práticas sobreviveram ao ‘teste’ do tempo’ e, por essa razão, devem ser preservadas para o bem da geração presente e das futuras” (Idem, p. 79). Segundo o pensamento conservador, a tradição opera como um receptáculo de conhecimento e práticas, cuja durabilidade é garantia de qualidade.

Compreender a tradição como um canal de acesso a um passado imemorial dotado de valor poderia ser facilmente visto como um ato acrítico de submissão. Esta é a posição sustentada por seus críticos. Durante seu período como diretor artístico da Ópera de Viena, Mahler teve de lutar contra aqueles que confundiam costume com tradição. A eles, Mahler vociferou: “Tradition ist Schlamperei!”, tradição é desleixo (Taruskin, 2010a, p. 8).

Entendida como conteúdo inerte, como guia para aqueles incapazes de encontrar seu caminho, a tradição sugere mesmo a imagem de desleixo. No entanto, como a discussão entre Mahler e Brahms no início deste capítulo sugere, ela aponta para uma conexão entre o passado e o presente que extrapola a noção de antiquário. Quanto a essas duas formas de enxergá-la, o poeta T.S. Eliot afirmou o seguinte em seu célebre artigo *Tradition and the individual talent*:

Se a única forma de tradição, de passar adiante, consiste em seguir os caminhos do sucesso da geração imediata antes de nós com uma ligação cega e tímida, ‘tradição’ deveria positivamente ser desencorajada. [...] Tradição é uma questão de significação muito maior. Ela não pode ser herdada, e se você a quiser precisa obtê-la com muito trabalho. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que devemos considerar quase indispensável para qualquer um que queira continuar a ser um poeta além de seu vigésimo primeiro ano; e o senso histórico envolve a percepção, não apenas do passado do presente, mas de sua presença (Eliot, 1982, p. 37).

A tradição inspira duas posturas excludentes. De um lado ela é um guia para os desleixados, o mapa com a rota já traçada. Por outro, é um canal de comunicação entre o passado e o presente. Esta segunda definição separa os artistas sérios daqueles que escrevem poesia como forma de expressão adolescente, segundo a comparação de Eliot. A tradição é incontornável, resta ao artista achar um canal de comunicação com ela, de modo que assim possa enriquecer sua obra com os ensinamentos do passado, fazendo-os reverberar segundo as contingências do presente.

Tal como o cânone, a tradição está inserida em um contexto histórico, o qual Eliot chama de “senso histórico”. Nesse sentido, as práticas herdadas não são apenas instruções estanques e monolíticas, mas saberes acumulados que se atualizam com o passar do tempo e a recepção a que estão sujeitos. Eliot afirma que

este senso histórico, que é o senso dointemporal assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que faz um escritor tradicional. E é ao mesmo tempo o que faz um escritor mais conscientemente perspicaz de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (Idem, *ibidem*).

O que T.S. Eliot sugere é a ideia de que a obra de um escritor, ou qualquer outro artista, pertence a um domínio histórico cujas fronteiras apontam tanto para dentro quanto para fora. Ou seja, a obra do artista estabelece um diálogo e um laço com a história, o que o poeta chama de “temporal”, ao mesmo tempo que conserva sua característica de algo “intemporal”, sua autonomia dos ditames da linha cronológica. A obra está, portanto, ao mesmo tempo dentro e fora da história. Com ela mantém um diálogo tenso, buscando adentrá-la com sua força, dialogando com as gerações predecessoras. É desse embate que a obra aponta seus traços genealógicos, podendo ou não vir a figurar no cânone dos artistas e obras lá já inscritos. Daí Eliot poder afirmar que, para avaliar um artista, “você deve estabelecê-lo, por contraste e comparação, entre os mortos” (Idem, *ibidem*).

Esta apropriação da tradição e de seus mortos, longe de inspirar nostalgia ou passadismo, aponta para a atualização do passado no presente<sup>43</sup>. Dahlhaus, à maneira de T.S. Eliot, também enxerga duas tendências excludentes para o papel que a

---

<sup>43</sup>Mais uma vez, Stravinsky defende uma ideia semelhante ao tema em sua Poética Musical: “A tradição autêntica não é a relíquia de um passado irremediavelmente transcorrido; é uma força viva que anima e condiciona o presente” (Stravinsky, *Op. cit.*, p. 58).

tradição exerce sobre nós. Segundo o musicólogo, o “conceito de tradição [...], por um lado, pode designar um fragmento de passado que se prolonga com irrefletida naturalidade no presente e, por outro, a apropriação consciente do transmitido” (Dahlhaus, Op. cit., p. 81).

Ciente do duplo sentindo que a tradição exorta sobre seus interlocutores, Dahlhaus sugere que a apropriação consciente do transmitido é o caminho tomado pelos grandes nomes que figuram em suas listas. Portanto, a tradição opera não como um manual de instruções, mas sim como uma ponte crítica e consciente entre o passado e o presente. O outro lado, contudo, a apropriação irrefletida do passado, degenera-se em tradicionalismo.

### **Tradição e Tradicionalismo**

Vimos ao longo de todo este capítulo combatendo a noção usualmente aceita de que a tradição refere-se a um peso morto com o qual os atores do presente têm de lidar. Como já mencionamos antes, Brahms teve de suportar a tarefa de suceder Beethoven na linhagem de compositores germânicos. A empreitada nada fácil ultrapassou sua geração e paralisou Mahler quando este teve diante de si o dilema de compor uma décima sinfonia. Desde a morte de Beethoven, todos aqueles que enveredaram pelos caminhos da música sinfônica tiveram de lidar com o peso dos alcances conquistados pelo compositor e com aquilo que ficou conhecido como a “maldição da nona”: a superstição de que seria impossível para um compositor compor mais do que nove sinfonias<sup>44</sup>.

No entanto, como discutimos acima, a tradição não é apenas uma aporia na agenda do artista. É ela que fornece as bases para a criação do presente, contendo em si a sabedoria das gerações predecessoras. Essa sabedoria precisa ser adquirida de forma consciente, a partir de uma reflexão do lugar que o artista ocupa na história. De tal modo que ele possa avaliar quais os problemas estéticos e materiais contidos na

---

<sup>44</sup> O embasamento para esta crença está no fato de que vários grandes compositores morrem antes ou logo depois de completarem suas nonas sinfonias. Entre eles estão Mahler, Schubert, Dvorak, Spohr, Bruckner e Vaughan Williams, entre outros. Mahler chegou a completar sua nona sinfonia, mas deixou apenas o primeiro movimento de sua décima pronto, tendo esboçado outros quatro. Sobre esse mito, Schoenberg escreveu: “Parece que a nona é um limite. Aquele que quer ir além precisa morrer. Parece que algo precisa ser dado a nós na Décima que nós ainda não podemos saber, para o qual nós ainda não estamos preparados. Aqueles que escreveram uma Nona colocaram-se muito próximos do além. Talvez os enigmas deste mundo fossem resolvidos se alguém que os soubesse escrevesse uma Décima” (Schoenberg, 1950, p. 34).

ordem do dia. Como as histórias de nossos dois protagonistas deste capítulo sugerem, tanto Brahms quanto Mahler dialogavam com a tradição de modo consciente, sentindo as ambiguidades do poder de seus predecessores. Contudo, existe uma outra forma de lidar com a tradição. Aquela desprovida de reflexão, cuja abordagem se faz como se fosse a planta-baixa na qual os artistas podem construir seus castelos sobre o decalque de seus precursores.

Tal como Pieper sugeriu, a tradição ocupa um vácuo deixado pelas grandes instituições de fornecimento de sentido. O endereçamento a ela é buscada por aquele situado em um limbo sem sentido. Diante das várias opções estéticas e éticas que o sujeito contemporâneo vê diante de si, embaralhando suas certezas, o recurso à tradição estabelece-se como porto-seguro. Portanto, como afirma Dahlhaus,

a confiança inquebrantável e irracional na autoridade daquilo que é transmitido, não é apenas uma consciência do passado, senão também – e quiçá fundamentalmente – uma consciência do presente e do futuro. Quem se abandona às normas, instituições e hábitos de percepção dos séculos passados e encontra neles o apoio firme que necessita, crê estar seguro de si mesmo no presente e crê poder predizer os contornos de um futuro que apenas representara-se como uma troca (Dahlhaus, Op. cit., p. 83).

Enquanto o passado trabalha como agente regulador do artistas situado no presente, ora proporcionando-lhe uma base de apoio, ora suprimindo sua criatividade, o endereçamento acrítico à tradição parece sugerir uma ideia de futuro. Localizado em um limbo sem sentido, dado pela ausência de instâncias éticas e estéticas que lhe forneçam um norte, o artista recorre à aplicação irrefletida da tradição. Como destacou Dahlhaus, esse tipo de relação fornece uma ideia de segurança que parece delinear os contornos de um futuro. Nesse sentido, o artista busca seus alicerces na adoção do passado conveniente a ele, de modo que este possa indicar não só os caminhos do presente, mas também aqueles do futuro.

É nesta relação própria com a tradição que surge o conceito de *tradicionalismo*. Dalhaus afirma que uma das funções do tradicionalismo é a “criação de um sentimento de presente e de futuro” carregado de entusiasmo, que “compete com a confiança cega na autoridade” (Idem *ibidem*). A tradição é adotada com tal confiança que deixa de ser contestada. Sua autoridade é tomada sem perguntas.

Surgem daí duas divisões no sentido do tradicionalismo. De um lado ele fornece uma ideia de presente, julgada segundo o passado tal como convém ser adquirido. De outro, o tradicionalismo aparece ancorado em uma noção de progresso, sendo o futuro alcançável via o recurso ao passado, pretensamente conhecido.

As análises de Dahlhaus sobre o tradicionalismo mostram-se bastante simétricas com relação àquelas de seu mestre, Adorno. Segundo o filósofo,

o tradicionalismo musical que atua hoje de maneira ampla e polêmica é um conglomerado de história da música, movimento juvenil e prática coletiva, empastado por uma atitude comum. Com patético medo ao contato físico, se evita toda relação crítica com a própria tradição, a qual se estende até a infância dos ainda vivos, e com eles abarca também seus modos de reação musical (Adorno, 2009, p. 137).

Ambas as visões sobre o tradicionalismo sugerem uma adoção impensada com a tradição, cuja autoridade e valores são usados de maneira cega, tomando os caminhos das gerações pregressas como se ainda fossem válidos. Como se ainda pudessem apontar não só o caminho do presente, mas também aquele do futuro. O que se quebra com esta postura é uma relação de distanciamento entre passado e presente. Relação esta necessária para a correta apreensão daquilo que veio antes.

Um aspecto especialmente problemático do tradicionalismo é sua relação acrítica com a autoridade. Mesmo sendo caracterizada como um fardo enorme que age sobre alguns – senão todos – compositores, seu questionamento e enfrentamento é um expediente que o artista criador tem de encarar. Naturalmente, esta adoção acrítica à autoridade não escapou a uma série de intelectuais do pós-guerra. Preocupados com a barbárie gerada pelos conflitos da 2ª Guerra Mundial, vários intelectuais e artistas dedicaram-se à compreensão daquilo que havia acontecido<sup>45</sup>. Entre eles os já mencionados Adorno e Dahlhaus.

Portanto, longe de sugerir que a forma como o passado é abordado é desprovida de consequências, o estudo do tradicionalismo indica o grau do risco existente. Enquanto a tradição negocia com seus ascendentes, por vezes de maneira intensa, o tradicionalismo a toma de maneira acrítica, recusando a distância entre passado e presente. De modo que ele possa forjar um futuro, alçado na crença de

---

<sup>45</sup> A segunda parte desta dissertação analisa estas questões de maneira mais detida.

progresso. O que essa análise nos ensina é que o saber, por mais valioso que seja, merece sempre ser questionado. Se quisermos nos basear no saber acumulado, é preciso fazê-lo à luz do presente, atento às suas reverberações e implicações, vigilante com aquilo que pode ser adquirido e aquilo que pode ser descartado.

### **Negando a tradição**

Até aqui sugerimos uma abordagem crítica da tradição e o seu contrário, o tradicionalismo. Contudo, existe uma outra relação passível de ser empreendida com a tradição. Ela procura negar a história e, conseqüentemente, a tradição. Trata-se de uma abordagem indiferente à história, uma noção embasada na ideia de que o presente encontra-se independente do passado.

O início do século XX foi marcado por este tipo particular de relação com a história. Segundo o historiador da arte, Giulio Carlo Argan, “toas as correntes artísticas do século XX, ao nascer, se declararam revolucionárias” (Argan, 2010, p. 543). Aqueles que se consideravam modernos assim o faziam em relação a todo o passado e revolucionário aí era aquele capaz de fazê-lo de modo definitivo. Assim, marcados por uma diferença fundamental em relação a ele, a mentalidade moderna revelou-se, segundo o historiador Carl Schorske, “indiferente à história” (Schorske, 1989, p. 13). O que sustentava esta postura não era só uma indiferença ao passado, mas uma crença no futuro. Enquanto o tradicionalismo adere ao passado e à autoridade sem questioná-los, travestindo-se de passadismo e nostalgia subordinada, a indiferença ao passado parece apontar para o futuro. Logo, a crença no progresso e na mudança provaram-se alguns dos motores das linguagens artísticas mais importantes surgidas no início do século XX.

O filósofo Christoph Helferich aponta três processos responsáveis pelos abalos sísmicos que ajudaram a reorganizar (ou desorganizar) o estado de coisas no começo do século passado. São eles: “o desenvolvimento da consciência moderna das ciências naturais (teoria da relatividade, física quântica), o surgimento da psicanálise e o salto para a arte abstrata na pintura” (Helferich, 2006, p. 362). Cada um dos três processos, encabeçados pelas figuras de Einstein, Freud e Kandinsky, auxiliou em maior ou menor grau a disruptura já em marcha na modernidade. Foram eles os responsáveis por reorganizar o papel da humanidade, tanto como ela encarava o mundo ao seu redor quanto o como elase via diante dele. Sobretudo a relativização dos fenômenos,

junto da noção de que não somos mais senhores de nós mesmos, instaurou um regime de dúvida perante as seguranças dadas pelo passado. Junto disso, a arte abstrata conforme sugere o filósofo, abriu um espaço entre nossa experiência “normal” e a artística. A arte passa então a questionar sua segunda natureza.

Estes processos, somados à agitação política, a um aumento expressivo da população mundial e a outros diversos fatores, imprimiram um sentimento de progresso na noção daqueles homens e mulheres. Junto disso, vinha necessariamente a ideia de que o passado não era mais necessário. Inúmeras tentativas de desprendimento da tradição foram levadas a cabo. No entanto, nosso cordão umbilical com a história e a tradição não se presta a este tipo de postura.

Por mais poderosas que as tentativas de negar a história sejam, elas defrontam-se com um paradoxo básico da tradição. O musicólogo Charles Rosen colocou de forma clara a questão, sugerindo que o cânone e a tradição operam segundo um paradoxo:

O paradoxo essencial de um cânone, contudo – e nós precisamos enfatizar isso repetidamente – é que uma tradição é normalmente sustentada com mais sucesso por aqueles que parecem estar tentando atacá-la ou destruí-la. Foram Wagner, Debussy e Stravinsky que deram nova vida à tradição musical ocidental, enquanto tentavam minar suas fundações (Rosen, Op. cit., p. 17).

Enquanto tentavam livrar-se do peso do passado, abalado pelas descobertas modernas, os artistas se prendiam cada vez mais às suas estruturas<sup>46</sup>. As tentativas de conceber uma nova linguagem, de modo indiferente à tradição, se mostrou uma via improdutiva. Pois, como afirma Dahlhaus, “a tradição se baseia na continuidade ininterrupta” (Dahlhaus, Op. cit., p. 84). Para que essa noção se confirme é preciso, segundo o musicólogo, equiparar a noção de tradição com aquela de reconstrução. Trata-se, como já argumentamos acima, de abordá-la de maneira crítica, pois a reconstrução, “à diferença das tradições, é reflexivas desde sua base” (Idem, *ibidem*).

---

<sup>46</sup> O historiador Marc Bloch afirmou algo parecido a respeito do uso da tradição empreendido por aqueles que tentavam destruí-la: “os períodos mais ligados à tradição foram também os que tomaram mais liberdades com sua herança precisa. Como se, por uma singular revanche de uma irresistível necessidade de criação, à força de venerar o passado, naturalmente se fosse levado a inventá-lo” (Bloch, 2001, p. 100).

