Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970-1980.



Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes (Área de Concentração: Música).

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Lia Tomás

São Paulo

2002

unesp

Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970-1980.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes (Área de Concentração: Música).

Orientadora: Profª. Drª. Lia Tomás

São Paulo

2002

unesp

Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970-1980.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes (Área de Concentração: Música).

Orientadora: Profª. Drª. Lia Tomás

São Paulo

2002

INSTITUTO DE ARTES · UNESP BIBLIOTECA

INSTITUTO DE ARTES
Registro N.o 472
São Paulo, 20-09-02

INSTITUTO DE ARTES
Aquisição d/ autor
Custo R$ 10,00
Data 03-09-02

T/UNESP
780.981
S168a

A 0055806
B 0181606

Salles, Paulo de Tarso Camargo Cambraia

Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970-1980. / Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles. São Paulo, 2002. 360 p.

Dissertação (Mestrado em Artes/Música) – Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista.

1. Música – século XX 2. Crítica musical 3. Música brasileira – história 4. Compositores eruditos 5. Compositores brasileiros 6. Análise harmônica.

CDD 781.61
780.981

PAULO DE TARSO CAMARGO CAMBRAIA SALLES

Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970-1980.

Presidente da Banca: Prof. Dr. _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

Suplentes

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

À minha esposa, Marisa (...*Pra cantar seu nome, de elegância o coração precisa*...)

Ao meu filho Pedro, que tem me ensinado a ver o mundo com seu olhar de criança.

Aos meus pais, Herberto e Maria Conceição (com saudades...)

Aos meus irmãos, Ana e Zeca

Aos meus novos "pais e irmãos": Sr. Mário, Da. Setsuko, Mário, Rosângela, Sílvia, Sérgio, Cris, Stephanie e Raphael.

Agradecimentos

Este trabalho foi fruto da colaboração de muitas pessoas e instituições, que, às vezes sem o saber, foram de imensa ajuda a este pesquisador. Assim, quero agradecer:

à Profa. Dra. Lia Tomás, minha orientadora e amiga, que exerceu brilhantemente sua função, fazendo observações e correções com impecável sentido crítico e intelectual (e paciência!), lendo com atenção as muitas páginas deste trabalho e colocando seu imenso acervo de livros e CDs à minha disposição, além do constante encorajamento que ofereceu diante das dificuldades e muitas dúvidas que surgiram ao longo da pesquisa;

à Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente, professora cujo apoio foi e tem sido muito importante para que eu adquirisse confiança como pesquisador e amiga cujas observações sempre me ajudam a ajustar o foco;

à Áurea Ambiel, amiga e colega com quem discuti vários pontos da minha dissertação, história e música em geral;

à Maria Elisa Pereira, amiga e colega que leu e discutiu muitas partes deste texto, com muitas sugestões pertinentes;

aos compositores Celso Mojola, Edino Krieger, Ricardo Tacuchian e Jean-Yves Bosseur, pela imensa gentileza de atenderem às minhas perguntas;

à Profa. Flávia Toni, diretora do IEB que gentilmente concedeu-me acesso ao manuscrito do *Concerto nº 4* de Camargo Guarnieri, bem como à toda equipe do IEB;

a Edson Zampronha, Carlos Kaminski, Roberto Saltini, Alberto Tsuyoshi Ikeda, Vilmo G. Mello, Dorothéa Kerr e João Cardoso Palma Filho, professores do IA/UNESP que auxiliaram em muitos aspectos técnicos e metodológicos;

aos meus alunos que tantos temas me sugeriram em contraponto às idéias que dividi com eles em algumas aulas;

a Henrique Pinto e Giacomo Bartoloni, professores que tanto colaboraram em minha trajetória;

aos bibliotecários do IA/UNESP (Madalena, Marilda, Carlos, Helena) e especialmente à diretora Ana Paula Rímoli de Oliveira pela ajuda com relação às referências bibliográficas e catalogação;

finalmente, aos meus familiares de quem tanto tempo e atenção roubei para me dedicar aos livros e à redação deste trabalho, aos quais meu esforço é dedicado.

Índice

Apresentação iii

Abstract iv

Introdução 1

Capítulo 1 – O pós-modernismo e suas teorias 26

1.1 – Os "cinco lances" de Jameson e outras considerações sobre o pós-modernismo. 32

1.2 – O modelo filosófico de Habermas e a Teoria Crítica Pós-Moderna, de Boaventura Santos 56

1.3 – Um estilo global americano? 62

1.4 – O *International Style* contra o "novo expressionismo" 69

1.5 – Cultura: representações mediatizadas e a morte da arte 73

Capítulo 2 – A decadência do modernismo musical: paradigmas, vanguarda e experimentalismo 82

2.1 – Dos paradigmas à crise dos paradigmas em música 86

2.2 – Concepções do modernismo musical: ascensão e queda das vanguardas 97

2.2.1 - Uma analogia com Jameson: quatro ondas de modernismo 97

2.2.2 - A crítica à vanguarda: o audível e o inaudível 108

2.3 – John Cage e a poética da experimentação 120

2.4 – O neoclassicismo de Stravinsky: antecipação do passado ou preservação do futuro? 129

2.4.1 – A similitude entre as fases russa e neoclássica de Stravinsky, pela ótica da análise musical 136

2.4.2 – Os pontos de vista de Boulez, Adorno e do próprio Stravinsky 138

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Capítulo 3 – A pós-modernidade musical: da palavra ao som **145**

3.1 – A música como sistema cultural e significado: contribuições de Lippman, Meyer, Molino e Nattiez. 152

3.2 – O conceito sonoro da pós-modernidade: vozes, ouvidos, mercado e representações sociais 164

3.3 – Um breve resumo sobre a música pós-moderna 186

Capítulo 4 – O pós-modernismo no Brasil: músicas, ideologias e impasses **190**

4.1 – O dilema de Camargo Guarnieri: reflexões a partir da análise do *Concerto nº 4* para piano e orquestra 221

4.2 – Anos 1970 e 1980: além da ordem e do progresso 239

4.3 – O "índio de casaca" na pós-modernidade: uma análise de *Yanomani* de Marlos Nobre 248

4.4 – Cores, luzes e espíritos: a ressonância das *Savanas* africanas no piano de Almeida Prado 264

4.5 – Abertura, ecletismo e sistematizações: a Europa revisitada 275

Conclusões **292**

Bibliografia **311**

Anexos **341**

Cronologia 341

Entrevista com Ricardo Tacuchian (I) 346

Entrevista com Ricardo Tacuchian (II) 352

Entrevista com Edino Krieger (I) 353

Entrevista com Edino Krieger (II) 355

Entrevista com Celso Mojola 357

Apresentação

Este trabalho tem por objetivo discutir o conceito de pós-modernismo de acordo com as teorias filosóficas e sociais de modo a avaliar a pertinência de sua aplicação no campo de Música contemporânea. Filósofos como Adorno, Habermas, Jameson, Baudrillard, Lyotard e Boaventura Santos, entre outros, serviram como fios condutores de uma narrativa do pensamento pós-moderno, à qual se procura fazer inferências no campo da música contemporânea.

Além disso aborda a literatura existente sobre a contemporaneidade ou pós-modernismo musical, rediscutida à luz do referencial teórico da Filosofia e das Ciências Sociais. Desse modo, autores como Lopez, Buckinx, Nattiez, Rameaut-Chevassus, Kramer, Eco, Nyman e Tacuchian, entre outros, têm suas teorias a respeito da música contemporânea, com ou sem o rótulo "pós-moderno", contrapostas aos teóricos do mundo contemporâneo, ao debate sobre a americanização do mundo, a crise das vanguardas artísticas e outros problemas manifestos após a Segunda Guerra.

Por fim, em virtude do caráter extremamente contextual da teoria estética contemporânea, é feito um estudo de caso sobre a Música Erudita Brasileira dos anos 1970-80, onde a questão do pós-moderno é considerada de acordo com as particularidades da música feita no Brasil. Nesse ponto, a música de autores como Camargo Guarnieri, Marlos Nobre, Gilberto Mendes, Almeida Prado, Willy Corrêa de Oliveira e Cláudio Santoro é analisada segundo o referencial teórico de ambas as fontes citadas acima: a teoria social e a teoria da música depois de 1945.

Nossa investigação visa portanto verificar se é plausível a aplicação do termo pós-modernismo à música feita no Brasil nos anos 1970 e 1980, dadas as peculiaridades do desenvolvimento artístico e social brasileiro.