Ou, como afirmou Stravinsky, “uma *renovação* só é frutífera quando anda de mãos dadas com a *tradição*”(Stravinsky, 1996, p. 107).

Tanto aqueles que buscam negar a tradição quanto aqueles que fazem uso dela de modo reflexivo convergem, no final das contas, para um mesmo ponto. Rosen sugere que esta imagem revela a maleabilidade da tradição: “O apelo à tradição é útil tanto para aquele que sustém o sistema no poder quanto para destruí-lo. Isto por que a tradição, pra funcionar de modo prático, é maleável, não rígida” (Rosen, Op. cit., p. 17). Negar a tradição e decretar sua morte como querem alguns é inclusive um expediente bastante antigo. Ainda segundo Rosen, a “morte da música clássica é talvez sua mais antiga tradição contínua” (Rosen, 2000, p. 295). De uma maneira ou de outra ela se coloca como um pedágio, por onde o artista necessariamente tem de passar e prestar contas.

As diversas visões do que seja a tradição ajudam a construir um quadro de perspectivas variadas que auxiliam a dar forma ao seu conceito. Enquanto a tradição torna-se um mecanismo perigoso quando sua autoridade e suas bases seguem inquestionadas, é só através de sua adoção que a arte pode continuar suas trajetórias. Tendo visto como estes conceitos basilares da música clássica informam tanto sua prática quanto sua teoria, nossa investigação passará agora para seu objeto específico. Com esses conceitos em mente vamos analisar como os músicos surgidos no pós-guerra lidaram com eles e com sua aplicação na tentativa de pensar em um novo cânone.

## Segunda Parte: das questões históricas

### 1

## Hora Zero: Música na Europa do Pós-Guerra

*“O fim está no começo e no entanto continua-se.”*  
Samuel Beckett, *Fim de Partida*

Seria um equívoco acreditar que a rendição da Alemanha, ocorrida no dia 8 de maio de 1945, contribuiria significativamente para a mudança de perspectiva que assolava a Europa ao término da Segunda Guerra. Não só por causa do estado de grande parte do continente, onde muitas cidades haviam sido completamente destruídas e suas populações dizimadas, mas também por conta dos vários conflitos civis que ganharam força justamente nos últimos anos da guerra, instaurando um novo panorama de desolação e descrença. Poder-se-ia abordar este quadro de descalabro através das famosas contagens de mortos, levando-se em conta as perdas civis, militares, entre outras<sup>47</sup>. Da mesma forma, o cenário de destruição poderia ser registrado através de dados estatísticos relativos a quaisquer ângulo que se adotasse: a superinflação que atingiu o continente na esteira da guerra; a redução e expansão dos novos e velhos territórios, principalmente no caso da União Soviética; a porcentagem de destruição de uma dada cidade e assim por diante. No entanto, tais expedientes já foram realizados exaustivamente, com maior ou menor grau de sucesso, contribuindo

---

<sup>47</sup> A esse respeito, Adorno afirmou: “especificar os números ou regatear com eles já é indigno do homem” (Adorno, 1995, p. 105). Por outro lado, Alain Badiou defende o seguinte: “O número intervém como qualificação intrínseca, porque a categoria de crime, desde que ligada ao Estado, designa o massacre em massa. O balanço do século apresenta de imediato a questão da contagem de mortos. Por que essa vontade de contagem? O julgamento ético só encontra seu real no excesso esmagador do crime, na conta de vítimas aos milhões. A contagem é o ponto em que dimensão industrial da morte cruza a necessidade do julgamento” (Badiou, 2007, p. 12). Enquanto a defesa de Adorno perde de vista uma perspectiva privilegiada para a compreensão do crime, Badiou e mais uma série de pensadores com quem faz coro parece acreditar de maneira excessiva no esclarecimento que a contagem de mortos parece ensejar. Um meio-termo merece ser buscado: uma via que reconhece a dignidade do humano e, ao mesmo tempo, seja capaz de objetivar o número de vítimas. Uma contagem, portanto, que não reduza homens e mulheres somente a um amontoado de números, mas que seja capaz de usá-los para evocar sua tragédia e evitar sua repetição. Uma contagem, em suma, que revele a história, tal como Judt afirma: “Talvez seja bom recordar esses números: um excelente exercício de educação cívica e autoconhecimento nacional. Às vezes, esses números contam uma história – que preferimos esquecer” (Judt, 2014, p. 293).

para uma apreensão objetiva da realidade daqueles anos. O que nos interessa aqui, contudo, é descrever brevemente alguns aspectos daquilo que estava na ordem do dia, na tentativa de resolver alguns equívocos e contribuir para uma descrição mais apurada das condições a que estavam submetidos os compositores em atividade naqueles anos. Para tanto, passaremos agora para uma rápida descrição daquilo que ficou, posteriormente, conhecido como “pós-guerra”: a época em que Pierre Boulez e sua geração se formaram e lançaram as bases daquilo que pensavam como um novo cânone musical.

### **Pós-Guerra?**

Entre os estudiosos que se detiveram sobre o problema do “pós-guerra”, encontra-se o historiador Tony Judt, cujo panorama que realizou da Europa do período é de grande valia. Dentre suas grandes contribuições, certamente está a minuciosa descrição realizada acerca do estado do continente no período de transição que marcou o final da guerra e o início das tentativas de reconstruí-la. Seu empenho se dá no sentido de combater uma imagem fabricada, sobretudo pelas tropas aliadas em domínio do continente, para quem a queda das ditaduras eramotivo de comemoração e esperança. Dessa forma, os anos seguintes à guerra foram muitas vezes evocados à imagem daquilo que as forças de ocupação pretendiam: uma Europa próspera graças aos esforços empreendidos pelas virtuosas e vitoriosas tropas aliadas, dispostas de tudo pela melhora do continente e do mundo. Como o auxílio financeiro fornecido principalmente pelos Estados Unidos implicava, em grande medida, uma ação política, era esperado algum tipo de resultado travestido não só na forma de parcerias comerciais e criações de dependências econômicas, mas também de algo capaz de reverberar os mais diversos valores caros ao credor. Portanto, a imagem de uma Europa livre e pujante, à imagem e semelhançados Estados Unidos, fazia parte do contrato.

No entanto, como a descrição a seguir atesta, a imagem do continente após a guerra inspirava tudo o que há de contrário às noções promovidas pelos aliados:

Na sequência da Segunda Guerra Mundial, a perspectiva da Europa era de miséria e desolação total. Fotografias e documentários da época mostram fluxos patéticos de civis impotentes atravessando paisagens

arrasadas, com cidades destruídas e campos áridos. Crianças órfãs perambulam melancólicas, passando por grupos de mulheres exaustas que reviram montes de entulho. Deportados e prisioneiros de campos de concentração, com as cabeças raspadas e vestindo pijamas listrados, fitam a câmera, com indiferença, famintos e doentes. Até os bondes parecem traumatizados – impulsionados por corrente elétrica intermitente, aos trancos, ao longo de trilhos danificados. Tudo e todos – exceto as bem nutridas forças aliadas de ocupação – parecem surrados, desprovidos de recursos, exauridos (Judt, 2008, p. 27).

Somando-se a esse cenário de tamanha destruição, estavam números sem precedentes de populações em migração, acometidas por uma escassez de alimentos brutal, que tornava mais difícil a volta para casa, independente do que dela restasse e onde ficasse. Ao contrário do que aconteceu após a Primeira Guerra, quando as fronteiras foram inventadas e ajustadas, depois de 1945 “aconteceu exatamente o oposto: com uma grande exceção, as fronteiras permaneceram basicamente intactas e as pessoas foram deslocadas” (Idem, p. 41). A dinâmica social era, portanto, completamente instável.

A própria trajetória biográfica do jovem Boulez ilustra algo deste estado de coisas. Nascido em 1925 na cidade agrícola de Montbrison, sua família mudou-se constantemente durante os anos que antecederam a Segunda Guerra, vindo a se estabelecer em Lyon, em 1941. Nessa época, a cidade era o centro da resistência francesa, sofrendo duramente com a condição de território ocupado. No entanto, os biógrafos de Boulez sugerem que o clima político que inevitavelmente marcou aqueles anos passou ao largo de vida familiar. Tanto que em 1943, nos anos centrais do conflito, com a França ainda ocupada, Boulez decide ir para Paris, separando-se de sua família definitivamente. Lá, passa a ter aulas com Olivier Messiaen no ano letivo de 1944, com a França já desocupada e dominada por um sentimento de abertura política e espiritual. Segundo Griffiths: “Paris, nos anos imediatos do pós-guerra, era uma foco ativo de inovação sem igual” (Griffiths, 2010, p. 3). A libertação do país “tornou possível tocar, discutir e ouvir música que havia sido banida por ser aventureira ou judaica ou, para tomar o caso de Schoenberg, ambos<sup>48</sup>” (Idem, ibidem). Nas palavras de Judt:

---

<sup>48</sup> Taruskin nos alerta para um equívoco histórico, em parte cometido por Griffiths: “A música de Schoenberg foi banida pelos Nazistas por que ela era ‘Judaica’ e não por ser dodecafônica” (Taruskin, 2010b, p. 17).

a França voltou a ser o lar europeu do intelectual deserdado, um lugar de intercâmbio para a reflexão e a política europeia moderna. A vida intelectual parisiense no pós-guerra era, portanto, duplamente cosmopolita: homens e mulheres de toda a Europa participavam – e Paris era o único cenário europeu onde opiniões e disputas locais eram ampliadas e transmitidas a um público mais abrangente, internacional. [...] novamente – e pela última vez – Paris era a capital da Europa (Judt, Op. cit., p. 221).

No entanto, logo Paris provou-se mais a exceção do que a regra. A instabilidade social que marcou a realidade de vários outros países transformou-se em caos político continental. Os novos governos formados após a guerra eram muitas vezes usados para realizar acertos de contas com parcelas de populações vulneráveis, tidas por eles como culpadas por quaisquer razões que se imaginasse. O que se seguiu, portanto, foi uma série de guerras civis locais, geradas e mantidas pelos mais diversos motivos: ausência de um Estado forte; acerto de contas; luta entre facções rivais; conflitos gerados pela escassez de alimentos e moradias, dentre outros. Segundo Judt: “Trocando em miúdos, tais conflitos significaram que a guerra na Europa não acabou em 1945” (Idem, p. 49). Tudo somado e levando-se em conta esse quadro, em que medida podemos falar em um “pós-guerra”?

A resposta pode ser abordada de pelo menos duas maneiras complementares: enquanto uma primeira segue a abordagem numérica, tão cara a este tipo de estudos, como vimos, a outra leva em consideração fatores mais complexos, que tem a ver com o surgimento das novas gerações, estando, portanto, mais ligada ao nosso objeto de estudo.

No que tange a abordagem numérica, o psicólogo Steven Pinker descreve os anos seguintes a 1945 através daquilo que considera “uma interessante estatística”. Trata-se, segundo o autor, do número zero: “Zero é o número que se aplica a uma espantosa coleção de categorias de guerra durante os dois terços de século decorridos desde o fim da guerra mais letal de todos os tempos” (Pinker, 2013, p. 348). Entre essas categorias, Pinker indica que “Zero é o número de vezes em que armas nucleares foram usadas em conflitos” (Idem, *ibidem*), assim como também é o “número de vezes em que duas superpotências da Guerra Fria lutaram entre si no campo de batalha” (Idem, p. 349). Continuando o autor, zero “é o número de guerras

entre Estados ocorridas entre países da Europa Ocidental desde o fim da Segunda Guerra Mundial” (Idem, p. 350). Desta forma, conclui Pinker, “os anos pós-guerra são, incomparavelmente, o mais longo período de paz entre grandes potências desde que elas emergiram como tal há quinhentos anos (Idem, p. 352).

Independente do sucesso para explicar ou não o mundo na esteira da Segunda Guerra, a estatística recorrente de que fala Pinker sinaliza, para além de um otimismo visível, uma característica bastante notável do período: “ele pode ser chamado de ‘pós-guerra’ porque as grande potências não lutam entre si desde 1945” (Jervis apud. Pinker, 2013, p. 354). Existe, portanto, um longo ciclo de paz que se iniciou com o final da Segunda Guerra, possibilitando a continuidade de projetos, empreitadas e processos culturais, políticos ou quaisquer que sejam.

Uma segunda maneira de abordar o pós-guerra - e confirmar sua validade - é levando-se em conta o espírito de renovação levado a cabo sobretudo pelas novas gerações, algo que a biografia de Boulez e seus primeiros anos em Paris já haviam sugerido. Enquanto os conflitos e o resultado destes ainda foram sentidos no continente por mais vários anos, como nos convence Judt, após a guerra, o verdadeiro ponto de virada na mentalidade da Europa foi empreendido pelo espírito de renovação, propalado sobretudo pela nova geração. Em grande medida alheia ao acerto de contas generalizado que caracterizava aqueles anos, essa nova geração não se via ligada aos eventos recentes ou deles tentava deliberadamente distanciar-se. Após o diagnóstico da situação calamitosa em que se encontrava o continente e sua cultura, iniciou-se sua reconstrução.

## **Hora Zero**

Diante do cenário de desolação pelo qual passava a Europa, a impressão que restava era de que a história parecia haver parado. Os serviços mais essenciais eram praticamente inexistentes, os governos precários e ausentes e a aparência das cidades calamitosa. Acerca de um depoimento, Judt afirma o seguinte:

Em seguida à libertação, a situação nos países da Europa Ocidental não era das melhores. Mas, na Europa Central, segundo as palavras de John McClory, integrante da Comissão de Controle dos EUA na Alemanha, prevalecia “o colapso total, econômico, social e político [...] cuja

extensão não tem paralelos na História, a menos que se invoque a queda do Império Romano”. McClory referia-se à Alemanha, onde os governos militares aliados tiveram de reconstruir tudo: lei, ordem, serviços, comunicações, administrações” (Judt, Op. Cit. p. 53).

A descrição acima ajuda a cristalizar a imagem de um continente completamente arrasado, cujos sistemas básicos encontravam-se colapsados. A situação alemã era a pior imaginável. Cunhou-se nesse contexto a expressão “Hora Zero” [*Stunde Null*] para dar conta desta noção particular. Era preciso colocar a história novamente em movimento de modo a reconstruir não só as cidades em ruínas, mas tudo aquilo que estava ligado à ideia do que era a Europa<sup>49</sup>.

Empreendendo um diagnóstico daquilo que havia ocorrido, o escritor T.S. Eliot, escrevendo ao final da guerra, resumiu o espírito compartilhado por grande parte daquela geração:

Podemos afirmar com alguma convicção que nosso próprio período é uma era de declínio; que os padrões de cultura são inferiores aos que eram cinquenta anos atrás; e que as evidências desse declínio são visíveis em cada segmento da atividade humana. Não vejo razão alguma para que a decadência da cultura não se aprofunde, e por que não poderíamos prever um período no qual seja possível afirmar que *não* temos cultura alguma. A cultura, então, terá de se desenvolver novamente do zero; e quando afirmo que deverá crescer do zero, não

---

<sup>49</sup> É preciso cautela ao falar em uma “ideia de Europa” como se fosse um objeto estático e imutável. Para o sociólogo Zygmunt Bauman, “talvez o único elemento estável a tornar consistente e coesa a história europeia tenha sido o espírito utópico endêmico a sua identidade, algo eternamente por alcançar” (Bauman, 2006, p. 40). Se por um lado esse espírito animou as mais diversas transformações que configuram o que de melhor se produziu no continente ao longo da história, por outro foi também responsável por crenças em mudanças que acabaram por manchar sua história. T.S. Eliot acreditava em algo parecido: “Uma civilização está sempre em construção” (Eliot, 2011, p. 19). Em outro momento, referindo-se à cultura europeia, afirma: “não pode haver uma cultura ‘europeia’ se os diversos países estiverem isolados uns dos outros: acrescente agora que não pode haver uma cultura europeia se esses países forem reduzidos à identidade. Precisamos de variedade na unidade: não a unidade de organização, mas a unidade de natureza” (Idem, p. 136). Trata-se, nos dois casos, de entender a cultura europeia através de uma noção contrária à ideia de algo estático, que poderia ser pensado *a priori*, tal qual um catálogo de noções e momentos que a representassem independentemente da história. É preciso também prestar atenção às ressonâncias que a ideia de uma Europa una tinha no contexto do pós-guerra: “A própria palavra ‘Europa’ – Europa unida, o plano europeu, unidade econômica europeia e assim por diante – era um pouco suspeita durante os primeiros dez anos após a guerra em razão de sua associação com a retórica nazista de uma Europa mais racional, para substituir a Europa democrática de memória ineficiente entre as guerras. Essa retórica tinha atingido um pico com a introdução da ‘Nova Europa’ de Hitler, em 1942, como a base oficial para a colaboração em todos os países ocupados” (Judt, Op. cit., p. 371).

quero dizer que será trazida à tona por qualquer atividade de políticos demagogos (Eliot, 2011, p. 20).

A noção de que a cultura deveria ser pensada a partir do zero era animada pela ideia de que os acontecimentos recentes denunciavam o caminho equivocado que havia levado à guerra. As saídas propostas pela razão iluminista haviam se transformado em seu contrário. As novas saídas, por sua vez, não deveriam ser fornecidas por “políticos demagogos”. A política institucional havia perdido todo o seu crédito.

Paralelamente a esta avaliação corria uma outra, baseada na noção de que a ascensão do nazismo ao poder, ocorrida em 1933, havia interrompido a produção musical europeia. “Hora Zero”, nesse sentido, significava um recomeçar daquilo que havia sido interdito há mais de uma década. No entanto, esta noção, como veremos, é equivocada.

Em primeiro lugar, mesmo durante os períodos mais complicados da guerra, concentrados nos últimos anos do conflito, muita música foi composta, assim como muitas apresentações musicais seguiram seu curso, ainda que isso representasse uma diminuição drástica daquilo que constituía a cena musical europeia do entre guerras e, em especial, da República de Weimar. É preciso aqui, contudo, estabelecer uma diferença entre os regimes totalitários alemães e italianos.

Enquanto a política racial da Alemanha nazista ficou justamente conhecida por seus excessos em relação àquilo que tinha ligação com a cultura judaica, não ariana e, digamos, esteticamente não conformista, a Itália de Mussolini era mais permissível em sua relação com as artes:

A política para as artes na Itália durante o período de comando Fascista era muito menos intrusiva do que as políticas de outros estados totalitários. Isso se baseava com os princípios do estado corporativo, que respeitava a iniciativa individual e a autonomia das profissões, e era, assim, essencialmente não hostil ao modernismo (Taruskin, 2010a, p. 748).

Vale mencionar, por exemplo, que o *PierrotLunaire* de Schoenberg fez uma turnê pela Itália em 1924 e sua música continuou a ser tocada no país até 1938. Na Bienal Veneziana de 1934, *Der Wein*, de Alban Berg, teve sua estreia italiana. Já sua

ópera *Wozzeck* foi apresentada na Ópera de Roma em 1942. Esse exemplos ilustram algo da tolerância que o regime Italiano tinha com relação à produção musical mais avançada da primeira metade do século XX – algo bem diferente de sua contraparte alemã.

Em relação à cena musical alemã durante o período do Terceiro Reich, a musicóloga Amy C. Beal descreve o seguinte:

A vida musical contemporânea na Alemanha, apesar de severamente limitada, dificilmente deixou de existir entre 1933 e 1945. Os compositores Wolfgang Fortner e Hermann Heiss permaneceram ativos na Alemanha durante o Terceiro Reich e alguns acadêmicos afirmaram que partituras de compositores como Anton von Webern e Paul Hindemith, considerados degenerados (*entartet*) pelos Nazistas, estiveram disponíveis em lojas musicais até 1945 (Beal, 2006, p. 11).

Como se pode notar pelos casos acima descritos, apesar das dificuldades de toda ordem, a cena musical nos países totalitários não deixou de existir por completo durante o período de vigência de suas ditaduras e inclusive durante a guerra. Portanto, com relação à vida musical, a noção de “Hora Zero” é inconsistente por deixar de lado fatos importantes que comprovam que, mesmo sob as condições mais complicadas, uma razoável parcela da produção musical manteve seu curso.

No entanto, é evidente que a produção e apresentação musical naqueles anos sofreu censuras e limitações sem precedentes, o que não significa, no entanto, que elas tenham deixado de ocorrer. Perder esse detalhe de vista, por mais sutil que seja, é ceder à própria ideologia nazista, segundo a qual só deveria prevalecer aquilo que estivesse alinhado com os valores supremos do regime. Para se ter uma rápida ideia desse tipo de expediente, basta olharmos para o caso de Giuseppe Verdi. Tido como o antípoda de Wagner, o compositor germânico por excelência, ele teve mais obras executadas durante o período do Terceiro Reich do que seu rival<sup>50</sup>. Não se trata de um mero dado factual, mas antes de um registro capaz de desmembrar alguns dos

---

<sup>50</sup> A relação da Alemanha com a recepção da obra de Verdi mudou radicalmente ao longo da história, tendo durante o Terceiro Reich atingido um momento especial, em que o compositor é venerado na ocasião do pacto da Alemanha com a Itália. No entanto, prolongou-se durante muito tempo uma velha ideia difundida pelos próprios nazistas de que Wagner seria o verdadeiro emblema musical do regime. Essas e outras conclusões estão no estudo de Kreuzer (2010).

estereótipos difundidos pela ideologia nazista que persistem apesar de todo esforço para desmembrá-los.

Relembrar as relações tensas entre os regimes nazista e as artes é necessário na medida em que estas tiveram, como se sabe, papel predominante na moldura de sua ideologia. Wolf Lepenies afirma, por exemplo, que “era bem sabido na Alemanha Nazista que a perda de grandes obras de arte atingiam Hitler muito mais fortemente do que a destruição de grandes distritos residenciais” (Lepenies, 2006, p. 3). Essa colocação algo anedótica ilustra em poucas linhas um pouco do espírito do III Reichem relação às artes, algo que a ideologia Nazista levou às últimas consequências. A esse respeito, Lepenies interpreta “o apelo estético, primeiro do fascismo e depois do Nacional Socialismo, não como um fenômeno superficial do período mais sinistro da história da Alemanha, mas como um importante elemento na tentativa de explicar a atração da ideologia Nazi” (Idem, p. 6). Existiria, portanto, algo de mais profundo entre a relação do Nazismo com as artes, algo que remonta à relação própria dos Alemães com a cultura. Recuperar algo dessa relação extrapolaria um estudo como o nosso, mas não se pode perder de vista o quanto a alma alemã parece ter-se moldado às custas de uma sensibilidade política mais pragmática<sup>51</sup>.

Falar em um período de recomeço só faz sentido, deste modo, se tivermos em conta o que estava recomeçando ou, mais precisamente, o que se pretendia recomeçar, pois ao término da guerra foi empreendido um movimento de inspeção daquilo que poderia ou não habitar a Europa em fase de remodelagem. Esse movimento foi levado a cabo não só pelas forças aliadas, já em domínio do continente europeu, mas pelas gerações mais novas responsáveis por reconstruir as novas noções a governar o espírito europeu.

### **O embate entre gerações**

A calamidade que afligia o continente era a prova definitiva de que era impossível voltar ao que ele era em 1939. Qualquer tentativa de reconstrução

---

<sup>51</sup> Nesse mesmo sentido, Lepenies afirma: “Enxergar a cultura como uma substituta para a política permaneceu como a atitude predominante ao longo da história alemã – através dos gloriosos dias dos séculos XVIII e XIX até Weimar, apesar de que agora em forma consideravelmente mais fraca, com a reunificação das duas Alemanhas depois da queda do comunismo” (Lepenies, 2006, p. 6). Algo também da biografia das principais lideranças nazistas parece apontar para isso: Hitler era pintor, Goebbels romancista e Albert Speer, arquiteto.

desconsiderava, portanto, a possibilidade de retorno àquilo que fora a Europa antes da guerra. No entanto, o retorno não era impossível apenas por razões de ordem física, atestadas pelo colapso de grande parte da infraestrutura europeia. Retornar àquilo que representava o continente antes da guerra seria, segundo a perspectiva das novas gerações, retrair os caminhos perigosos tomados pelas gerações mais velhas que, inevitavelmente, haviam levado a Europa à catástrofe. Segundo Judt, essa “era, naturalmente, a visão dos jovens e extremistas, mas era o entendimento também de observadores perspicazes pertencentes às gerações mais maduras” (Judt, Op. Cit. p. 77).

Entre esses observadores, estava o historiador Marc Bloch, localizado no meio do conflito, servindo o exército francês. Em sua tentativa de encontrar uma resposta para “A estranha derrota” que foi acometida sobre a França, Bloch, escrevendo ainda em 1940, aos 54 anos, já denunciava a incapacidade de entendimento entre as gerações: “depois que os acontecimentos se precipitaram, um fosso cada vez mais profundo parecia separar as gerações” (Bloch, 2011, p. 53). Um fosso intransponível indicava a incapacidade de entendimento entre as gerações, fruto, entre outras coisas, da noção de que a culpa estava na conta dos mais velhos. Também pertencente à geração mais madura e contando igualmente 54 anos à época de seu relato estava Charles de Gaulle. À ocasião da libertação da França, em 1944, afirmou: “Durante a catástrofe, sob o peso da derrota, uma grande mudança ocorreu na mente dos homens. Para muitos, o desastre de 1940 [ano da derrota da França] pareceu ser o fracasso da classe dominante e do sistema em todos os setores” (De Gaulle apud. Judt, Op. cit., p. 77). Desta vez, as gerações mais velhas vinham acopladas às classes dominantes, também responsáveis pela guerra: ora por sua decisão de guerrear, como no caso dos países totalitários, ora por sua incapacidade de fazê-lo, como no caso da França, derrotada de maneira vergonhosa logo no início do conflito. Conforme observa De Gaulle, uma “grande mudança ocorreu na mente dos homens”, indicando a polarização que tomava forma nesse momento e iria alimentar a política e as artes do pós-guerra.

A noção que animava sobretudo os intelectuais do pós-guerra incumbidos de repensar e reconstruir a Europa era: “Nós não temos escolha a não ser escolher” (Taruskin, 2010b, p. 2). Um escritor tcheco teria afirmado: “ou era um lado ou o outro – não havia meio-termo. Por conseguinte, a nossa experiência única nos imbuíu da noção de que a vitória da concepção certa significava, simplesmente, a aniquilação, a

destruição da outra” (Judt, Op. cit., p. 213). A tomada de posição, portanto, não era apenas necessária como também parecia ser a única via. Nas palavras de Judt: “Intelectuais engajados tinham de se posicionar ao lado do progresso e da História, não obstante as esporádicas vicissitudes morais” (Judt, Op. cit., p. 223). Vista como culpada pelo estado em que se encontrava o continente, a Alemanha, assim como as gerações mais velhas, inspirava desconfiança em um tabuleiro geopolítico naturalmente instável, sugerindo evocar um fantasma revanchista a qualquer momento. Unidos durante a guerra pela ameaça de um inimigo comum, os aliados se entreolhavam agora cheios de dúvidas quanto aos caminhos a serem tomados e as parcerias a serem acordadas. Considerando a Alemanha ainda como uma ameaça, a maioria dos europeus ocidentais decidiu por bem tomá-la como inimiga, da mesma forma que a nova geração tomara as velhas. Contudo, apesar da polarização política e cultural ter tido no pós-guerra um momento decisivo, ela não estava circunscrita, no âmbito do século XX, apenas àqueles anos.

Em sua tentativa de analisar o século passado – o “século da guerra” (Badiou, 2007, p. 60) -, Alain Badiou afirma que o antagonismo foi uma de suas marcas: “Há um antagonismo central, duas subjetividades organizadas em escala mundial num combate mortal. O século é seu cenário” (Idem, p. 98). O filósofo detecta esse antagonismo central em vários momentos e estruturas, sejam psicológicas, políticas, sociais, entre outras. Desta forma, o “Dois” - estas duas partes em constante conflito - entra em choque toda vez que almeja se estabelecer no “Um”. Segundo Badiou: “O antagonismo vai ser superado pela vitória de um dos campos sobre o outro. Pode-se, pois, dizer também que, nesse sentido, o século do Dois é animado pelo desejo radical do Um” (Idem, p. 99). Taruskin, por sua vez, faz uma leitura semelhante, destacando as contradições com os temas ligados sobretudo ao pós-guerra:

Triunfo vs. Insegurança; Responsabilidade vs. Escape; Ciência como salvadora vs. Ciência como destruidora; Esoterismo vs. Utilidade; Intelectual vs. Barbarismo; Fé no progresso vs. Suspeita generalizada [...] Todos os fenômenos e eventos musicais bizarros e contraditórios a serem contados [no pós-guerra] precisam ser entendidos como contrapontos contra esses dilemas intratáveis e irresolvíveis que desestabilizaram a mente do mundo (Taruskin, 2010b, p. 3).

A noção de que o século XX foi animado por um antagonismo que perpassa todas as áreas encontra seu ápice no contexto do pós-guerra. Animado por uma necessidade premente de tomar posições, cujos lados extremos do espectro político foram ocupados, o debate em torno de alguns compositores nos mostra o quanto a polarização foi um sintoma também no âmbito musical. Nesse sentido, um dos exemplos mais sintomáticos e emblemáticos é o de Béla Bartók.

Morto em setembro de 1945 em Nova Iorque, Bartók teve sua música inserida em uma polêmica que durou alguns anos, fruto da polarização musical sintomática ao período. Enquanto em sua Hungria natal, como em todo o resto do bloco soviético, sua música de feição mais folclorista era tida como modelo a ser seguido pelos compositores tutelados pelo Estado, suas composições de vertente mais modernista, por outro lado, eram excluídas como fruto do vanguardismo ocidental burguês e decadente. O curioso é que suas composições de vertente mais modernista surgem no meio de sua carreira, enquanto as de vertente folclórica retornam mais tarde, causando, assim, uma lacuna naquilo que as autoridades consideravam como música aceitável. Segundo Taruskin: “Enquanto o pico modernista de Bartók veio no meio de sua carreira, ele se tornou (segundo um exemplo do qual se acha graça) o compositor de dois quartetos de corda, o Primeiro e o Sexto” (Taruskin, 2010b, p. 19).

E não só das autoridades vinham os ataques em direção a Bartók. Em 1947, Leibowitz o atacou por ter se “comprometido” durante a guerra ao ter composto “peças estilisticamente acessíveis, como o popular Concerto para Orquestra” (Leibowitz apud. Taruskin, idem). Segundo Leibowitz, “o fato de que nossa pureza ou compromisso em questão de composição depende apenas da nossa escolha implica que é nosso dever criar um e evitar o outro” (Idem, ibidem). Tomar posições era a única via aceitável e não deixava de ser um caminho cheio de implicações. Os debates em torno da recepção da música de Bartók, no contexto do pós-guerra, iluminam o modo como as novas gerações também o recebiam, assim como faziam com outros compositores.

Outros dois compositores de grande estatura que tiveram suas obras submetidas a debates intensos foram Schoenberg e Stravinsky. Tidos como compositores antagônicos ao longo de toda a primeira metade do século XX, suas carreiras convergiram para um ponto comum que pouco tinha a ver com suas opções estilísticas no pós-guerra. Exilados na costa oeste dos Estados Unidos, distantes portanto da cena musical europeia nos anos imediatamente seguintes à guerra, tanto

um quanto o outro foram considerados reacionários e incapazes de lidar com as demandas reais que a música parecia imprimir nos novos compositores. A posição mais delicada era aquela em que se encontrava Stravinsky.