Palavras-chave: música contemporânea; pós-modernismo; música brasileira; estética; sociologia.

unesp

Abstract

This work aims to discuss the concept of post-modernism from a philosophical and sociological perspective, verifying if it is applicable to the contemporary music field. Philosophers as Adorno, Habermas, Jameson, Lyotard, Baudrillard and Boaventura Santos, among others, will construct a narrative of post-modern thought, setting the basis that make possible some analogy with contemporary music.

Furthermore, this work approaches the literature about post-modern music, reviewed through the light of Philosophy and Social Sciences. This way, authors like Lopez, Buckinx, Nattiez, Rameaut-Chevassus, Kramer, Eco, Nyman and Ricardo Tacuchian, with or without sustaining a "post-modern" label, will be discussed through the social scientists above, together with some other questions as the American century, vanguard crisis and the post-war world.

At last, as the contemporary aesthetic theory has a strong contextual character, a study about the particular case of Brazilian music of seventies and eighties was done, considering the post-modern theories applied to the idiosyncratic culture of Brazil. The music of Camargo Guarnieri, Marlos Nobre, Gilberto Mendes, Almeida Prado, Willy Corrêa de Oliveira e Cláudio Santoro is analyzed by this two aspects mentioned above: the social science and the music theory post-1945.

Our goal is verifying the possibility and plausibility of the idea of post-modernism applied to Brazilian music of seventies and eighties, considering the unique artistic and social development of Brazil.

Key-words: contemporary music; post-modernism; Brazilian music; aesthetics; sociology.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Introdução

A máquina do mundo se entreabriu/ para
quem de a romper já se esquivava/ e só de o
ter pensado se carpia.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *A MÁQUINA DO MUNDO*.

[...] os maus ensaios não são menos
inconseqüentes que as más dissertações.
mas a verdadeira responsabilidade respeita
não apenas autoridades e grêmios, como
também a crise de que trata.

ADORNO, *O ENSAIO COMO FORMA*.

Nascido no contexto das Ciências Sociais, da Filosofia e – no campo das Artes – na Arquitetura, na Literatura e nas Artes Visuais, o conceito de pós-modernismo ainda é timidamente atrelado à Música. As razões para tal reserva ocorrem pela dificuldade em estudar a Música em seu aspecto multifacetado de função social (arte, entretenimento, indústria) e cultural (educação, crítica, linguagem, estrutura), tendo como referência uma teoria tão ampla como a pós-moderna. Não obstante, uma quantidade considerável de textos tem enfocado de maneira mais ou menos direta os problemas relativos à pós-modernidade ou sobre o fim do modernismo na música.

O fenômeno musical talvez tenha sido dos mais afetados pela sua inserção na cultura de massas. As questões de estilo nunca foram tão problemáticas, depois que a invenção do fonógrafo possibilitou que a opção de reproduzir música escapasse da ação exclusiva do músico. O ouvinte passou a consumir a música que bem quer, a qualquer hora e sem ter de curvar-se ante a genialidade do artista, conforme ocorria no final do século XIX. Boa parte da música "dissonante" do Modernismo da primeira metade do século XX foi uma espécie de reação contra esse comportamento "alienado" do público.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Ao se elaborar a idéia de superação do modernismo, de acordo com uma teoria de "pós-modernismo", é necessário olhar para a música como um fenômeno social, inserido em uma cultura onde o olhar do músico – habitualmente preocupado com as questões de estilo e desenvolvimento da linguagem musical – passa a ser apenas um (privilegiado) ponto de vista, possível entre vários.

Portanto, a música do pós-modernismo não pode ser definida em termos estritamente positivos. Se verificarmos o que ocorreu na música erudita por volta de 1950, época que Jameson (1997) define como o marco inicial do pós-modernismo, poderemos observar o choque de pelo menos três tendências: 1) a vanguarda neoserialista européia; 2) a vanguarda experimental norte-americana e 3) o neoclassicismo (inclusive nas manifestações musicais nacionalistas).

O equilíbrio de forças, àquela época, tornava as três manifestações completamente antagônicas entre si. A vanguarda européia atribuía-se o papel de continuadora da tradição musical desde o Renascimento, de acordo com uma lógica voltada para o estruturalismo. O apogeu dessa corrente foi ao redor de 1950 com as pesquisas em torno do serialismo integral e das possibilidades abertas pelas novas tecnologias, especialmente na manipulação de sons gerados eletronicamente, dando ao compositor o máximo controle sobre os eventos sonoros.

A posição da vanguarda européia foi abalada pelos desdobramentos da física quântica, propondo um universo gerado por operações de acaso (Eco, 2000b). Ao mesmo tempo, o trabalho dos compositores norte-americanos, especialmente John Cage, explorava o aspecto da indeterminação e do emprego do silêncio, da música como um intervalo de tempo onde o compositor atua não mais como o ordenador de sons, mas sim o propositor de uma situação onde os sons podem ocorrer livremente. Boulez e Stockhausen, além de outros compositores que atuavam em Darmstadt passaram a explorar métodos aleatórios em suas composições, embora sem abrir mão totalmente do papel do compositor como principal organizador dos eventos (Terra, 2000).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Já o neoclassicismo buscava a restauração ou atualização dos elementos tradicionais, por meio da expansão dos recursos das escalas tonais, modais e da orquestração. Músicos como Hindemith e Casella exerceram forte influência sobre várias gerações de compositores, especialmente por condenarem as práticas de vanguarda. Stravinsky, a quem se atribuiu o papel de "vanguarda" por seus balés compostos nos anos 1910, foi considerado uma espécie de "desertor" por adotar procedimentos comuns aos neoclássicos. Stravinsky no entanto empreendeu uma releitura radical da história da composição musical, empregando tanto as técnicas neotonais como também o serialismo (suas primeiras composições seriais foram criadas nos anos 50).[1]

A somatória dessas tendências constituiu o que se chama de "modernismo" em música, um emaranhado de correntes progressistas e conservadoras que almejavam legitimidade artística dentro de um padrão moderno de "necessidade" histórica. Porém a certa altura, tais limites tornaram-se demasiado estreitos para delinear a criação e a interpretação musical. A contradição passou a ser um elemento aceito pelos compositores em suas propostas estilísticas. Nisso se pode ver certa semelhança com a teoria pós-moderna, ou seja, o fim do ciclo dos sistemas fechados, totalizantes, passando para a criação de obras musicais onde o diálogo entre linguagem, estrutura, indeterminação, multimeios e a cultura popular torna-se cada vez mais aparente.

A música do pós-modernismo é por isso mesmo indefinível, já que aos próprios compositores falta qualquer *vontade* de um estilo. Uma das críticas mais severas ao pós-modernismo é justamente a possibilidade de um "vale-tudo", dados os infinitos maneirismos e soluções individuais a que se pode chegar. Talvez seja esse o novo papel da crítica, cujo enfoque será por isso mesmo não mais discernir entre categorias fechadas de estilo como coerência, equilíbrio ou "verdade", mas na validade das soluções ou proposições que uma obra permite.

---

[1] Fubini (1987:223) observa como Hindemith e Stravinsky podem ser diferenciados a partir de uma classificação que os identifica em forças opostas dentro do Neoclassicismo, respectivamente o "empirismo" e o "formalismo".

unesp

O pós-modernismo deve suas características justamente a todo o modernismo. Nele podemos ver o desdobramento de todas as correntes musicais do século XX, associadas também aos elementos da cultura de massa. As escolhas dos compositores são muito mais amplas e os artistas certamente não se queixam dessa liberdade; a crise do pós-modernismo se abate justamente sobre a crítica, que terá de aprender a discernir entre propostas válidas e outras nem tanto, aplicando para isso mais do que regras de gosto estabelecidas por algum grande centro artístico, como foram Europa e Estados Unidos durante o modernismo.[2]

Os novos critérios são muito mais complexos, verificados de acordo com as características históricas, sociais, culturais e políticas de cada caso. Embora se chegue a falar em "fim da arte", algo já previsto por Hegel, o pós-modernismo seria de fato a impossibilidade de se estabelecer padrões internacionalmente válidos para o julgamento estético, o que não significa o abandono de critérios.

O plano deste trabalho consiste portanto em inicialmente discutir, no primeiro capítulo, o referencial teórico do pós-modernismo. Como trata-se de um conceito que se apóia pelo prefixo "pós", no conceito de modernismo, cabe investigar as origens e rumos tomados pela modernidade, algo que procuramos fazer dentro de uma definição muito ampla de cultura, envolvendo aspectos filosóficos, sociológicos, antropológicos, psicossociais, estéticos e econômicos, além obviamente, da questão musical.

São muitas as referências teóricas sobre o pós-modernismo e foi inevitável fazer uma série de citações a vários autores, de modo a não privilegiarmos determinados pontos de vista. Assim, o ensaio nos parece a forma mais adequada para dar conta de um tema tão multifacetado quanto o pós-modernismo musical. Adorno, citado na segunda epígrafe aposta à esta "introdução", adverte quanto ao equívoco que se pode incorrer a partir de uma visão dogmática do método científico:

---

[2] Estilo dominante do modernismo, chamado na arquitetura de *International Style* (Subirats, 1991).

unesp

> O jovem escritor que quiser aprender em escolas superiores o que seria uma obra de arte, o que seria a estruturação da linguagem, o que seria qualidade estética, também o que seria técnica estética, só há de, na maioria dos casos, captar algo disso de um modo bem esparso; quando muito, receber informações pinçadas prontas da filosofia em circulação naquele momento e que são impostas mais ou menos arbitrariamente ao conteúdo das obras em discussão. Mas se ele se volta para a estética filosófica, estão são-lhe empurradas frases de um nível de abstração que nada têm a ver com as obras que ele quer entender, nem na verdade se identificam com o conteúdo que ele está buscando. (Adorno, 1994:173).

Temos assim que um tema de estudo tão essencialmente fragmentário, talvez mesmo "cubista", como o pós-modernismo, requer um formato que se adeqüe aos percalços engendrados pela própria construção de um quadro teórico satisfatório, pela inúmeras "pontas" deixadas soltas e que sentimos necessidade de tentar entrelaçar. Na verdade, boa parte do impulso que norteou esta pesquisa se deu por causa de uma insatisfação causada pela leitura da bibliografia sobre a música pós-moderna diante das possibilidades que o referencial teórico da Sociologia e da Filosofia propõem.

Nosso ponto de partida é a teoria do pós-moderno feita pelo crítico marxista norte-americano Fredric Jameson (1997), sob o olhar de Perry Anderson (1999), à qual contrapusemos observações de Jürgen Habermas (2000), Gianni Vattimo (1996) e Boaventura Santos (2000b), entre outros. Nosso primeiro capítulo consiste portanto em uma investigação das teorias pós-modernas nos campos filosófico e sociológico.[3]

Há críticos que descartam e consideram ilusória a idéia de pós-modernismo, classificando o momento presente como uma etapa avançada de modernismo. Isso nos obrigou a investigar fundamentações mais consistentes

---

[3] Kleide F. A. Pereira (1982), estabelece o Método Filosófico como uma das possibilidades importantes para a pesquisa musical. Segundo ela, "o Método Filosófico abrange os aspectos especulativo, analítico e crítico" (p. 49), aspectos esses que certamente se enquadram à metodologia empregada neste trabalho.

unesp

para uma teoria pós-moderna, além das sistematizações que meramente negam o uso da razão iluminista, de acordo com uma visão apocalíptica.[4] O filósofo frankfurtiano Jürgen Habermas fez sua abordagem inicial sobre a questão do fim da modernidade e início da pós-modernidade a partir dessa premissa:

> "Modernidade – um projeto inacabado" era o título de um discurso que pronunciei em setembro de 1980, quando recebi o prêmio Adorno. Esse tema, controvertido e multifacetado, não mais me deixou. Seus aspectos filosóficos têm penetrado mais fortemente na consciência pública, na esteira da recepção do neo-estruturalismo francês – assim como o *slogan* "pós-modernidade", na seqüência de uma publicação de F. Lyotard. (Habermas, 2000:1).

Habermas passou então a tratar do pós-modernismo de maneira mais sistemática, ligando o conceito à tradição filosófica que remonta a Hegel, segundo Habermas o grande definidor da Modernidade, e vinculando o pensamento de Nietzsche, Heidegger, Horkheimer, Adorno, Derrida, Bataille e Foucault a uma progressiva transformação da Filosofia ocidental, como decorrência de um esvaziamento da razão moderna. Para Habermas, "pós-modernidade" deixa de ser um *slogan* para configurar-se numa situação de clara ruptura com um paradigma assentado numa razão totalitária e de onde ele formará sua "teoria da ação comunicativa", propondo um novo uso da razão.

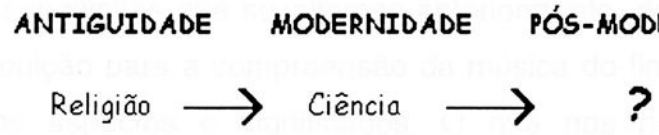
> Sobrecarregada com o saber histórico, a consciência moderna perdeu a "força plástica da vida" que permite ao homem "interpretar o passado a partir da força suprema do presente" [...]. Primeiro, a razão fora concebida como autoconhecimento reconciliador, depois como apropriação liberadora e, finalmente, como rememoração compensatória, para que pudesse se apresentar como equivalente ao poder

[4] Os ideais do Iluminismo, difundidos no século XVIII, consistem o cerne do mundo moderno atual, fundamentado na busca de uma sociedade democrática e na difusão das descobertas científicas. Isso constitui o paradigma da Modernidade e que o pós-modernismo propõe superar.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> unificador da religião e superar as cisões da modernidade a partir das forças motrizes da própria modernidade [...]. Nietzsche [...] renuncia a uma nova revisão do conceito de razão e *despede* a dialética do esclarecimento [...]. Nessa via, os "filhos tardios" da modernidade, com seu pensamento obsoleto, deverão transformar-se em "filhos precoces" dos tempos pós-modernos. (Habermas, 2000:122-125).

Pode-se resumir a visão de Habermas segundo o esquema abaixo, onde a transição dos paradigmas da Antigüidade (a Religião) e da Modernidade (a Ciência) convergem para um momento de dúvidas, geradas a partir da constatação de que a ciência não foi capaz de sustentar sua posição frente a uma sociedade cada vez mais distante do debate científico (o que também se deu com a arte de vanguarda). A "despedida" da razão iluminista, proposta por Nietzsche, ampara-se no fato de que o conhecimento tornara-se uma forma de dominação, a transposição da ideologia e da moral do mais forte para o mais fraco.[5]



Esquema ilustrando a transição dos paradigmas, segundo a exposição de Habermas (2000).

De fato, a "consciência pública" manifesta a sensação de que valores e paradigmas caros ao conceito de "modernidade" não podem mais ser considerados válidos atualmente; a noção de uma "vanguarda", detentora de um conhecimento privilegiado em relação às forças "conservadoras" está diluída em função de que os discursos totalitários não têm o mesmo impacto de antes da Segunda Guerra Mundial. Assim, mesmo reconhecendo a insuficiência e provisoriedade do termo "pós-modernismo", é forçoso admitir que ele indica uma percepção diferente da história e em particular da arte, e que tal noção é importante para a compreensão da música na contemporaneidade.

unesp

O segundo e o terceiro capítulos desdobram-se na aplicação do referencial teórico do primeiro, dessa vez direcionados à questão do pós-moderno na música. Trata-se também de uma discussão sobre o modernismo musical, que requer uma investigação a partir da obra teórica e musical de Adorno, Benjamin, Schoenberg, Stravinsky, Lippman, Boulez, Cage, Eco, Nattiez, Tacuchian, Buckinx e outros. Ambos consistem portanto em um estudo da bibliografia especializada de uma estética musical pós-moderna, amparada também por algumas referências pontuais à composição musical. Todavia as discussões vão se ater principalmente a uma abordagem teórica, amparada por breves análises extraídas da literatura crítica e não propriamente musical.

Tentar definir conceitos como "modernismo" e "pós-modernismo" é tarefa árdua até mesmo para filósofos e historiadores experientes, que têm debatido esses temas desde 1970 sem chegar a um consenso satisfatório (e talvez esse consenso nem seja mais possível ou desejável); não será nossa pretensão dar uma palavra definitiva sobre o assunto, senão tecer algumas conexões entre as teorias levantadas nos campos filosófico, sociológico, político e estético e aplicá-las às suposições que suscitamos anteriormente, de modo a dar algum tipo de contribuição para a compreensão da música do final do século XX em seus múltiplos aspectos e significados. O que nos parece importante é estabelecer um conceito de pós-modernismo musical que não irá se caracterizar como um estilo mas como uma pluralidade semelhante à do "maneirismo" do século XVIII, como observa Charles Rosen:

> É a ausência de qualquer estilo integrado, igualmente válido em todos os campos, entre 1755 e 1775 que torna este período suscetível de ser chamado de "maneirista" [...]. De modo a superar o problema de estilo que os assolava, os compositores daquela época foram obrigados a cultivar uma forma altamente individual. (Rosen, 1998:47).