Segundo Taruskin, Stravinsky era um “fascista por convicção” (Taruskin, 2009, p. 209). A afirmação, algo chocante, vem embasada por uma série de provas que atestam não só as inclinações pessoais do músico ao regime totalitário, mas também mostram os elementos dessa natureza contidos em sua música. Estando ligado à nobreza – um fato pouco conhecido da biografia do compositor –, Stravinsky e sua família perderam seus bens na revolução Bolchevique de 1917, o que teria, segundo Taruskin, causado uma reação duradoura de desconfiança a revoluções, quaisquer que fossem<sup>52</sup>. Já em 1931, Stravinsky permitiu ser descrito na imprensa como o “ditador da reação contra a anarquia na qual o modernismo degenerou” (Taruskin, 2010a, p. 747). Alguns anos antes, em 1925, Stravinsky tocou sua *Sonate* para piano em uma festival de música contemporânea em Veneza organizado sob os auspícios de Benito Mussolini. Nessa época, nos conta Taruskin, o compositor se autoproclamava como “anti-modernista” (Taruskin, 2009, p. 210). Nesse caso, modernismo significava “um código para aquele legado pós-romântico específico da revolução e caos exemplificado na política pelos Bolcheviques, e na música pelo expressionismo atonal das obras de Schoenberg” (Idem, ibidem). Dessa forma, Stravinsky percebia a união entre arte e política ao ver em ambas uma tendência pós-romântica responsável por levá-las ao caos. A ordem, o contrário do caos, era o caminho desejável não só para a arte, mas também para a política. No entanto, julgar um artista por suas convicções morais é perder de visto aquilo que verdadeiramente importa em uma análise como a nossa, isto é, a arte. Embora, segundo Taruskin, “Stravinsky, e isso é evidente, identificava-se com Mussolini no sentido mais literal da palavra, e de maneiras que eram de fundamental importância para a sua arte” (Idem, ibidem). Segundo essa leitura, o neoclassicismo encabeçado pelo compositor

---

<sup>52</sup> Defendendo-se daqueles que o consideravam um revolucionário no campo das artes, Stravinsky afirmou, segundo tese do filósofo Chesterton: “uma revolução, no verdadeiro sentido do termo, é o movimento de um objeto que descreve uma curva fechada, e que assim sempre volta ao ponto de partida... [...] Na verdade, eu teria dificuldade em citar para vocês um único fato na história da arte que pudesse ser qualificado de revolucionário. A arte é, por essência, construtiva. Revolução implica ruptura de equilíbrio. Falar de revolução é falar de um caos temporário. Ora, a arte é o contrário do caos. Ela nunca se rende ao caos sem ver imediatamente ameaçadas suas obras vivas, sua própria existência” (Stravinsky, 1996, p. 21). Aqui fica claro a forma que o músico se relacionava com a ideia de revolução. Não só elas seriam algo contrário à essência construtiva própria da arte, como implicaria a ideia de caos.

pode ser lido, como já sugerimos, como reação à desordem que a música parecia imersa nos anos 1920. É nesta chave que a recepção de Schoenberg se deu, no momento exato em sua música passou a convergir diretamente com aquela de seu oposto Stravinsky.

A década de 1920 foi marcada, para Schoenberg, pela descoberta e aplicação do método dodecafônico. Em 1921, teria dito a um de seus pupilos: “Hoje eu descobri algo que irá garantir a supremacia da música alemã pelos próximos cem anos” (Hayes, 1995, p. 148). Os anos subsequentes viram diversas tentativas de aplicação da técnica em peças para diferentes formações. No entanto, tal aplicação veio acompanhada de um retorno às formas clássicas do passado: as únicas capazes de fornecer uma base sólida para o desenvolvimento do material cuja extinção acontecia no momento em que a série enunciava-se<sup>53</sup>. Esse movimento, tão criticado por Boulez, como já vimos e iremos rever melhor no próximo capítulo, foi motivado igualmente por uma tentativa de retorno à ordem. Nas palavras de Taruskin:

O que muitos continuam a ver como o passo mais radical que ele [Schoenberg] ou qualquer músico do século XX jamais tomou – o estabelecimento do método de composição dodecafônico – foi, na realidade, uma resposta ao mesmo chamado que motivou Stravinsky. Ele foi acompanhado por um retorno (talvez ainda mais explícito do que aquele de Stravinsky) aos procedimentos abstratos “secos e duros” de acordo com as linhas do século XVIII (Taruskin, 2009, p. 210).

Desta forma, Schoenberg haveria empreendido um retorno às formas do passado em busca de ordem, buscando o mesmo refúgio que Stravinsky. Ainda empreendendo uma análise psicologizante, Taruskin afirma que a “personalidade de Schoenberg era absolutista e despótica como a de qualquer ditador” (Idem, p. 211). Segundo o musicólogo, essa era a visão de alguns de seus discípulos, tais como Paul Pisk ou até Alban Berg, cuja relação com o mestre era algo ambígua. Chama também a atenção, no que diz respeito à personalidade de Schoenberg, sua defesa da preservação da hegemonia da música alemã, cristalizada na afirmação feita a Joseph Rufer citada acima. A noção pode parecer estranha quando se leva em conta o fato de que Schoenberg era um judeu austríaco. Contudo, como explica Hayes, “segundo as

---

<sup>53</sup> A esse respeito, Webern afirmou: “Tive a sensação de que, uma vez enunciados os doze sons, a peça estava terminada. Só muito mais tarde concluí que tudo isso era um momento de uma evolução necessário” (Webern, 1984, p. 133).

circunstâncias é difícil prever se as ideias de algum tipo de ‘supremacia germânica’ eram simpáticas a Schoenberg [...], suas crenças nunca se inclinaram em direção à absoluta centralidade da tradição Austro-Germânica na música ocidental” (Hayes, Op. cit. p. 150). Deste modo, a noção própria de uma tradição germânica englobava necessariamente aquela de uma tradição austríaca, vistas por Schoenberg, e por muitos outros compositores, como inseparáveis.

Um caso mais extremo de simpatia aos ideias totalitários foi aquele de Webern, que teria dado as boas-vindas aos nazistas que adentravam Viena com alegria (Taruskin, 2009, p. 211). Sua relação com o nazismo, no entanto, era capaz de separar o antissemitismo dos ideias políticos do partido. Daí sua capacidade de ser solidário a perseguição pela política racial do III Reich a seu mestre Schoenberg e vários outros colegas, amigos e conhecidos. No entanto, por uma ironia da recepção de sua obra, esse dado de sua personalidade só ficaria conhecido em meados da década de 1970, o que ajudaria em muito à propagação fundamental de sua obras e seus ideias à geração mais nova a surgir no pós-guerra. Como veremos no próximo capítulo, a figura de Webern supriu a necessidade que essa geração mais nova tinha de encontrar uma figura paterna que servisse de base para suas novas descobertas e experimentos.

Mesmo que deixados de lado, os traços biográficos de Schoenberg e Stravinsky iam de encontro com uma recusa latente presente na política nos anos do pós-guerra, praticadas justamente pelas gerações mais novas. Ligadas às atrocidades dos regimes totalitários de direita, as novas gerações louvaram a esquerda como o único campo possível do agir. Deste modo, segundo Judt:

Com uma rapidez que deixaria perplexas futuras gerações, a luta na Europa entre fascismo e democracia mal havia terminado e já fora substituída por uma nova ruptura: a que separava comunistas e anticomunistas. O patrulhamento de posições políticas e intelectuais favoráveis e contrárias à União Soviética não teve início com a divisão da Europa depois da Segunda Guerra Mundial. Mas foi naqueles anos do pós-guerra, entre 1947 e 1953, que a linha divisória entre Oriente e Ocidente, esquerda e direita, foi marcada na vida cultural e intelectual da Europa (Judt, Op. cit. p. 207).

A extrema direita havia recebido apoio incondicional por parcelas consideráveis das populações ao longo do período do entre guerras. Este apoio levou, necessariamente, a explosão da Guerra e ao enaltecimento dos regimes totalitários de extrema direita na Alemanha e na Itália. Em busca de novos caminhos políticos, as novas gerações prontamente se voltaram para o outro lado do espectro, adotando as bandeiras de esquerda como única via possível de pensamento. Assim, “o fim da ocupação nazista ou fascista foi amplamente acolhido como ocasião para mudanças sociais e políticas radicais, uma oportunidade para tirar proveito revolucionário da devastação causada pela guerra e construir um novo começo” (Judt, Op. cit. p. 210). E diante do estado conturbado em que se encontrava a política europeia do pós-guerra, a via revolucionária apresentou-se como única.

### **O novo homem e a via revolucionária**

Esse novo começo pelo qual precisaria passar a Europa do pós-guerra, como viemos apontando, deveria passar ao largo das opiniões das gerações mais velhas ou das colocações da Alemanha, ambos creditados como culpados pelo descalabro em que se encontrava o continente. Deste modo, o apelo revolucionário que parecia emanar da política de esquerda seduziu os mais diversos intelectuais e artistas da nova geração em ação naqueles anos. A via revolucionária, nesse sentido, era a capacidade de moldar a realidade conforme os anseios de uma geração animada pela possibilidade de, após muitos anos de bloqueio político e expressivo, poder se autodeterminar. Jean-Paul Sartre, dentre muitos outros, teria afirmado que, “queira ou não queira, a construção do socialismo é privilegiada” (Sartre, apud. Judt, Op. cit., p. 209). Além disso, “os partidos comunistas agradaram os intelectuais, para os quais as aspirações do comunismo<sup>54</sup> tinham o apelo de contrastar com o provincianismo de pequeno Estado que prevalecia em suas respectivas pátrias e com o violento antiintelectualismo dos nazistas” (Judt, Op. cit., p. 212). É nesse sentido próprio que

---

<sup>54</sup> É curioso levar em consideração que “o entusiasmo pela teoria comunista existia na proporção inversa da experiência prática do regime” (Judt, Op. cit., p. 214). Curioso pelo fato de que grande parte dos intelectuais e artistas do Brasil estarem, abertamente, ligados à esquerda. Deixando-se de lado os contextos específicos pelos quais passou o país, onde a reação à ditadura militar teria feito ressurgir movimentos e mentalidades antes censuradas, é notável o fato de que a afirmação de Tony Judt aplicasse ao caso Brasileiro, sobretudo a nomes como os dos compositores Willy Corrêa de Oliveira, Flô Menezes, entre outros, cujas posições políticas abertamente defendidas inspiram-se em ideias comunistas.

podemos entender, por exemplo, algo da retórica utilizada pelo jovem Boulez: “é óbvio que um dos modelos retóricos de Boulez era, entre outros, o jornalismo comunista de sua época” (Taruskin, 2010b, p. 19).

As primeiras publicações de Boulez coincidem com o ressurgimento de vários canais de circulação cultural, até mesmo na Alemanha. Segundo Judt: “Já em 1948, depois que se superou a escassez de papel e as redes de distribuição foram reconstruídas, mais de duzentos periódicos literários e políticos estavam em circulação” (Judt, Op. cit., p. 216). Deste modo, Boulez foi beneficiado por um ressurgimento massivo de publicações e canais culturais que desejam expressar seu descontentamento, suas posições políticas e outras questões diversas. Quase todas elas, naturalmente, com tendências ao campo político de esquerda, cujo limite da ação encontrava-se na via revolucionária.

O apelo sugerido pelos regimes políticos de esquerda estava ligado à plasticidade que ele parecia sugerir ser aplicável ao mundo e ao homem. Dito de outro modo, com a esquerda era possível pensar um novo mundo e um novo homem, pois, no limite, ambos eram passíveis de transformação através da via revolucionária. Revolução, nesse sentido, significava reverter a ordem e criar uma nova a partir dos princípios tidos como defensáveis pelos donos do poder. Para tanto, era preciso, igualmente, pensar um novo homem. Não por outra razão Badiou afirmou: “o século foi obcecado pela ideia de mudar o homem, de criar um homem novo” (Badiou, Op. cit., p. 21). Para tanto,

criar um homem novo equivale sempre a exigir que o homem seja destruído [...] o projeto do homem novo é nesse sentido projeto de ruptura e de fundação que sustenta, na ordem da história e do Estado, a mesma tonalidade subjetiva que as rupturas científicas, artísticas, sexuais do início do século. É, portanto, possível afirmar que o século foi fiel a seu prólogo. Ferozmente fiel. (Idem, ibidem).

A dinâmica que anima a criação do homem velho não é apenas a destruição do homem velho. Criar um novo homem significa, eliminar aquele homem velho, culpado pelos erros recentes cometidos pela humanidade. Mas não apenas. No interior dessa dinâmica “há um binário fundamental da destruição e do definitivo [...] Não é a destruição que produz o definitivo, de modo que há duas tarefas bem diferentes: destruir o velho e criar o novo” (Badiou, Op. cit., p. 64). Criar o novo no campo da

política significa vislumbrar novas formas de participação popular, de atuações político-partidárias e agendas políticas. Dentro dessa nova estrutura, o homem novo será aquele capaz de levar a cabo os planos que animam essa nova realidade, conferindo a ela legitimidade e funcionalidade. No campo musical, o novo homem, entre outras coisas, parece implicar uma nova audição animada por uma nova poética musical.

Já 1968, gozando de ampla notoriedade no meio musical, Boulez traçou os planos daquilo que, desde o pós-guerra, havia marcado suas experimentações. Para que este novo homem pudesse aflorar, era preciso, em primeiro lugar, construir novas salas de concerto. Para Boulez, a música daqueles anos padecia de um conservadorismo que não residia apenas em suas linguagens e suas técnicas. A composição estava circunscrita a uma poética que em muito era limitada por fora, pelas salas de concerto e a relação com sua audiência. Acostumadas aos formatos de concerto tradicional, era preciso repensar toda a estrutura envolvendo o fazer musical. Segundo Boulez: “É simplesmente dizer que novas casas de concerto precisam ser construídas, que orquestras devem ser reorganizadas ou que orquestras devem ser substituídas por algum tipo de consórcio de performers que poderiam ser selecionados segundo propósitos *ad hoc*” (Boulez, 1986, p. 448). Uma nova época exigiria uma nova sala de concertos: “nossas salas de concerto são um fenômeno completamente aberrante. Elas foram construídas, com certeza, para performances do século XIX na qual a música era apresentada como um objeto de contemplação” (Idem, p. 450). No contexto do pós-guerra, em que tudo estava sendo repensado, optou-se por manter o modelo antigo das salas de concerto destruídas. No futuro, o problema será, “como construir halls nos quais sua própria adaptabilidade não imponha restrições” (Idem, p. 468). Livrar-se dessas imposições não era apenas uma forma de repensar a arquitetura à luz de seu tempo, mas garantir que o espaço em que a música é executada não imponha limitações para a expressão do compositor.

Repensar as estruturas específicas que davam sustentação às práticas musicais que constituíam a preocupação de Boulez tinha como propósito formar um novo público, um novo homem. Preso ao culto do passado, o novo público reage de maneira negativa ao novo. Para mudar isso, Boulez afirmou: “O que quero fazer é mudar a atitude das pessoas” (Idem, p. 481). Mudar sua atitude frente ao experimentalismo, à nova música e às antigas práticas envolvendo a música do

passado. Nesse mesmo sentido, Luciano Berio, a contraparte italiana de Boulez, afirmou: "sou a encarnação de um público ideal" (Berio, 1981, p.13).

Como veremos no próximo capítulo, é à luz de considerações como essa que as análises que Boulez empreendeu de seus contemporâneos deve ser interpretada. Pois, como afirmou o compositor em uma de suas análises: "estas reflexões sobre a composição da obra musical nos fazem esperar uma nova poética, uma nova maneira de ouvir" (Boulez, 1995, p. 34). Uma nova maneira de ouvir, proporcionada por uma nova estética, resultando em parte por toda uma nova estrutura de apresentação musical era também o projeto de John Cage.

Tal como vários artistas ao longo do século XX, um dos propósitos da estética de Cage era eliminar as barreiras entre arte e vida, reconfigurando desta maneira a própria noção do que seria a arte e a fruição de seu receptor. Fiel a seu objetivo e em consonância com seus colegas europeus influenciados pelo espírito "hora zero", Cage empreendeu todo um esforço no sentido de repensar o papel da música em nossas sociedades. Recusando aquilo que parecia para ele como um de seus objetivos últimos, isto é, a comunicação, Cage encontrou na indeterminação e no acaso uma maneira de levar a cabo suas ideias estéticas mais radicais do período.

Emblemática desta fase é sua peça de 1952, *4'33"*. Ao contrário do que é sustentado pelo senso-comum, trata-se não de uma peça que evoca o silêncio, mas antes do silêncio do intérprete como possibilidade para que os sons do ambiente possam interagir com a performance. Em outras palavras, são os sons do ambiente que formam a performance. Esse expediente, para além de outras questões que fogem ao nosso interesse específico, tinha por objetivo repensar o papel dos sons, dos intérpretes e de tudo aquilo que dá forma à performance musical, incluindo seus ouvintes, agora não mais passivos, mas agentes do fazer musical.