Portanto, os sintomas que resultaram no pós-modernismo já podem ser evidenciados em épocas anteriores e mesmo em um estilo "moderno" como o

---

[5] Walter Benjamim (1996:222-234) desenvolve esse tema no ensaio "Sobre o conceito da história", publicado originalmente em 1940.

unesp

neoclassicismo, especialmente em Stravinsky e, posteriormente, Schoenberg.[6] Assim, nos empenhamos em buscar uma distinção entre neoclassicismo e pós-modernismo a partir de aspectos que traçam a origem de ambos, o que demonstra como é precária a tentativa de estabelecer o ecletismo (e os processos decorrentes, como a citação e a colagem) como *a* característica mais evidente do pós-moderno. Do mesmo modo, John Cage pode ser arrolado como um precursor do pós-modernismo, apesar de sua profunda conexão com a vanguarda, no mesmo grau que Boulez ou Stockhausen. Nos parece mais proveitoso buscar as conexões que ligam todas as vertentes do modernismo ao pós-modernismo, como uma questão de época. O moderno tende ao pós-moderno por uma lógica social, que envolve e se sobrepõe ao aspecto estético.

Um aspecto notável do mundo pós-moderno é a constatação de que os referenciais universais são cada vez mais questionados devido às particularidades de cada contexto (econômico, social e cultural). Se as nações desenvolvidas articulam um conceito de pós-modernismo "dominante", isso ocorre porque tais países viveram um intenso processo de modernização que excluiu o chamado Terceiro Mundo. Por isso, o cuidado ao transpor esse conceito para uma realidade como a brasileira, deve levar em conta as especificidades do nosso modernismo. Iremos concluir a partir daí, que há pelo menos duas espécies de pós-modernismo: uma decorrente dos países que viveram intenso processo de modernização; outra, nos países que viveram à margem da modernidade, os chamados países periféricos.

O quarto e último capítulo constitui um estudo de caso sobre o caráter pós-moderno da Música Erudita Brasileira (MEB)[7] nos anos 1970 e 80, não somente através da bibliografia crítica, mas também pela investigação de alguns exemplos musicais significativos. As obras escolhidas para análise são dos compositores Camargo Guarnieri, Marlos Nobre, Almeida Prado, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, embora façamos referências menos diretas

---

[6] Esta distinção entre Schoenberg e Stravinsky além da perspectiva que os nivelou como "neoclássicos" nos anos 50, é realizada por Alan Lessem (1982).

[7] Doravante, para efeito de brevidade, nos referiremos à Música Erudita Brasileira somente pela sigla "MEB".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

à obra de outros compositores como Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Ricardo Tacuchian, Jorge Antunes e Edino Krieger.

O modelo analítico empregado busca fazer uma comparação dialética entre determinadas características presentes no modernismo musical com o que chamaremos de modelo "pós-moderno". Tais comparações serão feitas tanto entre obras do mesmo compositor, considerando as alterações estéticas havidas no período estudado em relação ao período anterior, como entre obras de compositores diferentes, tendo por base os elementos que caracterizaram a afirmação de uma "identidade nacional" tão caros ao modernismo brasileiro. Por essa razão, compositores como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri são referenciais importantes do paradigma nacionalista do modernismo musical brasileiro e serão base para comparação com obras posteriores, escritas no período que queremos estudar.

Nattiez (1990a e 1990b) elaborou, a partir da teoria de Jean Molino, um método de análise semiológica que estabeleceu uma classificação para os vários sistemas de análise musical do século XX. Essa "teoria da tripartição semiológica", uma espécie de método analítico musical, nos servirá como modelo livremente associado a outros referenciais de análise,[8] como a Teoria da Representação Social,[9] a estética nacionalista de Mário de Andrade, a visão historicista de Renato Ortiz e o amplo referencial teórico do pós-modernismo, dentre outras possibilidades.

Nossa análise, portanto, terá como referência não só a obra, mas o entorno dela; de fato, se o pós-modernismo não propõe técnicas "revolucionárias", não faz sentido debruçar-se somente sobre as características intrínsecas à obra. Boulez (1995), por exemplo, ao analisar *Le Sacre du Printemps* – em um estudo escrito entre 1951/53, – sequer leva em consideração o dado "extra-musical" que deu origem à obra; tal tipo de análise

---

[8] A teoria da "tripartição semiótica" de Jean-Jacques Nattiez/Jean Molino, embora tenha o mérito de ser uma exposição sistemática de ver a teoria da música dentro de um contexto mais amplo, não é pioneira e nem a única a fazê-lo; Fubini, Lippman, Meyer, Kramer e vários outros autores realizam estudos de abrangência semelhante.

[9] Faz-se aqui uma referência à "Teoria das Representações Sociais" de Serge Moscovici, de acordo com a análise de Sá (1995).

unesp

tem sido sistematicamente revisto, como demonstra Pieter Van der Toom (1987) em um estudo sobre o mesmo *Le Sacre*.

Consideramos particularmente interessante a maneira como o historiador Renato Ortiz (1994) aborda a questão da "identidade nacional" no caso brasileiro, valendo-se para tanto de uma incisiva crítica sobre a ideologia em torno do "mito das três raças", elaborado por Gilberto Freyre e outros sociólogos. Freyre considera o aspecto da mestiçagem como principal constituinte da sociedade brasileira, baseando-se em uma noção de "democracia racial" que obscurece as verdadeiras relações de poder de onde se originam as hegemonias culturais. O livro de Ortiz nos forneceu assim uma chave importante para uma melhor compreensão do caráter contraditório do modernismo brasileiro dominante nos anos 1930 e 1940,[10] centrado sobre a questão do nacionalismo e avesso às práticas da vanguarda.

No sentido mais diretamente relacionado à discussão em torno da música brasileira, foram de grande importância os trabalhos de Arnaldo Contier em sua visão crítica que restabelece a obra de musicólogos como Renato Almeida, Mário de Andrade, Luiz Heitor Correia da Azevedo e Vasco Mariz a seus respectivos contextos e envolvimentos ideológicos.

Utilizamos assim a crítica à teoria da democracia racial no Brasil, presente em Ortiz e Contier,[11] como fio condutor para realizar alguns estudos de caso na obra de determinados compositores, como Marlos Nobre e Almeida Prado, onde verificarmos como os elementos étnicos tornam-se matéria musical na paleta sonora pós-moderna. Para isso, fizemos uma análise comparativa com obras mais antigas de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri ou dos próprios Nobre e Prado.

---

[10] Referimo-nos aos músicos aglutinados em torno de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, já que nessa época, Koellreuter apenas dava início ao grupo Música Viva, juntamente com Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e outros, com ênfase à música de vanguarda da época. Como se sabe, o grupo de Koellreuter dissolveu-se em polêmicas internas e pelas pressões exercidas por Guarnieri, praticamente encerrando suas atividades na década de 50.

[11] Pode-se acrescentar ainda o nome do "brasilianista" Thomas Skidmore (2001), como um importante revisor crítico dessa teoria.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Assim, após a análise de um compositor considerado conservador, como Camargo Guarnieri, empreendemos no tópico subseqüente um estudo sobre outros compositores mais jovens e comprometidos com uma certa atitude "de vanguarda", atuantes nas décadas de 1970 e 80, como Cláudio Santoro, Gilberto Mendes, Edino Krieger, Ricardo Tacuchian, Marlos Nobre, Almeida Prado e Jorge Antunes. Para tanto recorremos à literatura disponível de e sobre esses compositores e suas obras,[12] lançando mão ocasionalmente de procedimentos analíticos e ilustrações musicais a fim de melhor esclarecer certos pontos de vista.