Por trás do impulso de repensar o homem e a arte, havia um suporte institucional auxiliando a legitimação dessas práticas. Investigá-lo brevemente nos auxiliará, no capítulo seguinte, a entender o que estava por trás da força com que Pierre Boulez e seus correligionários defenderam o serialismo. Mas antes, é preciso nos focar rapidamente sobre a cidade Darmstadt, onde passou a ocorrer o mais importante festival de música nova do pós-guerra: os "Cursos Internacionais de Verão para a Nova Música". Foi lá onde se encontraram pela primeira vez muitos dos compositores surgidos no pós-guerra e onde entraram em contato com a música de

Anton Webern, figura importante para o estabelecimento do serialismo defendido por Pierre Boulez e seus pares.

## **Darmstadt**

A ação militar sobre a cidade alemã de Darmstadt, ocorrida na madrugada do dia 11 para 12 de setembro de 1944, a deixou em ruínas. A cidade não era considerada como digna de atenção nem pelos aliados e nem pelos próprios alemães. A decisão surpreendente de bombardeá-la por completo foi tomada pelas forças aliadas que viram na cidade uma possibilidade de testar novas estratégias de destruição. A ação, empreendida pela a *Royal Air Force* britânica, levou meia hora para ser concluída. O saldo foi registrado por um cientista britânico em visita às ruínas: “Darmstadt é uma cidade da morte – literal e figurativamente” (Spencer apud. Iddon, 2013, p. 2).

Após o término da guerra e a divisão da Alemanha entre as quatro potências vitoriosas (Estados Unidos, Inglaterra, França e União Soviética), Darmstadt foi ocupada pelas forças norte-americanas. Entre suas funções estava a de reconstruir a cidade, regularizar o suprimento de comida, estabelecer um novo governo e dar continuidade ao processo de desnazificação. Em meio a demandas tão exigentes, uma disposição renovada pela cultura viu surgir na cidade o germe daquilo que, mais tarde, ficaria conhecido como “Cursos Internacionais de Verão para a Nova Música”, ou, “Cursos de Darmstadt”.

Fundado em 1946 pelo crítico musical Wolfgang Steinecke e pelo compositor Wolfgang Fortner, os cursos tornaram-se em poucos anos um dos mais importantes pontos de encontro das novas gerações do pós-guerra. Por lá, encontraram-se os principais compositores, musicólogos, críticos, intérpretes e entusiastas daquele período. E não só: figuras já estabelecidas como Stravinsky, Adorno, Dahlhaus e Varèse, só pra citar alguns, participaram de várias edições.

Não demorou muito para os cursos estabelecerem claras linhas de pesquisa e discussão, influenciadas por seus organizadores e participantes. Logo, seu principal foco tornou-se o estudo e divulgação da música serial, principalmente aquela cuja influência apontava para Webern, então em processo de franco redescobrimto. Um outro aspecto sobre os cursos que merece ser comentado é o apoio financeiro que ele recebeu em seus primeiros anos do “Departamento de Teatro e Música do Governo Militar Norte-Americano”, cujos dois principais objetivos eram: propagar os valores

culturais e políticos norte americanos e fornecer um lugar de encontro para músicos antes censurados pelos regimes totalitários (Taruskin, 2010b, p. 21). A música e as discussões que lá estavam presentes passavam, deste modo, por um rigoroso processo de análise. Como parte do projeto de “desnazificação”, tudo precisava passar pelo crivo das forças aliadas ocupantes, logo, tudo aquilo que o festival propalava estava, de algum modo, alinhado com os ideias norte-americanos de cultura.

A presença dominante dos cursos era a dos jovens compositores: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Luigi Nono, Luciano Berio, Henri Pousseur e outros. Eles começaram a participar ativamente nos anos letivos de 1951 e 1952, chamando para si a responsabilidade de moldar os cursos e as performances que lá aconteciam segundo seus gostos e diretrizes. Um dos frequentadores do festival, o compositor Henze, logo percebeu o quanto o Boulez tomou a dianteira nesse movimento:

As coisas tornaram-se um verdadeiro absurdo [...] Boulez, que se via como a suprema autoridade estava sentado ao piano, flanqueado por Maderna e por mim [...] Tudo aquilo que não era Weberiano, ele bruscamente desconsiderava: “Se não é escrito no estilo de Webern não tem interesse.” (Henze apud. Taruskin, 2010b, p. 22)

Descrevemos ao longo deste capítulo alguns dos impulsos e problemas colocados aos músicos, intelectuais e, de certa forma, à Europa naquilo que ficou conhecido como pós-guerra. No interior do processo de reconstrução do continente, escolhas tiveram de ser feitas levando-se em consideração os mais diversos fatores. Resta-nos saber agora quais as razões específicas que motivaram Boulez a defender a música serial da forma que o fez. Para tanto, passaremos agora à análise de alguns textos da sua coletânea de ensaios “Apontamentos de Aprendiz” à procura dos traços daqueles mesmos mecanismos que parecem sustentar os cânones, antigos e modernos.

## Organizando o delírio: pensando um novo cânone

*“Webern é, seguramente, o fenômeno mais importante de nossa época, pórtico da música contemporânea.”*

Pierre Boulez

O fim da guerra e o estabelecimento da polaridade que viria a demarcar a política e as artes do período conhecido como “Guerra Fria” conferem, como vimos, o terreno no qual a nova geração irá fixar as bases de suas atuações, guiadas pela recusa àquilo que estava ligado aos conflitos recentes. Assim, seu esforço foi dirigido de modo a procurar novos meios que não tivessem relação, tanto com o que suscitava a direita totalitária (ou qualquer direita, diga-se de passagem), quanto com aquilo que era fruto das antigas gerações, creditadas como culpadas pelos caminhos equivocados tomados pela Europa. O esforço para a superação daquilo que consideravam interdito os levou de encontro a um cânone que trazia as marcas do que deveria ser evitado: compositores e obras cuja validade estética não eram mais toleráveis. Deste modo, junto de muitos outros compositores que haviam marcado a produção mais avançada da música da primeira metade do século XX, Schoenberg, por exemplo, foi descartado com base em sua incapacidade de compreender as estruturas profundas que a invenção do método dodecafônico ensejava. Stravinsky e Bártok, por sua vez, incorreriam, cada um ao seu modo, em problemas semelhantes. Faltaria a Bártok, segundo Boulez, “uma coerência interna na linguagem”, cuja natureza “não é, mesmo na sua mais rica autenticidade, senão um resíduo dos impulsos nacionalistas do século XIX” (Boulez, 1995, p. 277). Já com relação a Stravinsky, cuja avaliação Boulez mudaria ao longo dos anos, algo dessa mesma crítica estava presente. Antes tidos como opostos históricos, Stravinsky passou a figurar ao lado de Schoenberg, ambos sendo acusados de não obedecer às necessidades estéticas sentidas pela nova geração. Segundo Boulez: “Dada a ausência de um fenômeno total, não podemos, nem em Stravinsky nem em Schoenberg, reconhecer um ‘profeta’” (Idem, p. 233).

Paralelamente ao esforço de avaliação da música das antigas gerações, estava a busca por um guia que pudesse animar os experimentos dos compositores surgidos no pós-guerra.

Em diversos textos escritos à época, presentes em sua coletânea “Apontamentos de Aprendiz”, Boulez busca estabelecer as bases para sua produção composicional. Nos anos imediatamente seguintes à guerra, diante de sua linguagem composicional em busca de legitimação, Boulez demarca as bases de sua busca de modo a criticar a tradição que havia lhe precedido ao mesmo tempo em que passa a exaltar a figura de Webern, tido como pai do caminho correto que o serialismo havia empreendido, em contraposição àquele tomado por Schoenberg, tido, por sua vez, como insuficiente.

No entanto, essa prática, levada a cabo por Boulez, único em sua determinação (Griffiths, 2010, p. 4), não é apenas fruto de um homem. O cânone, como vimos, responde a fatores de toda ordem em seu processo de formação e legitimação. É preciso, em primeiro lugar, uma afinidade entre muitas práticas, conceitos e questões diversas para que uma dada linguagem artística floresça do modo e na época em que o faz. Existem, portanto, várias forças que interagem entre si e entre outras questões – por vezes não mapeáveis –, que ajudam na formação de um dado corpo de obras e compositores que vêm a formar um cânone.

Mostrar as influências que dada pessoa, instituição ou o que quer que seja exerce sobre o cânone, criando-o ou modificando-o, funciona de modo a mostrar que ele, o cânone, não é formado de maneira natural. O arranjo de uma seleção de obras e nomes dotados de autoridade em meio ao cortejo de obras e nomes da história da arte responde, antes, a questões muitas vezes profundas que pouco têm a ver com a simples prática contínua ou aceitação pública. Desconstruir essa constelação de forças e fatores é um esforço que merece ser levado a cabo para mostrar, justamente, que a música, em muito, responde a questões de poderes e interesses, cuja perpetuação no tempo cria a noção de um arranjo petrificado, naturalizado.

No caso da música do pós-guerra, o problema é de grande interesse pelo arranjo complexo de forças políticas e estéticas em constante e cerrado entrelaçamento. A quantidade significativa de linguagens reclamando para si a primazia do novo e do necessário só torna a questão maior. O panorama, rico como vimos, era formado, entre outras coisas, pelo ressurgimento da música serial, da música neoclássica e mais o aparecimento da música eletrônica, já nos últimos anos

da década de 1940. Somam-se a isso interesses políticos inflamados e poderosos, para os quais a cultura era também uma arma de guerra ideológica, cujas reverberações extrapolavam as salas de concerto e os festivais acadêmicos.

Buscar algumas das respostas para o estabelecimento e alcance da estética serial – cuja influência, como vimos, vai muito além do período em questão e do continente Europeu – é uma maneira, dentre outras, de mostrar os fatores que animam a criação dos cânones. Não só sua proximidade histórica torna o exame mais viável, dado a proximidade das fontes e a continuidade de alguns debates, mas a própria natureza do problema, no qual os vários interesses em jogo parecem registrados e, hoje, passíveis de serem relacionados.

Posto isto, este capítulo busca, primordialmente, responder a duas perguntas. A primeira diz respeito ao serialismo e sua prevalência sobre as outras linguagens presentes no período em questão, dos anos de 1946 a 1954. Busca-se aí entender de que modo Pierre Boulez buscou promover o serialismo, amparando-se na figura de Webern e em outras questões maiores, tais como o financiamento norte-americano dos festivais de música que passavam a tomar forma na Europa do pós-guerra.

A segunda pergunta que buscamos responder neste capítulo, por sua vez, está diretamente ligada à primeira e tem a ver com o *modo* com que Boulez promoveu o serialismo. Como veremos, os métodos que o jovem compositor utilizou, sempre embasado por seus pares e por estruturas de poder, tem muito a ver com a descrição que William Weber faz da formação dos cânones. É importante mencionar, mais uma vez, que não se trata de uma adequação de uma teoria vinda do alto sobre uma prática qualquer. Trata-se, antes, de uma relação tensa e muitas vezes imperfeita que busca demonstrar mais claramente como certas estruturas se formam. Antes de respostas fechadas e estanques, buscamos modos de iluminar certas práticas a partir de outros pontos de vista, neste caso, o da formação do cânone, cuja metodologia fornecida por William Weber nos parece adequada. Para tanto, passaremos agora ao exame da recepção do serialismo no contexto do pós-guerra, afim de sugerir o tipo de apelo específico que ele parecia exercer sobre os compositores em atuação naqueles anos.

### **A via abstrata do serialismo**

Logo após a guerra, como vimos, a necessidade de reconstrução inspirou as mais diversas tendências artísticas em sua busca para recuperar o tempo que lhe fora

tomado e promover um estilo que dialogasse com aquilo que tivesse a ver com a noção de “pós-guerra”: um espírito de renovação e necessidade de cultura. Para tanto, a tarefa era ditada pela obrigação de excluir compositores e artistas que haviam tido relação com os regimes totalitários. Se de um lado esse exame era relativamente simples, dado a facilidade em apontar os cúmplices das ditaduras, de outro era mais trabalhoso, pois as sobras dessa seleção ainda eram muito numerosas. É evidente, no entanto, que havia espaço para todos aqueles que buscavam apenas tocar e seguir criando sua música. Novos espaços musicais eram construídos e reabilitados na mesma velocidade com que tudo voltava a tomar forma no velho continente. As rádios, nesse sentido, foram de grande ajuda para promover a música daqueles que haviam sido calados, evidenciando, contudo, um problema:

Conforme as rádios da Europa Ocidental passaram a transmitir o grosso dos trabalhos negligenciados de Bartók, Stravinsky, Hindemith, Berg e Schoenberg, tornou-se evidente não apenas que os estilos, estéticas e técnicas disponíveis eram consideráveis, mas que elas encontravam-se em considerável contraste entre si (Brindle, 1987, p. 3).

A diferença de estilos transformou a busca por um recomeço em uma disputa cujos desdobramentos deu-se entre à “separação do mundo musical entre serialistas e não-serialistas” (Idem, p. 4). Nas palavras de Brindle:

Particularmente na Europa Ocidental, compositores, críticos e performers tinham de se tornar partidários de um campo ou de outro; ter um pé em ambos os mundos era quase uma impossibilidade. Para uma facção, o serialismo propriamente dito era uma virtude, os mecanismos que poderiam levar apenas para a perfeição e grande mérito artístico. Para outra facção, o uso das séries por Schoenberg poderia produzir apenas não-música [...] Boa crítica – imparcial e construtiva – era quase impossível nestas circunstâncias (Idem, *ibidem*).

A incapacidade para o diálogo, causada pela necessidade de se adotar uma posição foi responsável, portanto, por uma cisão que haveria de durar até os primeiros anos da década de 1950, quando as divisões internas entre os grupos fragmentaram ainda mais a cena musical do pós-guerra. No entanto, alguns fatos servem para

comprovar que a facção serialista, logo após a guerra, tomou a dianteira no esforço de repensar a música na ocasião. Não obstante o grande número de compositores de renome que adotaram o serialismo naqueles anos cuja influência reverbera até hoje, sua promoção do estilo parece ter tido um apelo muito maior do que aquele promovido pelos não-serialistas. Cabe então nos perguntar: o que o serialismo apresentava de tão diferente que parecia conter uma atração maior do que dos outros estilos em voga? Ou, em outras palavras: por que foi ele a poética adotada por um número tão representativo de compositores?

As respostas para essas questões podem ser abordadas de diversas maneiras. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que, em um estudo como este, a música responde a questões sócio-históricas que influenciam diretamente seus rumos e mudanças. Com isso, queremos afirmar que é na conjuntura externa às leis internas da própria composição que estão algumas das respostas que aqui buscamos. Nos perguntar por que o serialismo atingiu o grau de aceitação que atingiu naqueles anos é tentar compreender de que modo sua linguagem – ela mesma resultado destes vetores externos – respondeu aos anseios daquela geração. Para compreender algo desse caminho, voltemos mais uma vez para a avaliação empreendida pelos compositores do pós-guerra a seus pares.

O exame e a avaliação negativa subsequente sobre todas as formas artísticas ligadas aos regimes totalitários foi simples. Havia, como vimos, diferenças em relação à participação dos regimes no tocante às decisões estéticas imputadas sobre os compositores. No entanto, o único regime a ditar tal prática com mão de ferro foi a União Soviética:

Nem na Itália Fascista e nem na Alemanha Nazista as artes foram tão policiadas ou guardadas como na União Soviética, e jamais o governo italiano ou o alemão promulgaram uma teoria que fosse efetivamente transformar as artes em um sistema de recepção para a propaganda do estado, como fizera o governo soviético sob Stálin (Taruskin, 2010a, p. 775).

A teoria ficou conhecida como “Realismo Socialista”. Em linhas gerais, era a noção de que a arte deveria comunicar-se com o povo, enaltecendo os poderes do estado e as capacidades inatas de seus cidadãos, unidos por uma narrativa de união e superação, cujo desfecho e objetivo último era louvar o poder totalitário e seus

dirigentes. Segundo o próprio Stálin, era necessário repensar a arte, buscando uma linguagem que valorizasse o belo e a tradição:

Nós precisamos preservar aquilo que é bonito, pegá-lo como modelo, usá-lo como um ponto de partida, mesmo que ele seja “velho”. Por que devemos nos curvar em deferência perante o novo, como se ele fosse Deus, apenas pelo fato de que ele é “novo”? (Stálin apud. Taruskin, idem, p. 777).