Também fizemos entrevistas com alguns compositores, geralmente utilizando o recurso do correio eletrônico, enfatizando questões sobre o contexto vivido durante o regime militar e a percepção que esses compositores manifestam de uma pós-modernidade, ou esmaecimento da vanguarda nos anos 1970 e 1980. Foi de especial importância a colaboração dos compositores Ricardo Tacuchian e Edino Krieger que se dispuseram a contar sua participação em vários momentos importantes da vida musical brasileira daquele período, e do compositor Jean-Yves Bosseur, que muito atenciosamente, dedicou toda uma tarde às nossas perguntas sobre a música contemporânea, expondo suas opiniões com profunda convicção e brilhantismo. Celso Mojola, compositor brasileiro de uma geração mais jovem e atuante a partir de 1990, nos deu um depoimento a respeito dos anos de sua formação, junto ao departamento de artes da USP na década de 1980, onde foi aluno de Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, entre outros.

Conforme já observamos anteriormente, no Brasil, o conjunto desfavorável de fatores internos viu-se somado à conjuntura internacional: a crise das vanguardas, a descrença no paradigma moderno, a crise econômica deflagrada em 1973.[13] Nesse contexto, a ação política da esquerda latino-americana, subjugada por Estados totalitários, encontrou na teoria social de

---

[12] Onde merece destaque o livro *Música contemporânea brasileira* de José Maria Neves (1981), um notável esforço de organização e crítica.

[13] Embora atribuída ao aumento de preço do petróleo, sabe-se que a crise constituiu, no Brasil, também um problema de déficit fiscal externo (Prado Jr, 1980:350-351) e interno, provocado por uma crise fiscal decorrente da política do "Estado de Bem-Estar Social", que afetou até a economia dos países desenvolvidos (De Masi, 2000:80-83).

unesp

Antonio Gramsci a inspiração para uma saída negociada que retomasse o processo democrático (Dagnino, 2000). O esvaziamento do discurso hegemônico deu origem a uma convivência mais tolerante da sociedade civil com suas próprias divergências (Mota, 2000:185-218), as quais se manifestaram em uma atitude estética pós-moderna, que julgamos portanto ter certa analogia com a abertura política.

Os anos oitenta viram emergir a discussão sobre a "pós-modernidade", em uma crise sem precedentes. Diante das questões apresentadas, em relação ao contexto histórico peculiar vivido no Brasil,[14] caberia perguntar: a MEB pode ser compreendida a partir das teorias estéticas da pós-modernidade? Estaria nossa produção artística nesse campo em um plano tão extemporâneo, ou elitizado, encerrada em uma "torre de marfim" teórica, independente de qualquer vinculação social e engajamento político (o que boa parcela da classe intelectual acredita ser privilégio da MPB), ou seria outrossim uma representação dessas mesmas questões, a discussão desses impasses feita por um outro ponto de vista?

Por outro lado, essa abordagem teórica levanta temas secundários mas que também serão pertinentes como: - O que é afinal o "pós-modernismo"? – O que vem a ser uma música "pós-moderna"? Um ecletismo do tipo "vale-tudo", ou subsiste algum critério estético? Como podem ser avaliadas as várias correntes musicais contemporâneas implicadas sob a designação "MEB"? Quais corresponderiam "legitimamente" à noção de pós-modernismo que se pretende estabelecer?

Concebemos esses problemas mediante a noção de uma amplo sistema musical, no sentido "sociológico" do termo, ramificado em três áreas:

---

[14] Deve-se dar destaque nesse contexto histórico sobretudo ao aspecto político, dada à situação especial de um "Estado de exceção" (Fausto, 2000); merece atenção também o processo de transição para o regime democrático, após 1985 (Arturi, 1996). As entrevistas que realizamos com alguns compositores brasileiros como Ricardo Tacuchian e Edino Krieger (vide "Anexos"), visam justamente resgatar as particularidades desse contexto, embora Krieger tenha sido bastante reticente em seus comentários políticos. Por outro lado, o depoimento de Jorge Antunes (2001) é um relato extremamente importante do papel da música em um momento como a luta pelas eleições diretas, em 1984.

unesp

1) Artística (criação e crítica): compositores e intérpretes (músicos) e críticos (musicólogos e de outras áreas).

2) Estatal: relativa às instituições que o Estado designa não só à Educação como para a administração e produção de bens culturais, incluindo o aspecto educativo: Universidades, Órgãos de fomento à pesquisa, Ministério da Cultura, Secretarias de Cultura, Orquestras Sinfônicas, Fundações (como a FUNARTE), etc.

3) Mercadológica: consiste nas instituições privadas que dedicam-se à comercialização, produção, divulgação, incentivo e ensino relacionados aos bens culturais: gravadoras, editoras, universidades privadas, imprensa, escolas livres de música (ou conservatórios musicais), patrocinadores, produtores, empresários, etc.

O aspecto mercadológico é o calcanhar de Aquiles da MEB. No período estudado, esse problema estabeleceu um impasse que levou muitos artistas a buscar postos em instituições estatais, ou dedicar-se a outras atividades, como a música popular ou a publicidade. Em um momento de fortalecimento da sociedade civil em torno da democratização e de uma participação maior nas decisões, o ambiente excessivamente individualizado dos Departamentos de Música das universidades públicas era totalmente contrário à "lógica do capitalismo tardio", forma como Jameson caracteriza o pós-modernismo.

Todavia, tais entornos sociológicos não deverão ser plenamente desenvolvidos neste trabalho, servindo como contextualização para os aspectos artísticos. Mais do que avaliar a *eficácia* pós-moderna da MEB, ou seja, sua integração à lógica do mercado,[15] nos compete aqui avaliar a *eficiência* pós-moderna dessa música, ou seja, há méritos reais na produção brasileira dos anos 1970 e 80 que a insiram na linha de frente da contemporaneidade?[16] A MEB é significativa para a sociedade brasileira? O

---

[15] Problema que começou a ser enfrentado após o "choque de capitalismo" proposto pelo governo Collor a partir de 1990, quando o Brasil mudou sua orientação econômica, voltando-se para o mercado externo.

[16] Paul Griffiths (1994) desconsidera qualquer contribuição não oriunda da Europa e dos Estados Unidos em sua "história concisa de Debussy a Boulez", livro de referência da música moderna.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

compositor brasileiro superou a antiga polarização entre "nacional" e "universal" que consumiu o debate estético entre os anos 1920 e 60 no país? A crise de representatividade do pós-moderno atinge a música até que ponto?

Partindo do pressuposto que o pós-modernismo seria a convivência de estilos anteriormente considerados excludentes, não se pode atribuir à música pós-moderna uma categoria de "estilo", conforme propõem alguns pesquisadores.[17] Na verdade, poucos compositores defendem hoje com unhas e dentes uma determinada técnica ou estilo, sentindo-se livres para experimentar com recursos estilísticos tonais, expressionistas, minimalistas, seriais, folclóricos, étnicos, etc. de acordo com sua própria vontade; a esse respeito, Edino Krieger nos declarou:

> Nunca me preocupei com rótulos. Experimentei diversos estilos, linguagens e técnicas por uma necessidade pessoal de ampliar o meu próprio repertório de conhecimentos na área da criação musical. Faço a música que acho que devo fazer em cada momento e não me preocupo nem me aborreço com as classificações que possam eventualmente receber.[18]

Compare-se com o seguinte depoimento que Tacuchian colheu de Cláudio Santoro:

> Depois de passar pelo dodecafonismo, pelo nacionalismo e pela mais radical *avant-garde*, ele [Santoro] apresentou, em 1983, durante a 5ª Bienal da Música Brasileira Contemporânea, a sua 10ª Sinfonia "Amazonas", onde associava irreverentemente signos velhos e novos. Era uma obra desconcertante se comparada com tudo o que Santoro fizera antes e, por isso, eu lhe perguntei qual era sua orientação estética. Sua resposta foi: 'Não tenho orientação estética, sou um artista sem compromisso'; uma atitude tipicamente pós-moderna. (Tacuchian, 1995:38).

---

[17] Nassaro (1999:40) divide a "música brasileira de meios tradicionais" em três blocos: "a música de vanguarda ou experimental, a música pós-moderna e a música neoclássica", o que consiste, em nossa opinião, um tratamento equivocado da questão do pós-modernismo.

unesp

Estas são típicas respostas "pós-modernas" à questão do estilo; à impessoalidade de uma época dominada pela cultura de massa se contrapõe uma expressão artística que, embora essencialmente individual, pois é criada pelo compositor, procura renegar o traço individual que é subjacente à noção de um estilo. A mudança do conceito ou do paradigma adotado afeta não só a composição como a teoria musical. O compositor canadense Murray Schafer chega a propor um novo currículo para o estudante de música:

> Não há nada de permanente ou perfeito nessa prática ou teoria, naturalmente, e a música da Idade Média ou da China não pode ser avaliada pelas regras da teoria clássica, do mesmo modo que não pode ser executada nos instrumentos da orquestra clássica. A amplidão cultural histórica e geográfica que caracteriza o nosso tempo nos tornou muito conscientes da falácia de controlar o temperamento de todas as filosofias musicais pelo mesmo diapasão [...].
>
> O novo estudante terá de estar informado sobre áreas tão diversas, como acústica, psicoacústica, eletrônica, jogos e teoria da informação (Schafer, 1997:122).