No tocante à relação com a tradição, a ideologia estética soviética aproximava-se daquela dos outros regimes totalitários. Analisando alguns traços comuns aos regimes fascistas, Umberto Eco esboçou quatorze características daquilo que chamou de “Ur-Fascismo”, ou “fascismo eterno”. Segundo o autor, “a primeira característica de um Ur-Fascismo é o *culto da tradição*” (Eco, 2010, p. 43). O termo aqui é sinônimo de imobilidade<sup>55</sup>. A tradição levada a cabo pelos sistemas fascistas trazem consigo a crença acrítica no saber acumulado, cujo valor é de tal monta que “não pode existir avanço do saber” (Idem, ibidem). Em outras palavras, não é necessário mais pensar: a verdade primitiva já realizou este trabalho, no qual seus frutos servem para iluminar toda a sociedade contemporânea e seu futuro glorioso.

Uma outra característica sugerida por Eco é a recusa à modernidade. Segundo o autor,

tanto os fascistas quanto os nazistas adoravam a tecnologia, enquanto os tradicionalistas em geral recusam a tecnologia como negação dos valores espirituais tradicionais. Contudo, embora o nazismo tivesse orgulho de seus sucessos industriais, seu elogio da modernidade era apenas o aspecto superficial de uma ideologia baseada no “sangue” e na “terra” (*Blut und Boden*) (Idem, p. 44).

A aceitação do moderno era uma depravação e um abandono patente dos valores herdados do passado, valorizado em si mesmo. Todas essas medidas visavam

---

<sup>55</sup> É possível também relacionar essa ideia de imobilidade com aspectos psicológicos dos líderes do nazismo, recurso este já realizado exaustivamente. Para ficarmos com um exemplo, vale mencionar que o arquiteto-chefe do nazismo, Albert Speer, mencionou em conversa com o historiador Joachim Fest o quanto Hitler era preocupado com a passagem do tempo. Escreve Fest: “Speer informa que, por volta de 1938 no máximo, Hitler via com intenso temor a passagem do tempo; não queria envelhecer e, em certa fase, repetia-o em ‘quase todas as conversas’ [...] [Speer] também acha que a predileção de Hitler por atos agressivos tem origem em seu temor da velhice” (Fest, 2012, p. 5).

negar, como se sabe, o pensamento crítico e reflexivo. Crer em um conhecimento herdado de uma era imemorial, travestido de mito, era um dos recursos levados a cabo por aqueles que precisavam legitimar suas práticas – por mais abjetas que fossem. Nesse sentido, vale mencionar aqui que tanto o nazismo quanto o fascismo inventaram suas tradições. O recurso a um passado inalcançável, dotado de sentido e valor, serviu de mola propulsora para que ambos os regimes pudessem construir uma simbologia capaz de contaminar o imaginário de seus subordinados. A esse respeito, Judt afirmou:

É terrivelmente importante para uma sociedade aberta estar familiarizada com seu passado. Uma característica comum às sociedades fechadas do século XX, fossem de esquerda ou de direita, é que elas manipulavam a história. Fraudar o passado é a mais antiga forma de controle do conhecimento: se você tem poder sobre a interpretação do que aconteceu antes (ou pode simplesmente mentir sobre isso), o presente e o futuro estão à sua disposição. Portanto, é simples prudência democrática assegurar que os cidadãos sejam historicamente informados (Judt, 2014, p. 284).

Em suma, guardadas as devidas diferenças, ambos os regimes totalitários ampararam suas ideologias estéticas na noção de que o passado era dotado de um valor inquestionável, portador de toda a verdade necessária para orientar o presente e o futuro. Essa noção de tradicionalismo, tal como vimos mais detalhadamente no terceiro capítulo, baseia-se na crença acrítica do passado e no seu uso como guia diante de um futuro incerto. Nesse sentido, o exame empreendido pelas gerações do pós-guerra levou em conta o peso que a tradição havia tido para os regimes totalitários.

A busca pelo novo, inspirada pelo espírito da “hora zero”, adquire assim um caráter negativo. A recusa à tradição, desta forma, é empreendida como maneira de rejeitar aquilo que havia determinado muito da produção artística enaltecida pelos regimes totalitários. O “novo” continha valor em si mesmo, mas também apontava para o lado que havia sido recusado pela ideologia estética totalitária. E é aí que o “realismo” propalado pelos regimes se encontra. Hitler, por exemplo,

almejava um rompimento completo com o derrotismo e as ideias esquerdistas da época de Weimar; não queria representação alguma da verdadeira face da guerra e tinha uma antipatia basicamente pequeno-burguesa pelo que chamava de “obras inacabadas” (Nicholas, 2010, p. 21).

Tudo o que fosse alemão era dinâmico e devia, necessariamente, exaltar o espírito de seu povo, o que quer que isso significasse. Em um de seus famosos ataques de fúria, Hitler teria dito: “Não tolerarei pinturas inacabadas” (Idem, p. 26). “Pinturas inacabadas”, bem entendido, eram obras abstratas cujos temas, formas e técnicas não faziam parte da cartilha ortodoxa compartilhada pela crítica nazista.

Como reação a isso, o caminho natural empreendido pela geração do pós-guerra foi recusar a tradição, entendida como peso morto junto da arte figurativa, tida como representação daquilo que os regimes totalitários continham de mais nefasto. Na disputa entre seriais e não-seriais, os elementos sugeridos pela música de Schoenberg parecia apontar para o único caminho que negava essas duas noções, a da tradição e a da figuração. Segundo Brindle:

com a circulação da música serial de Schoenberg, um elemento seriamente disruptivo foi injetado na cena do pós-guerra e toda a chance de estabilidade estilística e técnica estava perdida. O serialismo propôs mudanças tão radicais nos conceitos tradicionais da estrutura musical (e particularmente na forma, melodia e harmonia) que era completamente irreconciliável com as obras de Bártok, Hindemith e o Stravinsky de então. E a partir daí o conflito entre o serialismo e o resto estabeleceu-se (Brindle, Op. cit., p. 4).

Afora a recusa àquilo que era patrocinado pelo regime nazista, que outras características desta arte disruptiva apelava à geração do pós-guerra?

Em um célebre artigo, escrito em 1939, o crítico de arte Clement Greenberg traçou uma dicotomia entre aquilo que chamou de Vanguarda e Kitsch. Na tentativa de compreender a profusão de estilos heterogêneos em uma mesma sociedade, Greenberg lançou mão destes conceitos visando uma possibilidade para crítica. Greenberg estabelece, de um lado, as vanguardas, como aquelas cuja função seria “encontrar um caminho no qual fosse possível manter a cultura *em movimento* em meio à violência e à confusão ideológica” (Greenberg, 1996, p. 24) e de outro lado

sua retaguarda, ou o kitsch, como fruto de uma arte acadêmica, sem pretensões verdadeiramente artísticas.

Enquanto a arte ligada ao estado é demagógica e serve a funções que nada tem a ver com a real vocação da arte e do artista, a arte produzida pelos movimentos de vanguarda é fruto de uma “consciência superior da história” (Idem, p. 23). Diante dos impulsos de uma sociedade onde “todas as verdades envolvidas pela religião, autoridade, tradição, estilo, são postas em questão, e o escritor ou artista não pode mais prever as respostas do seu público aos símbolos e referências com os quais trabalha” (Idem, *ibidem*), cabe ao artista encontrar seu próprio meio de criação de modo autônomo. Isso não significa, no entanto, que o artista se vira contra a sociedade. Esse movimento, antes, é um forma de resguardar a arte de certas forças, tais como o mercantilismo e o academicismo, para que ela possa ainda florescer, mesmo em um ambiente que à primeira vista parece estéril. Desse modo, “foi em busca do absoluto que a vanguarda chegou à arte ‘abstrata’ ou ‘não-objetiva’” (Idem, p. 24). A arte abstrata, nesse sentido, é resultado de uma autonomização dos meios pelos quais se expressam os artistas, sejam eles históricos, técnicos, dentre outros. A história deixa de ter peso determinante na criação do presente, assim como o material artístico, ele mesmo historicamente condicionado. Segundo Greenberg:

O poeta ou o artista de vanguarda tentam na verdade imitar Deus criando algo válido somente em seus próprios termos, da forma como é válida a própria natureza, da forma como um paisagem – e não sua representação – é esteticamente válida; algo *dado*, incriado, independente de significados, similares ou originais. O conteúdo deve ser dissolvido tão completamente na forma que a obra de arte ou de literatura não possa ser reduzida no todo ou em parte a nada que não seja ela mesma [...] os próprios valores em nome dos quais ele invoca o absoluto são valores relativos, os valores da estética. E assim passa a imitar não Deus – aqui eu uso “imitar” em seu sentido aristotélico –, mas as disciplinas e processos da própria arte ou literatura. Esta é a gênese do “abstracionismo” (Idem, p. 25).

A arte abstrata seria resultado, portanto, de um processo paulatino de absolutização dos meios próprios da arte, de seus materiais. Não mais fazendo referência a temas, à história ou a qualquer coisa exterior à própria arte, a arte abstrata torna-se, deste modo, absoluta. Segundo Greenberg,

ao desviar sua atenção do tema da experiência comum, o poeta ou artista se volta para o meio de seu próprio ofício. O não-figurativo ou “abstrato”, para ter alguma validade estética, não pode ser arbitrário ou acidental, mas deve derivar da obediência a alguma limitação ou original adequado. Esta limitação, uma vez que se renunciou ao mundo da experiência comum externa, só pode ser encontrada nos próprios processos ou disciplinas através dos quais a arte e a literatura já o imitaram. Eles mesmos tornam-se o tema da arte e da literatura (Idem, *ibidem*).

Mesmo sem fazer menção direta à música, evidente aí está que a análise que Greenberg realiza se aplica sem maiores dificuldades ao caso específico que estamos analisando.

Já contrapartida desta arte não-figurativa e não absoluta é, segundo Greenberg, o Kitsch. Assim,

o kitsch é mecânico e opera por fórmulas. O kitsch é experiência vicária e sensações falsas. O kitsch muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. O kitsch é o epítome de tudo aquilo que é espúrio na vida de nosso tempo. O kitsch finge não exigir nada de seus clientes a não ser dinheiro – nem mesmo seu tempo (Idem, p. 29).

A arte financiada pelos regimes totalitários seria, por esta via de definição, kitsch. Daí Greenberg afirmar: “O encorajamento do kitsch é meramente uma das formas não onerosas pelas quais os regimes totalitários buscam ganhar a simpatia de seus subordinados” (Idem, p. 37). Seu oposto, a arte de vanguarda, seria insubordinada aos tais regimes e não, como querem alguns comentadores, por ser crítica demais, mas porque “é muito difícil injetar nela propaganda eficaz, e que o kitsch se presta mais a esta finalidade” (Idem, *ibidem*). A arte abstrata, nesse sentido específico, seria formalmente incapaz de incorporar temas e propagandas de ordem totalitária. Portanto, a arte abstrata estaria vacinada, por assim dizer, contra o kitsch, a propaganda e a figuração subserviente. A escolha empreendida pelos artistas não ligados aos governos totalitários já estaria dada de antemão: a abstração era a única

via possível para aqueles que não queriam nenhuma relação com o kitsch manchado de sangue.

No caso musical, como é evidente, a via abstrata foi a da música serial, a única capaz de voltar-se para si mesma, abandonando uma necessidade de comunicação com uma realidade que no passado recente havia levado o continente europeu à guerra. Daí Boulez poder afirmar, como já mencionamos: “todo compositor que se situa fora das pesquisas seriais é *inútil* (sic)” (Boulez, Op. cit., p. 244). Longe de ser uma posição isolada, ela refletia um clima comum a muitas das searas artísticas em franca expansão nos anos do pós-guerra.

Como um desdobramento posterior desta tendência ao abstracionismo como via livre de relações com uma realidade condenável, a recusa da comunicação foi endereçada como um ponto a ser pensado pelos compositores preocupados com o avanço técnico de sua arte. Já em 1958, o compositor norte-americano Milton Babbitt escreveu um ensaio questionando a necessidade de se haver um ouvinte do outro lado da cadeia comunicacional da música. O título polêmico provocava aqueles que acreditavam que a música era composta tendo em vista apenas a resposta dada pelo ouvinte. *Who cares if you listen?* [Quem se importa se você escuta?] (Babbitt, 1998, p. 244) traça uma tendência irreversível segundo seu autor, isto é, a condição de isolamento da música frente a sociedade.

A tese de Babbitt era bem simples: se a música fosse ficar presa à baixa escolaridade que o público contemporâneo goza, estando a ele subordinada a partir de sua recepção, ela cessaria de evoluir tecnicamente. Traçando paralelos com a evolução científica, Babbitt afirma:

eu ousar sugerir que o compositor irá fazer a si mesmo e a sua música um imediato e eventual serviço pela total, resoluta e voluntária retirada do mundo público para um de performances privadas e da mídia eletrônica, com a real possibilidade da completa eliminação do público e dos aspectos sociais da composição musical (Idem, p. 249).

Ao contrário daquilo que a recepção posterior deste ensaio creditou como sendo seu principal ponto, a indiferença ao ouvinte está circunscrita a uma apologia da evolução técnica da música, indiferente, ela sim, a quaisquer entraves externos, tais como a necessidade de reportar-se ao ouvinte. O objetivo não é tanto desconsiderar o

ouvinte por meios puramente arbitrários como abrir mão de sua resposta para que música possa continuar sua evolução. O que queria Babbitt, em outras palavras, era livrar sua música de quaisquer constrangimentos externos. Livre de ter que reportar-se a temas, à história e a regimes políticos, agora a arte abstrata livra-se, enfim, de seu contato com o público.

Esse movimento de absolutização da música vinha amparado por uma noção de necessidade imanente, responsável por legitimar a criação daqueles anos. O serialismo, deste modo, seria a resposta lógica a uma evolução irrefreável da música. Segundo um comentador, “para Boulez, o serialismo é legitimado sobre a base uma ‘necessidade histórica’, já que ele responde aos conflitos entre a música dodecafônica e a composição neoclássica” (Campbell, 2010, p. 52). Portanto, o serialismo surgido no pós-guerra seria o resultado necessário<sup>56</sup> do embate entre a música de Schoenberg e Stravinsky. Encontra-se aí, portanto, a chave específica para compreensão da ideia de utilidade e inutilidade com que tantas vezes Boulez usou para avaliar seus pares:

Qual a conclusão? O inesperado: afirmamos, por nossa vez, que todo músico que não sentiu – não dizemos compreendeu, mas sentiu – a necessidade da linguagem dodecafônica é INÚTIL. Porque toda a sua obra se situa aquém das necessidades de sua época (Boulez, 1995, p. 139).

O serialismo seria resultado de uma necessidade histórica, decorrência, igualmente, de uma síntese das forças contrastantes que habitavam o cenário musical. Contudo, havia mais uma força à qual o serialismo respondia e que será de extrema importância para o sentido que o serialismo terá para o jovem Boulez. Trata-se da figura de Anton Webern, único discípulo de Schoenberg que teria, segundo Boulez e sua geração, compreendido as verdadeiras demandas do serialismo.

---

<sup>56</sup> Em meio a uma discussão sobre as características e tratamentos dispensados à história pelo marxismo, Tony Judt provocou: “É uma promessa reconfortante para alguém aprender que a História está do seu lado, que o professo está na sua direção” (Judt, 2014, p. 100). A respeito do embate entre Schoenberg e sua necessidade histórica, contraposta ao neoclassicismo, Boulez afirmou: “Do lado neoclássico, atira-se sobre a experiência dodecafônica o anátema de tentativa ultra-individualista, última hipertrofia do wagnerismo; do lado dodecafônico, firmemente apoiado na evolução histórica, tratam o neoclassicismo como nostalgia do passado, e o pretenso retorno à ‘música pura’ como uma ilusão notoriamente subjetivista” (Boulez, 1995, p. 17). Percebe-se aí, mesmo diante da tentativa de Boulez, em 1951, tentar realizar um balanço algo imparcial destas duas tendências maiores da música da primeira metade do século XX, sua tendência de adular o dodecafonismo com base em sua pretensa evolução histórica. Já com novo nome de batismo, o agora serialismo seria a continuação lógica, portanto, desta mesma evolução histórica.