O nosso estudo de caso para uma aplicação das teorias do pós-modernismo é a MEB nas décadas de 1970 e 80. Dentro desse recorte, que abrange boa parte do período em que o Brasil viveu sob uma ditadura militar (1964-1985), podemos observar certos impasses gerados por alguns fatos que configuram as premissas iniciais de nossa pesquisa:

1) Houve nesse período, por parte de alguns músicos e críticos, certa rejeição ao conceito de nacionalismo musical no Brasil. Tal rejeição se manifestou tanto em setores de renovação, os "universalistas", como nos setores "tradicionais", preocupados com a aproximação do realismo socialista para com a estética e valores do nacionalismo (Neves, 1981; Fausto, 2000). Esse impasse se manifesta até mesmo em compositores maduros àquela época como Guarnieri e Mignone,

[16] Edino Krieger, em comunicação pessoal feita por correio eletrônico, em 26 de Junho de 2001 (ver "Anexos").

unesp

que, algo *stravinskyanamente*, adotaram elementos da linguagem serial em suas composições do final da década de sessenta até os anos 1970;

2) Ao mesmo tempo havia também uma certa rejeição ao serialismo, curiosamente oriunda de ambos os setores tradicional e universal vistos acima.[19] Músicos da vanguarda brasileira, como Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, manifestaram sua adesão à corrente experimental após terem ido estudar em Darmstadt, onde John Cage abalara as convicções dos neoserialistas Stockhausen e Boulez (Mendes, 1994). Os tradicionalistas mantiveram-se fiéis à aversão que a linguagem serial despertava nos nacionalistas como Mário de Andrade – a qual veio à tona na *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de 1950, assinada por Camargo Guarnieri – e nos músicos de orientação comunista regidos pelas deliberações do Realismo Socialista. Por isso, a guinada serialista de Guarnieri e Mignone tornou-se uma espécie de tabu, desconsiderada por ambas facções.[20]

3) Os anos 1960 marcaram uma profunda valorização da música popular no Brasil, impulsionada pelos festivais e programas veiculados pelos canais de televisão. Assim, uma parcela sensível dos intelectuais voltou-se para esse campo de estudos. Augusto de Campos (1993) chegou a comparar João Gilberto a Webern; compositores como Rogério Duprat e Damiano Cozzella tornaram-se arranjadores de canções populares (participaram do Tropicalismo) e passaram a dedicar-se à criação de jingles publicitários (Zeron, 1991);

---

[19] Neves (1981:154) observa que "o serialismo integral [...] atingiu praticamente só aqueles compositores que haviam se dedicado ao dodecafonismo". Em outro ponto (p. 86), Neves fala da "aparente incompatibilidade entre esta técnica [o dodecafonismo] e a exuberância do temperamento musical brasileiro".

[20] Percebe-se que o atonalismo na música de Guarnieri e Mignone é superficialmente abordado tanto na *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz, quanto o foi pelos jovens músicos de vanguarda que em 1969 os vaiaram no *I Festival de Música da Guanabara* por considerá-los símbolos de uma estética conservadora e reacionária (Verhaalen, 1971).

unesp

4) Outro fator que contribuiu indiretamente para uma crise na MEB foi a retirada da disciplina "música" do currículo oficial escolar, praticamente restringindo o acesso a uma iniciação musical às crianças nascidas em famílias de alta renda. Em curto prazo isso inibiu não somente a formação de músicos em potencial, mas também a formação de um público minimamente sensibilizado para com as sutilezas da música erudita e, especialmente, de música instrumental. A massificação do sistema educacional brasileiro, vista sob esse aspecto, provocou uma elitização ainda maior da música erudita.

5) Talvez como compensação a essa mudança de rumos na educação, certos setores responsáveis pela cultura no regime militar criaram órgãos como a EMBRAFILME e a FUNARTE, tomando como atribuição a tarefa de dar fomento às artes cinematográfica, teatral e musical. Todavia o "milagre brasileiro" foi ofuscado pela crise internacional do petróleo em 1973, que abalou o conceito de Estado de Bem-Estar Social (De Masi, 2000). O apoio do governo às artes passaria a ser visto como o apoio a um setor elitizado, atendendo a uma parcela mínima da população, deixando de ser uma prioridade. Tal tendência neoliberal se confirmaria no final dos anos 1980, culminando com a eleição de Fernando Collor que extinguiu a FUNARTE e a EMBRAFILME em 1990.

Pode-se concluir a partir destas colocações que a MEB enfrentou um processo de crise motivada por forças internas e externas; do embate estético entre nacionalistas e universalistas, que esvaziou-se e perdeu o sentido dada a própria crise de representação sofrida por essas ideologias, até fatores políticos e econômicos que afetam direta e indiretamente a produção musical, já que o Estado era, nos anos 1970 e 1980 o principal mantenedor dos órgãos e recursos culturais como teatros, instituições, universidades e orquestras sinfônicas. Assim sendo, este trabalho implica parcialmente em uma revisão do

unesp

modernismo musical no Brasil e na avaliação de suas conseqüências, manifestas nos anos 1970-80, discutidas a partir das teorias do pós-moderno.

A delimitação em torno da MEB para abordar uma questão tão abrangente como o pós-modernismo se deve justamente à hipótese de que, apesar do ecletismo que diminui a fronteira entre as formas de expressão artística, outrora nitidamente emoldurada pelos rótulos "popular" e "erudito", essas formas de expressão se encontram em universos diferentes; isso não significa que inexista diálogo entre a música popular e a erudita, mas que desde 1970, no campo da linguagem musical, tal diálogo ocorre com maior amplitude e naturalidade do erudito para o popular ou seja, o compositor erudito passou a ter maior liberdade de utilizar elementos da música popular, independente de sua origem nacional, enquanto o compositor popular inclui muito raramente elementos de música erudita em suas músicas (excetuando as habituais orquestrações), principalmente elementos que envolvam atonalismo.[21]

No Brasil, a acentuação das diferenças entre o popular e o erudito vê-se enredada em discursos ideológicos que reverberam essa polarização em múltiplos pares opostos: "elitismo" x "populismo" (Paes, in: Bosi 1999:124-128); "nacional" x "universal" (Wisnik, in: Bosi 1999:114-123); "neoclassicismo" x "dodecafonismo";[22] etc. O apogeu dessa discussão deu-se em torno da reviravolta política dos anos sessenta, quando a corrente ideológica

---

[21] É preciso lembrar que nos anos sessenta a musica *pop* viveu um momento de experimentalismo tanto no *rock* inglês e americano, quanto no *Tropicalismo* brasileiro. Nas décadas de 1970 a 90, os trabalhos de Arrigo Barnabé, Tom Zé, Frank Zappa, David Byrne e Laurie Anderson, criaram a categoria paradoxal de "artista popular *cult*", o que equivale dizer, para ressaltar o paradoxo, um artista popular não-popular. Cabe notar, entretanto, que manifestações mais próximas da virada do século XXI como o *rap* e a música *tecno*, incorporam vários elementos atonais, como o *sprechgesang* [canto falado] que Schoenberg introduziu em *Pierrot Lunaire* (1913) e os recursos da música eletrônica dos anos 50, embora muitas vezes os próprios artistas desconheçam essas fontes "eruditas" de seus meios de expressão.

[22] Um conflito travado entre a escola nacionalista de composição, liderada por Camargo Guarnieri e o Grupo Música Viva, de Koellreuter, que perdurou durante os anos quarenta e foi "vencido" pelos nacionalistas em 1950.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

desenvolvimentista[23] desfechou o Golpe de 1964, utilizando o aparato militar para manter-se no poder e sufocar as reformas propostas pela esquerda.

É em torno desse período de tempo que pretendemos estudar a MEB, pelo aspecto mais delicado do universo musical no século XX: a composição da chamada "música nova". De todas as manifestações musicais esta é a que mais se afasta da chamada "lógica de mercado" e portanto a que maiores dificuldades enfrenta tanto pela lógica "desenvolvimentista", que por vezes a acusa de "elitismo", quanto pela ótica "liberal", que se recusa a apoiar as atividades incapazes de se autogerenciar e dar lucro.[24] Assim, como se vê,

> [...] a música é um foco de atrativo que se presta a variadas utilizações e manipulações. [...] A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. Sendo sempre comprometida, é uma terra-de-ninguém ideológica. (Wisnik, 1999b:114-115).

Essa dificuldade de uma clara representação ideológica através da música é talvez um dos principais motivos do esvaziamento dos debates em torno da MEB após 1964. Vemos a manifestação desse problema justamente na obra de um compositor aparentemente bem definido ideologicamente como Camargo Guarnieri. Após uma significativa declaração de princípios nacionalistas, feita em sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de 1950, onde se manifesta contra a técnica dodecafônica divulgada e ensinada

---

[23] O desenvolvimentismo defendia uma política econômica de capitalismo internacional, procurando criar condições para a implantação e modernização de um parque industrial no Brasil; para tanto, buscou, desde 1967, empréstimos que desequilibraram nossa balança comercial, mas que, até a crise do petróleo de 1973, deram a falsa impressão de que vivíamos um "milagre brasileiro". Ver Prado Jr. (1980), Ortiz (1988 e 1994), Mota (1994) e Sallum Jr. (2000).

[24] Sallum Jr. (2000), desenvolve o campo ideológico de ambas as tendências, "desenvolvimentista" e "liberal" de acordo com aspectos econômicos, que naturalmente afetam as questões culturais.

unesp

no Brasil por Koellreuter,[25] podemos flagrá-lo fazendo uso dessas mesmas técnicas em seu *Concerto para piano e orquestra nº 4* (composto em 1968).[26]

Dentre as suposições que podem ser feitas para justificar essa mudança de atitude por parte de Guarnieri, destacamos quatro:

1. Guarnieri receava passar por músico atrasado e reacionário, retratando-se assim pelo conteúdo da *Carta aberta...*, divulgada 18 anos antes; [27]
2. O fato de Stravinsky ter adotado o serialismo o teria influenciado a ponto de fazê-lo mudar de opinião;[28]
3. Disputava (segundo Mariz, 1994a:283) àquela época a condição de "maior compositor vivo da América do Sul" com o argentino Alberto Ginastera, necessitando portanto renovar suas técnicas para manter-se "atualizado" e fazer frente a seu "concorrente";

---

[25] Na opinião de Guarnieri uma "corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música". *Carta Aberta...*(1950), transcrita em Kater (2001:119-124).

[26] Todavia as primeiras experiências atonais de Guarnieri datam de 1934, ano da composição de sua *Segunda Sonatina* para piano, antes portanto da chegada de Koellreuter ao Brasil (Verhaalen, 1971:189). A má recepção por parte da crítica parece ter inibido o atonalismo de Guarnieri.

[27] Deve-se destacar que, em contrapartida, "a primeira metade dos anos 1950, no Brasil, foi marcada pela introdução da arte abstrata e pela rápida afirmação da arte concreta como a tendência de vanguarda mais eficaz para um país que vivia um período de forte crescimento econômico e modernização industrial" (Couto, 2000:203). Guarnieri precisava se sintonizar com esses novos tempos.

[28] Paul Griffiths (1994:142) conta que "a conversão de Stravinsky ao serialismo, que se manifestou gradualmente em meados dos anos 50, chocou seus admiradores [...]". Embora não tenhamos encontrado nenhum registro da opinião de Guarnieri sobre Stravinsky, sabe-se que o brasileiro foi fortemente influenciado por Copland, de quem foi aluno. Copland foi fervoroso admirador de Stravinsky e reviu seu posicionamento diante do serialismo depois que o russo adotou esse sistema em 1952 (Copland, 1968).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

4. Chegou a uma "crise de representatividade", receando ver sua escrita nacionalista associada aos ideais estéticos do realismo socialista, o que comprometeria sua situação política.[29]

Essa confusão em torno da representação política dada à técnica musical já havia sido observada por Schoenberg, em um ensaio escrito em 1937:

> Assim, eu parecia comportar dentro de mim todo contraste possível: eu era demasiado seco e também demasiado doce; eu era um construtor e um romântico; eu era inovador e fora-de-moda; eu era burguês e bolchevique. (Schoenberg, 1984:52).

As conseqüências dessa confusa representação ideológica repercutiram no Brasil após 1964. Falava-se ao mesmo tempo em modernizar o país e em evitar uma revolução comunista. No campo da música erudita, as sutilezas da técnica e da representação dada a ela não motivaram propriamente um debate, mas criaram algumas situações risíveis, principalmente quando cabia a alguma autoridade um cargo administrativo que demandava certo preparo intelectual. A Orquestra Sinfônica da Rádio MEC, por exemplo, teve seu acervo de gravações parcialmente destruído, na gestão de Avelino Henrique (1969-73) porque ele não gostava do termo "opus", que lhe soava como pedantismo (Azevedo, 2000).[30] Orquestras e escolas de música foram considerados "transtornos administrativos"[31] e preferiu-se dar apoio a atividades de impacto

---

[29] Guarnieri participava dos vários intercâmbios interamericanos de música com os Estados Unidos, tendo sido selecionado por Aaron Copland. Cláudio Santoro, embora constando de uma lista de talentos feita por Copland, foi vetado por seu envolvimento com o comunismo. Ver Tacuchian (1998) e Mariz (1994b). Cabe lembrar que os expurgos promovidos pelo regime militar, atingiram, "em 1964, 49 juízes. No Congresso, cinqüenta parlamentares tiveram o mandato cassado. [...] mais de 1400 pessoas foram afastadas da burocracia civil e em torno de 1200, das Forças Armadas. Eram *especialmente visadas* as pessoas que haviam se destacado em posições *nacionalistas e de esquerda* [grifo nosso]" (Fausto, 2000:467-468).

[30] Segundo o levantamento feito por Azevedo (2000), o repertório da Orquestra da Rádio MEC era predominantemente constituído por obras de caráter nacionalista e não houve qualquer critério ideológico para a destruição de parte do acervo.

[31] Em 1981 a Rádio MEC ofereceu a tutela da Orquestra Sinfônica Nacional e do Coral da Rádio MEC à FUNARTE, passando, em 1984, aos cuidados da Universidade Federal Fluminense. onde sequer são oferecidos cursos de música (Azevedo, 2000:7).

unesp

social mais imediato, como os festivais de música popular, valendo-se da divulgação pela TV.

> O período de 1964 a 1968 se caracteriza pela consolidação do regime militar. Nesses anos, a censura se volta principalmente às manifestações públicas de adversários políticos [...], à imprensa e à televisão. [...]
>
> Os censores preocupavam-se também com os programas humorísticos e musicais da emissora [a TV Excelsior][32] atentos sobretudo a piadas consideradas impróprias ou a trajes femininos. Ainda não se atentava para propostas ou idéias consideradas subversivas presentes nas músicas. (Vilarino, 1999:36-37).

Em um primeiro momento, o ano de 1964 provocou uma transformação na política e na economia, refletida na produção cultural:

> [...] o que caracteriza o mercado cultural pós-64 é o seu volume e a sua dimensão. Nos anos 30 as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas. Hoje elas são cada vez maior e mais diferenciadas e atingem um grande público consumidor. [...] Isto significa que o Estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal. As ações governamentais tendem assim a adquirir um caráter sistêmico, centralizadas em torno do Poder Nacional. Daí a busca incessante pela concretização de um Sistema Nacional de Cultura (o que não é conseguido). (Ortiz, 1994:82-83).

A era dos festivais de música popular brasileira (iniciada em 1965), portanto, marca uma guinada nas preferências musicais, mesmo das classes mais favorecidas; jovens de classe média e alta, que já haviam adotado a Bossa Nova como gênero musical e a classe intelectual foram progressivamente relegando a música erudita a um plano secundário. Nesse

---

[32] A TV Excelsior era propriedade de Mário Simonsen, que atraiu a inimizade do regime militar por não noticiar a vitória da "Revolução". O primeiro Festival de MPB foi apresentado nessa emissora em 1965 (Vilarino 1999:36).

unesp

cenário, a MEB estava fadada a entrar em um impasse frente a sua inadequação como mensagem nos meios emergentes de comunicação de massa:[33]

> O crescimento da classe média, a concentração da população em grandes centros urbanos vão permitir ainda a criação de um espaço cultural onde os bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior. 64 inaugura um período de enorme repressão política e ideológica, mas significa também a emergência de um mercado que incorpora em seu seio tanto empresas privadas como instituições governamentais. Durante o período 64-80 ocorre uma formidável expansão, a nível da [sic] produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. (Ortiz, 1994:83).