## O culto a Webern

Assassinado por acidente em 1945 por um oficial norte-americano, com a guerra na Europa já terminada, ninguém seria capaz de dizer que o circunspecto Anton Webern atingiria o status que atingiu nos anos do pós-guerra. Informações sobre o compositor eram esparsas e suas gravações ainda teriam que esperar até o final da década de 1950 para atingir um público maior. Até 1954 apenas a gravação de sua Sinfonia Op.21 era encontrável na Europa, e mesmo assim com muita dificuldade (Brindle, 1987, p. 7). Uma primeira gravação integral de sua produção composicional foi editada apenas em 1957, graças à ação de Robert Craft, responsável pela promoção mais substancial do compositor para um público de não iniciados. De certo modo, essas características cercando a biografia de Webern ajudaram a criar uma certa aura mágica (Idem, *ibidem*) em torno deste discípulo muito particular de Schoenberg. No entanto, mesmo diante das dificuldades bloqueando o acesso a sua produção, a obra e, por conseguinte, toda a poética de Webern, ocupou um espaço privilegiado junto aos membros da nova geração do pós-guerra, ávidos por reconhecer uma figura que pudessem creditar como “pai” do serialismo.

A necessidade de se buscar uma figura paterna para o serialismo vinha da percepção de que, mesmo tendo em vista que a história parecia estar começando de novo, a partir do zero como queriam, era preciso um nome a quem se ligar, capaz de legitimar a prática que Boulez e sua geração defendiam. Tanto assim que Boulez viria afirmar, em vista a sua defesa de Webern: “uma geração pode ser definida quanto a sua relação com seus ‘pais’<sup>57</sup>” (Boulez, *Op. cit.*, p. 249). Assim, Webern, segundo defendeu Boulez em outra ocasião, é “seguramente, o fenômeno mais importante de nossa época, pórtico da música contemporânea” (Idem, p. 203). A geração a que Boulez se via ligado era definida, nesse sentido, por sua relação com Webern.

Cabe então nos perguntar: qual era o apelo específico que Webern exercia sobre essa geração mais nova? Para responder a esta pergunta é preciso entender mais detidamente como se deu a recepção de sua obra, sujeita, como vimos, a problemas de acesso. Reformulemos então a questão: dada a dificuldade de encontrar gravações,

---

<sup>57</sup> Apesar dessa colocação, Boulez sempre reivindicou para si a posição de criador independente. Segundo o próprio compositor: “Existia a consciência de um grupo, uma geração que lutava junta contra a geração estabelecida e, ao mesmo tempo, talvez por eu ser mais ativo que os outros, eu faço tudo sozinho [...] ninguém se engaja tanto. É muito difícil que as pessoas se engajem [...] Eu me dou muito bem sendo solitário dentro deste tipo de aventura” (Aguila, p. 56).

partituras e quaisquer informações biográficas mais substanciais a respeito de Webern, como se deu então a recepção que dele a geração de Boulez teve?

Muitas das primeiras informações iniciais sobre Webern, surgidas logo após o término da guerra – e à morte do compositor – foram providenciada por René Leibowitz. Um antigo discípulo do compositor, Leibowitz publicou três livros de grande importância sobre seu mestre: *Schoenberg et son école*; *Qu'est-ce que la musique de douze sons?*; e *Introduction à la musique de douze sons*. Os livros foram publicados, respectivamente: em Paris, no ano de 1947, Liège, em 1948 e novamente em Paris, em 1949. Ambas as publicações contém, como fica claro por seus títulos, explicações técnicas sobre a música dodecafônica. Segundo Taruskin, trata-se “do primeiro tratamento estendido dos compositores atonais de Viena a aparecer em uma língua que não o alemão, e o primeiro a aparecer em qualquer lugar desde o fim da guerra” (Taruskin, 2010b, p. 16). Seu principal objeto, no entanto, é mais a música de Schoenberg do que aquela de seu pupilo, Webern. O que importa, contudo, é a atenção dispensada à linguagem serial e a noção propagada pelos livros de Leibowitz, cuja tese central pode ser assim resumida:

a música é uma linguagem universal que foi submetida a um único desenvolvimento histórico, no qual o estágio contemporâneo mais avançado é, necessariamente, o único historicamente válido e sua linguagem a única viável em qualquer tempo. Esse estágio, em 1946, era o estágio atingido pela escola de Schoenberg; qualquer música que não estivesse naquele nível de evolução histórica não era de importância histórica e desprovida de qualquer sério interesse (Idem, ibidem).

Essas mesmas publicações foram usadas como guia e, em parte, reformuladas por Leibowitz, quando de seu período de ensino em Darmstadt, exercendo naquele período grande influência sobre os jovens compositores que atendiam aos cursos de verão. Na ocasião, Leibowitz se aproximou de Olivier Messiaen (ambos professores de Boulez), cuja produção composicional se aproximava àquela de Webern. Portanto, é muito possível que os cursos ministrados por Messiaen dessem destaque às técnicas desenvolvidas por Webern (Brindle, Op. cit., p. 8).

Tanto Messiaen quanto Leibowitz residiam em Paris no final dos anos 1940 e lá ensinavam: Messiaen no conservatório de Paris e Leibowitz ministrava aulas

particulares. Ambos foram professores de grande parte dos principais nomes compostos pela geração do pós-guerra. Entre eles o já mencionado Boulez, Stockhausen, Henze, dentre outros. É evidente, por si só, que ambos tiveram grande influência sobre os eventos que se desenrolavam naquele período. Mas não só. Segundo Brindle:

Seria mais preciso registrar que Webern e aquilo que ele representava estava “no ar”. Seu controle, sua falta de grandiloquência, brevidade e qualidade intelectual exerceram grande apelo, um apelo com ainda mais fascínio pelo fato de que sua música podia ser tão pouco ouvida<sup>58</sup> (Brindle, Op. cit., p. 8).

Mesmo tendo composto, de fato, poucas peças rigorosamente seriais (Idem, p. 9), Webern foi alçado à condição de pai da nova geração por aquilo que parecia representar sua música:

O serialismo, particularmente na Alemanha, onde ele foi banido por tanto tempo, tornou-se símbolo, nos anos do pós-guerra, de liberdade espiritual, intelectual e renovação. Mas se o conhecimento a respeito de Schoenberg teve de vir primeiro, tornou-se evidente que a geração mais nova mostrou aversão a sua música, tendo-a como um fardo pesado do expressionismo romântico, confinada por melodias e elementos rítmicos tradicionais e imprópria para se começar uma nova linguagem musical. A obra de Webern, por outro lado, tinha o grande apelo de ser racional e ainda apontar o caminho para uma racionalização maior ainda. Acima de tudo, ela soava como o tipo de música que os

---

<sup>58</sup> Badiou, analisando o que considera uma das tendências da arte no século XX, isto é, “uma arte da rarefação”, diz o seguinte sobre Webern: “A obra musical de Webern brilha, diamantina, no coração do século. É sua condensação mais admirável, pelo fato de ter levado muito longe a exigência da abordagem subtrativa do real. Elementar, embora infinitamente complexa, suspensa, embora fértil em surpresas, quase inaudível, embora prodigiosamente variada em seus efeitos sonoros, ela propõe ao silêncio ornamentos tão sublimes quanto impalpáveis.” Ainda para Badiou, a música de Webern contém um paradoxo curioso: “ela mostra sem dúvida que, ao afastar por demais a destruição, afasta-se sem dúvida de toda política, mas em proveito de uma espécie de misticismo sem descendência. O paradoxo de Webern é com efeito ter servido, a partir dos anos 50, de referência universal a um programa, o programa serial. As estruturas de sua obra parecem na verdade legitimar o propósito desse programa, mas o efeito sensível de sua obra, a espécie de prece misteriosa que a anima, está completamente afastado dele (Badiou, 2007, p. 200). Badiou, em chave filosófica, parece sugerir que a recepção empreendida pela obra de Webern pela nova geração surgida no pós-guerra também foi ela fruto de um equívoco ou, no mínimo, uma adaptação mais pobre de suas potencialidades mais profundas.

compositores estavam procurando, e era representativa dos novos tempos (Idem, p. 8).

Webern desbancou Schoenberg, segundo seus intérpretes, graças a este apelo muito específico junto à nova geração. Muito graças também às influentes análises realizadas por Leibowitz que via no compositor o ponto mais alto de uma evolução histórica necessária, e graças também à aura mágica em torno das poucas informações a respeito de Webern naqueles anos. Para Boulez, Webern teria ampliado o campo das possibilidades musicais, chegando ao extremo de afirmar, com relação a sua música:

parece tratar-se de uma convulsão comparável ao que deve ter sido a passagem do monódico ao polifônico, ou seja, de uma concepção radicalmente nova do espaço sonoro utilizável. Enquanto a melodia permanecia no próprio interior da polifonia como elemento fundamental, pode-se dizer que, no sistema serial, tal como foi concebido por Webern, o próprio elemento polifônico torna-se o elemento base (Boulez, Op. cit., p. 203).

A defesa da polifonia Weberniana por Boulez é empreendida em diversos textos, realçando sua pureza e seu controle, sinal da capacidade técnica do compositor em trabalhar os vários planos sonoros. Retomando os argumentos daquilo que William Weber analisa como as quatro bases de formação do cânone, poderíamos falar em ofício. Paralelamente às questões históricas, que legariam a Webern um lugar de destaque no panorama do pós-guerra, seu pleno domínio de seu “ofício”, tal como visto por Boulez, garantiria a Webern um lugar de destaque no panteão de compositores merecedores de atenção: “um dos maiores músicos de todos os tempos, homem indelével” (Idem, p. 334). Portanto, a categoria de “ofício” tal como analisada por Weber parece atestar aqui sua validade: no âmbito musical, a avaliação positiva de um compositor é dada, entre outras coisas, por sua competência técnica, por seu domínio de seu ofício específico.

Como já havíamos mencionado, o posicionamento de Boulez encontrava reverberações entre seus pares, revelando uma atmosfera comum à Paris do final dos anos 1940 e começo dos 1950 (Rosen, 1996, p. *Viii*). A propósito disso, alguns anos mais tarde o compositor Herbert Eimert afirmou: “se dissermos que apenas os compositores que seguem Webern são dignos de nome, não é nenhuma nova ‘ordem

totalitária’, mas apenas uma declaração do fato” (Eimert apud. Taruskin, 2010b, p. 19). Em síntese, um pequeno relato feito por Boulez vários anos mais tarde cristaliza de maneira concisa a importância de Webern para ele e sua geração:

Para mim, e para outros músicos, a obra de Webern foi uma pedra de toque essencial, capital, que nos forçou, por assim dizer, a tomar partido, a nos revelar a nós mesmos. A personalidade discreta de seu autor exerceu uma influência profunda, quase ditatorial, ao ponto que era difícil nos afastar dela para seguir adiante (Boulez, 2005, p. 429).

Como bem observa Boulez, a influência que Webern exerceu sobre a geração surgida no pós-guerra extrapolou os limites daquilo que tradicionalmente se configura como uma troca entre gerações. Tal como o próprio Boulez relatou, sua influência atingiu veias quase ditatoriais. Deste modo, como afirma Brindle: “inevitavelmente, o entusiasmo por Webern foi longe demais. Sua música foi provavelmente supervalorizada e foi creditada com mais inovações radicais do que ela realmente continha” (Idem, *ibidem*). Segundo Taruskin: “Boulez exagerou a diferença entre Schoenberg e Webern em uma de tipo ao invés de uma de grau, e isso deu a ele um pretexto para dispensar Leibowitz junto de Schoenberg e se colocar como líder dos jovens serialistas” (Taruskin, 2010b, p. 20). É possível, portanto, que a recepção algo incompleta que realizaram da obra de Webern tenha sido enviesada para servir aos propósitos de Boulez.

### **O cânone segundo Boulez**

Ao que tudo indica, Boulez nunca chegou a formular um novo cânone de maneira esquemática e evidente – ação esta que poderia, no limite, ser elaborada em termos meramente teóricos, mas que dificilmente teria algum sucesso na prática; sujeita a desdobramentos, problemas de recepção, dentre outros, que acabariam fugindo, necessariamente, de qualquer ideia inicial de concepção. O que o jovem compositor pretendia era promover a música daqueles compositores a quem ele se via ligado para, em primeiro lugar, inserir-se em uma evolução histórica necessária e, posteriormente, legitimar sua prática composicional ao ombrear-se com seus pares e “pais”. Para tanto, Boulez, como vimos, se bastou de um expediente bastante usual ao longo da história da música pelo menos desde o romantismo: a contribuição com

periódicos e publicações especializadas. Apesar de não ter nenhum posto cativo em nenhuma destas publicações, Boulez se utilizou delas para levar suas posições a termos. Seus primeiros escritos foram publicados principalmente pela *la Nouvelle Revue française*, revista essencialmente de crítica literária fundada em 1909 por um grupo de intelectuais que, entre outros, continha André Gide, seu primeiro diretor. A revista prestava-se, naqueles anos, a discutir temas diversos relacionados às mais diversas manifestações artísticas. A participação de Boulez como contribuinte demonstra, desta maneira, o quanto ele esteve, desde sua chegada à cena, cercado de artistas de diversas áreas e procedências. Como afirma um de seus comentadores, analisando a convergência de interesses daquela geração: “o ponto principal era consagrar suas energias contra o conformismo e a fixação às categorias convencionais do pensamento artístico” (Aguila, 1992, p. 71).

Este rápido quadro das atuações literárias e sociais de Boulez ilustra algo daquilo que William Weber chama de ideologia: a ligação do cânone com uma dada sociedade por meio de sua autoridade e o preenchimento de uma demanda nela contida (Weber, 2001, p. 351). Quando Brindle se refere ao fato de que aquilo que Weber representava estava “no ar”, é possível depreender daí que existia uma espécie de demanda pelo novo que era fornecida por sua música. A leitura que Boulez faz de Webern, apesar e por causa de seus interesses muito particulares, ilustra o modo como a autoridade do conhecedor é usada para legitimar uma prática, concepção ou ideia. Em outras palavras, a ideologia do cânone neste caso se revela de duas maneiras: em primeiro lugar por meio de uma demanda pelo novo que vê na figura de Webern uma resposta; em segundo, pela maneira como Boulez defende Webern, realçando sua autoridade sobre o objeto que analisa, pois como nos lembra Weber: “A autoridade do conhecedor era essencialmente baseada sobre ideologia” (Idem, p. 354).

Existe também um modo mais simples de demonstrar as opções estéticas adotadas por Boulez, reforçando seu poder de atuação na demarcação de suas escolhas e de sua geração. No ano de 1953, Boulez criou o *Domaine Musical*, uma associação que por 20 anos (14 deles dirigidos pelo próprio compositor) foi um dos principais organismos de difusão das composições instrumentais contemporâneas. Como diretor artístico, Boulez pôde desenvolver programas, parcerias e atingir um público mais amplo demonstrando suas concepções sobre a música contemporânea.

Segundo Jesus Aguila, um dos mais atentos comentadores dessa empreitada:

os concertos do *Domaine musical* não formam apenas o resultado de uma ação voluntarista das instituições em favor da música nova, mas o produto dos esforços de toda uma pequena equipe guiada por Boulez para fazer existir um organismo capaz de difundir as produções da nova geração. Dado o impacto do pensamento de Pierre Boulez sobre a vida musical francesa [...] o estudo das atividades do *Domaine musical* permitem estabelecer uma relação coerente entre seu pensamento teórico e sua atividade de criador, de ligar suas escolhas de programação a sua própria estética. (Aguila, Op. cit., p. 7).

De fato, um exame mais detalhado sobre qualquer uma das temporadas do *Domaine musical* gerida sob os auspícios de Boulez detectaria rapidamente obras de seus pares e suas próprias. No entanto, como é evidente, a estética serial era a praticamente hegemônica. Segundo relato de um crítico: “Parece que Pierre Boulez aceita tudo aquilo que é escrito neste momento, provido que seja relacionado à disciplina serial” (Rebat apud. Aguila, 1992, p. 37). Os concertos do *Domaine musical* se prestavam, portanto, à promoção da música serial tal como entendida por Boulez. Graças ao tempo em que foi diretor artístico (e muitas vezes regente e até mesmo pianista em alguns dos concertos), Boulez pôde entrar em contato com as mais diversas personalidades musicais e culturais de Paris e de outras capitais europeias, ampliando ainda mais ação de seu programa. Nunca Boulez dirigiu de tão perto o *manche* ideológico.

No que tange sua relação à cena musical na França, a defesa de que dela fez Boulez ilustra algo de sua proteção intransigente a certos aspectos de suas concepções estéticas. Dotado de um ufanismo algo reacionário, Boulez passa a ver, em 1956, o nascimento da modernidade estética como fruto da ação de três franceses:

Um dos impulsionadores de Debussy foi Mallarmé – fora do simbolismo –, e que algumas aquisições vertiginosas do poeta ainda não foram atingidas. Não podemos esquecer que o tempo de Debussy é também o de Cézanne, cuja envergadura exige até hoje prudência na avaliação – fora do impressionismo. Deveríamos. Por estas razões, estabelecer o fato Debussy-Cézanne-Mallarmé como raiz de toda modernidade? Não fosse o caráter ligeiramente autárquico desta

empresa, gostaríamos de recorrer a ela. Depois dessas figuras ilustres, outras apareceram e convulsionaram as artes de maneira mais espetacular (Boulez, Op. cit., p. 37).

Para além do aspecto ufanista de sua defesa, Boulez pretendia defender Debussy de modo abrir o leque de possibilidades de sua paleta musical, realçando os modos inovadores como o músico havia trabalhado a forma musical e as cores orquestrais. Boulez pretendia, deste modo, abrir os limites de seu cânone, permitindo a entrada de um músico que pudesse, mais uma vez, contribuir para sua própria poética. Essa, aliás, foi a mesma razão que fez com que admitisse Mallarmé. Diante dos caminhos estéreis que o automatismo do serialismo integral parecia sugerir, e graças também ao contato que passava a estabelecer com John Cage, Boulez começa a reconhecer nos procedimentos aleatórios e do acaso potencialidades novas para trabalhar em seu próprio material. As razões específicas e as questões particulares para cada uma dessas escolhas e contatos, no entanto, já fazem parte de uma nova década, cuja história, suas ações sobre os artistas e as artes estão sujeitas a novas análises e interpretações.

## Considerações finais

Por maior que seja o poder que uma personalidade enseja, sua capacidade para mudar aquilo que a cerca será sempre limitado. A possibilidade de mudança está baseada em contornos que lhe escapam e lhe ludibriam, sugerindo um desenho que não é aquele que parece à primeira vista. Os contornos destas várias estruturas que compõem aquilo que chamamos de realidade não são apenas invisíveis a olho nu, quando cientes de sua condição imperfeita, mas são também ilusórios. Daí decorre, por exemplo, o perigo de empreender uma mudança significativa em uma estrutura sociopolítica. Para além de sua complexidade evidente, os limites nunca estão dados por balizas claramente demarcadas. O esforço para repensar um cânone defronta-se com problemas semelhantes: quais as possibilidades de se manipular uma estrutura historicamente contingente cujos contornos escapam à percepção? Por mais que esta tentativa seja embasada por uma teoria complexa, seu resultado prático sempre lhe escapará. No entanto, esse movimento parecia a única alternativa para a geração de Pierre Boulez.

Como vimos, o contexto do segundo pós-guerra foi certamente um período extremamente complexo, no qual toda a sociedade europeia precisou se repensar de modo a evitar que as escolhas erradas do passado se repetissem, levando em conta aquilo que iria, dali em diante, significar a Europa, tanto em termos políticos quanto culturais. Esse esforço foi em muito impulsionado pela noção de que a história precisava ser colocada em movimento, estacionada pelos desastres decorrentes da Segunda Guerra. Às voltas tentando pensar um novo futuro, em meio a debates políticos e culturais, a nova geração do pós-guerra formulou as bases daquilo que parecia ser um novo cânone: compositores, obras e práticas autorizados a habitar a nova Europa. Por mais que Boulez ou qualquer um de seus pares, ao que parece, jamais tenham formulado esse desejo de maneira programática, suas ações, escritos e atuações indicam a intenção clara de valorizar um tipo de música em detrimento de outro. Nesse caso, tratava-se do serialismo, representativo de um impulso por

valorizar o abstracionismo como veículo para um absolutismo estético, distante das questões mais práticas da realidade então em reconstrução.

Para além da necessidade de se distanciar dos problemas mais localizados de uma realidade em reconstrução, o serialismo sugeria ser impulsionado por uma evolução históricanecessária, cujo último desdobramento era ele mesmo. Contudo, a relação com o ouvinte foi se perdendo progressivamente, isolando a música em uma torre de marfim, resultado de seu projeto estético utópico. Levar às últimas consequências o programa serial implicou afastar a música da sociedade, retirando-a da cena musical mais ampla e fazendo com que ela se concentrasse mais e mais em pequenos redutos, tais como universidades, festivais especializados, entre outros. Muito tempo depois dos primeiros anos da exaltação serial do pós-guerra, já em 1999, perguntaram a Pierre Boulez: “por que tão poucos trabalhos dos anos 50 e 60 se tornaram peças de repertório?”, ao que o músico respondeu: “Bem, talvez não tenhamos levado muito em conta a forma como a música é percebida pelo ouvinte.” (Boulez apud. Ross, 2009, p. 549).

Como vimos, sobretudo nos dois últimos capítulos, o esforço empreendido pela geração de Pierre Boulez era alimentado pela ideia de que cabia a ela repensar a cultura, preenchendo-a com a música e as concepções estéticas caras à nova geração. Dentre os objetos desta defesa estava a poética musical Weberniana, detentora dos valores que o serialismo, segundo a nova geração, deveria necessariamente possuir. Nesse mesmo sentido, Webern foi alçado à posição de “pai” do serialismo segundo uma leitura um tanto enviesada levada a cabo sobretudo por Boulez, que exagerou nas diferenças poéticas entre Webern e seu mestre, Schoenberg. Esse expediente obedecia à necessidade de ligar Boulez a uma árvore genealógica, cujo último desdobramento estava sendo impulsionado por ele e sua geração. Dentro desta configuração, estavam compositores, práticas e concepções consideradas positivas e únicas, dado que não existia a possibilidade de coexistência pacífica entre vertentes musicais contrastantes. Tomar uma posição era um imperativo: a bandeira de Boulez e sua geração foi a do serialismo.

O ato de defender um cânone não é, necessariamente, um ato autoritário ou excludente por natureza. No entanto, a forma como as posições adotadas pelo jovem Boulez e sua geração foram impulsionados tomaram contornos pouco democráticos, bloqueando o diálogo e a convivência entre diversas linguagens musicais, obedecendo, desta forma, à bipolaridade tão característica do pós-guerra. A abertura

de um cânone, impulsionada por um desejo de mudança e defesa de um novo panteão de nomes e obras, como procuramos demonstrar no segundo capítulo, pode ocorrer de duas maneiras: tolerando sua abertura, paulatina, ou substituindo-o por um outro cânone. Este último expediente foi aquele adotado pela nova geração do pós-guerra, crente nas potencialidades revolucionárias da história e na possibilidade de se começar de novo, decretando um estado de *tabula rasa* naquilo que a história da arte havia construído até então. Contudo, como vimos no terceiro capítulo, esse mesmo movimento está na base dos principais ditos artistas revolucionários. Refletindo sobre os artistas dos anos 1920, diante dos quais a geração do pós-guerra em muito era tributária, Adorno afirmou: “As obras significantes daquela época deviam muito do seu poder às tensões produtivas com um elemento heterógeno: a tradição contra a qual eles se rebelavam” (Adorno, 2005, p. 46). A tradição, portanto, alimenta a produção de épocas posteriores de modo dialético, como um elemento incontornável, cujas potencialidades e influências serão sentidas das maneiras mais diversas.

Por mais que as atitudes tomadas pela nova geração surgida no imediato pós-guerra tenham suscitado críticas quanto a sua postura, Pierre Boulez teve uma importância não só como compositor. Posteriormente, sua carreira como regente soube realizar uma avaliação crítica daquilo que lhe fora legado pelas gerações passadas e, nesse aspecto, segundo Daniel Barenboim, “Pierre Boulez foi uma figura muito importante na segunda metade do século XX, porque tornou audíveis, com extrema clareza, as obras da Segunda Escola Vienense” (Barenboim; Said, 2003, p. 67). Nesse mesmo sentido, endereçando desta vez ao compositor, Said afirmou: “Boulez é um compositor interessado no passado como algo que requer constante revisão, e interessado no presente cultural” (Said, 2008, p. 210). Seja como for, a presença de Pierre Boulez na segunda metade do século XX é perceptível, independente do lado que se olhe.

Embora tenhamos tratado da formação de cânones artísticos, esse mesmo conceito é aplicável às mais diversas situações e noções. O que há em comum entre todas elas é a noção de que um dado conjunto de práticas, nomes, conceitos, dentre outros, é dotada de autoridade e, ao mesmo tempo, sugere ser algo imemorial e estável. Pensar nas estruturas que alimentam esses mesmos cânones é um esforço que merece ser levado a cabo caso queiramos demonstrar que eles não são criados por divindades e estão longe de ser monolíticos. Os cânones são, antes de mais nada, criados e pensados por homens e mulheres dotados de interesses próprios e

subservientes a ideologias muitas vezes bastante específicas. Deste modo, questionar estes interesses e ideologias deve ser um esforço digno de ser levado a cabo caso estejamos realmente empenhados em manter a tradição musical ocidental viva.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Palavras e Sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O Feitichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: Os Pensadores, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Tradición*. In: *Obra Completa v. 14. Dissonancias/ Introducción a La Sociología de la Música*. Madrid: Akal, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Critical Models: Interventions and catchwords*. Columbia University Press, 2005.
- AGUILA, Jesus. *Le domaine musical: Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. Fayard, 1992.
- ANDERSON, Earl R. *Defining the Canon*. In: PMLA, Vol. 116, No. 5, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Trad. Lorenzo Mammí. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BADIOU, Alain. *O Século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.
- BABBITT, Milton. *Who cares if you listen?*. In: *Contemporary composers on contemporary music*. Elliott Schwartz; Barney Childs. Da Capo Press, 1998.
- BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Europa: uma aventura inacabada*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

BEAL, Amy C. *New Music, new allies: American experimental music in West Germany from the zero hour to reunification*. University of California Press, 2006.

BEARD, David; GLOAG Kenneth. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. University of Chicago Press, 1992.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea: realizada por Rossana Dalmonde*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

BLOCH, Marc. *A estranha derrota*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

\_\_\_\_\_. *Apologia da História, ou, o Ofício do Historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1994.

BOULEZ, Pierre. *Orientations*. Trad. Martin Cooper. Harvard university press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Regard sur autrui* (Points de Repère, tome II). Christian Bourgois Éditeur, 2005.

\_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarin. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music: The Avant-Garde since 1945*. Oxford University Press, 1987.

- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- CAMPBELL, Edward. *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge University Press, 2010.
- CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. University of Illinois Press, 1993.
- CRAFT, Robert. *Stravinsky: Crônica de uma amizade*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CUPANI, Alicia. *Tudo está dito?: Um estudo sobre o conceito de obra musical*. Dissertação de mestrado em musicologia. IA/UNESP, 2006.
- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- DROYSEN, Johann Gustav. *Manual de teoria da história*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- DUARTE, Rodrigo. *Sobre a possibilidade de uma ética da escuta musical*. In: *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.
- DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir. *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Trad. Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Idea of Culture*. Blackwell, 2000.

ECO, Umberto. *Cinco Escritos Morais*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um Gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ELIOT, T.S. *Notas para a definição de cultura*. Trad. Eduardo Wolf. São Paulo: Realizações Editora. 2011.

\_\_\_\_\_. *Tradition and the Individual Talent*. In: *Perspecta*, Vol. 19, 1982.

EVERIST, Mark. *Reception Theories, Canonic Discourse, and Musical Value*. In: *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001.

FEST, Joachim. *Conversas com Albert Speer*. Trad. Gleuber Vieira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta. Rio de Janeiro: Forense Univeristária, 2013.

FRANKLIN, Peter. *Socio-political landscapes: reception and biography*. In: *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge University Press, 2007.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 1993.

GOLDMAN, Jonathan. *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*. Cambridge University Press, 2011

GOEHR, Lydia. *Writing Music History*. In: *History and Theory*, Vol. 31, No. 2, maio de 1992.

\_\_\_\_\_. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press, 2007.

- GRANT, M.J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-war Europe*. Cambridge University Press, 2001.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- GRIFFITHS, Paul. *AMúsica Moderna: uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- HAYES, Malcom. *Anton Von Webern*. Londres: Phaidon Press Limited. 1995.
- HELFERICH, Christoph. *História da Filosofia*. Trad. Luiz Sérgio Reza et al. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HEYWOOD, Andrew. *Ideologias Políticas: do Liberalismo ao Fascismo*. Trad. Janaína Marcoantonio, Mariane Janikian. São Paulo: Ática, 2010.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2012
- IDDON, Martin. *New Music at Darmstadt*. Cambridge University Press. 2013
- JAMEUX, Dominique. *Pierre Boulez*. Trad. Susan Bradshaw. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. University of Minnesota Press, 1982.
- JUDT, Tony. *Pós-Guerra: uma história da Europa desde 1945*. Trad. José Roberto O'Shea Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Pensando o século XX*. Trad. Otacílio Nunes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

KALLBERG, Jeffrey. *The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor*. In: 19<sup>th</sup>-century Music, Vol. 11, No. 3, 1988.

KERMAN, Joseph. *A Few Canonic Variations*. In: Critical Inquiry, Vol. 10, No.1, 1983.

KHAN, Hazrat Inayat. *The Mysticism of Sound and Music*. Shambhala Dragon Editions, 1996.

KREUZER, Gundula. *Verdi and the Germans: from Unification to the Third Reich*. Cambridge Press. 2010.

LEVITIN, Daniel. *This is your Brain in Music: the science of a human obsession*. New York: Plume, 2006.

LEPENIES, Wolf. *The Seduction of Culture in German History*. Princeton University Press. 2006

MENEZES, FLO. *Adorno e o Paradoxo da Música Radical*. In: Introdução à Sociologia da Música. Editora UNESP: São Paulo, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Profession Musicologue*. Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.

NESTROVSKI, Arthur. *Outras Notas Musicais: da Idade Média à Música Popular*. São Paulo: Publifolha, 2009.

NICHOLAS, Lynn H. *Europa Saqueada*. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PESSOA Jr., Osvaldo. *É possível haver música sem som?* In: Ensaio sobre música e filosofia. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

PIEPER, Josef. *Tradition: Concept and Claim*. Trad. E. Christian Kopff. St. Augustine Press, 2008.

PINKER, Steven. *Os anjos bons da nossa natureza: Porque a violência diminuiu*. Trad. Bernardo Joffily e Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ROCHA, Roosevelt Araújo da. *Música e Filosofia em Platão e Aristóteles*. In: Discurso: Revista do departamento de Filosofia da USP, No. 37. São Paulo: Alameda, 2007.

ROSEN, Charles. *Arnold Schoenberg*. University of Chicago Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Romantic Generation*. Harvard University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Critical Entertainments: music old and new*. Harvard Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *Freedom and the arts: essays on music and literature*. Harvard Press, 2012.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Trad. Claudio Carina, Ivan WeiszKuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Escuta Só: do Clássico ao Pop*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAID, Edward W. *Power, Politics, and Culture: Interviews with Edward W. Said*. Bloomsbury, 2001.

\_\_\_\_\_. *Representações do Intelectual: As conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Music at the limits*. Columbia University Press. 2008.

- SAFATLE, Vladimir. *Debussy e o Nascimento da Modernidade Musical*. In: Revista Osesp, Edição fevereiro de 2011.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.
- SCHORSKE, Carl. *Viena Fin-de-Siècle: Política e Cultura*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Pensando com a História: Indagações na Passagem para o Modernismo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SEASHORE, Carl. *Psychology of Music*. Dover Publications, 1967.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: essays on music and performance*. New York: Oxford Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The Nineteen Century*. New York: Oxford Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Danger of Music and other anti-utopian essays*. University of California Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford Press, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *Music in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford Press, 2010b.
- TREITLER, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Harvard University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *The Historiography of Music*. In: Rethinking Music. Oxford University Press, 2001.

TOMÁS, Lia. *Música e Filosofia: Estética Musical*. São Paulo: Irmão Vitale, 2005.

VOLPE, Maria Alice. *Poruma Nova Musicologia*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação e Música da Universidade de Brasília. Ano 1, n. 1, julho de 2007.

WEBERN, Anton. *O Caminhopara a Nova Música*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Ed. NovasMetas, 1984.

WEBER, William. *The History of Musical Canon*. In: Rethinking Music. Oxford University Press, 2001.