Com efeito, a criação da FUNARTE e a reformulação da EMBRAFILME, tiveram como aparente finalidade a consolidação de uma base de apoio junto à classe média, por meio da elaboração de um "Plano Nacional de Cultura". Embora já houvessem ações claras por parte do regime militar de controlar e incentivar as várias áreas da produção cultural, isso só se concretizou após o II PND (1974-1976), que Ortiz (1994:87) vê se realizar devido à euforia do milagre econômico.[34] Isso possibilitou algumas ações que retomaram por um breve tempo políticas de apoio à MEB, desde que integradas à ideologia tradicionalista calcada na noção de um patrimônio cultural tradicional (Ortiz, 1994:90-106).

Movimentos artísticos de vanguarda, surgidos ao final dos anos 1950, como o integrado pelos compositores do grupo *Música Nova*, já sentiam, ao buscar orientação na vanguarda européia, que a força dos meios de comunicação de massa estava operando algo diferente no âmbito da cultura. O

---

[33] Entenda-se como "meios emergentes de comunicação de massa" uma referência ao contexto da década de 1960, onde a TV se profissionalizava e o rádio mudava seu formato para tentar sobreviver à concorrência.

[34] Evaldo Vieira, no artigo "Brasil: do golpe de 64 à democratização" (Mota, org.. 2000:185-218), expõe alguns dados sociais e econômicos que indicam que o "milagre" econômico era na verdade apenas um instrumento de propaganda ideológica do regime militar, já que o custo de vida somente subiu nesse período.

unesp

depoimento de Gilberto Mendes, que freqüentou os cursos de Darmstadt em 1962, é revelador:

> O compositor norte-americano John Cage passara por Darmstadt e balançara o coreto da *neue Musik*, estremecera os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo "zen", com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele "santuário" de celebridades européias. [...] O principal afetado me pareceu Stockhausen. Em suas classes, ele pedia exercícios estranhos aos alunos. Coisas sem nada a ver com o que nos interessava saber e aprofundar sobre a *neue Musik*. Sentíamos um clima de mudança no ar. (Mendes, 1994:69-70).

Essa mudança implicava em uma nova postura frente à MEB, tendo como base, no caso brasileiro, a superação da dicotomia "nacionalismo" x "vanguarda", manifesta nas obras de Guarnieri dos anos 1960. Doravante, para o compositor erudito brasileiro, esse cômodo referencial gradativamente deixaria de fazer sentido e abriria as portas para uma condição "pós-moderna" do pensamento musical.

No entanto, a resposta a todas as perguntas que fizemos leva-nos a constatar a extensão do problema, o qual, temos certeza, não poderemos esgotar em seus múltiplos aspectos. É preciso levar em conta que são muito escassas as publicações tanto de partituras como de estudos analíticos e periódicos dedicados à MEB, sem contar a dificuldade para encontrar gravações. Essa escassez de material começa a ser lentamente remediada, iniciado o século XXI, mas há um hiato muito grande e difícil de ser preenchido. Nossa intenção é investigar a pertinência musical de um conceito teórico importante para a contemporaneidade, como é o pós-modernismo, e avaliar a inserção do Brasil em uma comunidade artística internacional.

unesp

Capítulo 1 – O pós-modernismo e suas teorias.

Sem dúvida, a força do costume, ainda que falível, e a perspicácia divina, essa absoluta, tornarão fácil o reconhecimento e identificação, mesmo de tão alto, do lento avanço que mostra o regresso dos peregrinos às suas cidades e aldeias [...]

JOSÉ DE SARAMAGO, O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO.

Falar em "pós-modernismo" pressupõe uma discussão prévia sobre "modernismo". Também cabe fazer uma distinção entre "modernismo" e "modernidade", assim como entre "pós-modernismo" e "pós-modernidade". Todos os termos envolvem conceitos filosóficos, políticos e estéticos, portanto "culturais", se dermos à noção de "cultura" o significado atribuído por Raymond Williams:

> Assim, há certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como "modo de vida global" distinto, dentro do qual percebe-se um "sistema de significações" bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como "atividades artísticas e intelectuais", embora estas [...] sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as "práticas significativas" – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso. (Williams, 1992:13).

A designação mais comum que distingue "modernidade" de "modernismo", é a que estabelece a Modernidade como uma era iniciada por volta do século XVI. Essa distinção é clara a partir do pensamento hegeliano:

unesp

> Hegel emprega o conceito de modernidade, antes de tudo, em contextos históricos, como conceito de época: os "novos tempos" são os "tempos modernos". Isso corresponde ao uso contemporâneo do termo em inglês e francês: por volta de 1800, *modern times* e *temps modernes* designam os três séculos precedentes. A descoberta do "Novo Mundo" assim como o Renascimento e a Reforma, os três grandes acontecimentos por volta de 1500, constituem o limiar histórico entre a época moderna e medieval. (Habermas, 2000:9).

A interpretação conceitual do moderno sofre ainda diferenciações de acordo com tradições nacionais. Bradbury e McFarlane (1989:75) chegam a propor uma "geografia do modernismo"; Compagnon, observa a esse respeito[1] que:

> a modernidade, no sentido francês, isto é, baudelairiana e nietzscheana, inclui a pós-modernidade. Na Alemanha, ao contrário, o moderno começa com as Luzes [...]. (Compagnon, 1999:122-123).

Jameson (1997:308) reitera essas diferenciações, quando se propõe a definir o moderno:

> Precisamos de fato, infletir o adjetivo e transformá-lo em três substantivos – além do modernismo propriamente dito, o menos familiar "modernidade" e depois "modernização" – a fim de não apenas entender as dimensões do problema, mas também apreciar como as várias disciplinas acadêmicas, assim como as diferentes tradições nacionais, lidaram com ele de formas distintas. "Modernismo" chegou há muito pouco tempo na França, "modernidade" muito recentemente nos Estados Unidos, "modernização" pertence aos sociólogos, o espanhol

---

[1] Cabe ressaltar que Compagnon faz essa observação num contexto onde contrapõe Habermas a Derrida em termos de concepções nacionais opostas do tipo "França versus Alemanha", com a qual não concordamos, já que o próprio Habermas (2000) assinala que Derrida parte de Heidegger, evidenciando que essa questão nada tem a ver com territorialismo.

unesp

> tem dois termos separados para os movimentos artísticos ("modernismo" e "vanguardismo") etc.

Milan Kundera, em suas reminiscências literárias da Europa Central, ao refletir sobre as peculiaridades de autores modernos como Kafka, Musil, Hermann Broch e Gombrowicz, acrescenta outros matizes às idiossincrasias regionais do modernismo europeu:

> [...] comecei a constatar que as palavras "romance", "arte moderna", "romance moderno" significavam para mim algo diferente do que para meus amigos franceses. [...].
>
> Na França, o classicismo, o racionalismo, a libertinagem, a lucidez do grande romance do século 19. Na Europa Central, o reino da arte barroca particularmente extática; depois, no século 19, o idílio moralizante do Biedermeier, grandes poetas românticos e nenhum grande romance. A inegável glória da Europa Central residia em sua música, que, de Haydn a Schoenberg, de Liszt a Bartók, condensou durante quase dois séculos o essencial de toda a música européia.
>
> A arte européia era a revolta estética contra o passado; sim, de acordo, salvo que os passados não eram semelhantes. Anti-racionalista, anticlassicista, anti-realista, antinaturalista, a arte moderna na França prolongava a grande rebelião lírica de Baudelaire e de Rimbaud. Bastante indiferente à música, ela encontrou sua expressão privilegiada na pintura e, antes de tudo, na poesia, que era sua arte predileta. (Kundera, 2001:9).

Assim, "modernismo" deixa entrever um sentido estético, especificando um determinado movimento artístico que sucedeu uma concepção mais "antiga" de arte. Esse processo de "modernização", em que um estilo é substituído por outro que passa a representar o novo paradigma, ocorre, na verdade, desde época anterior à citada Modernidade. A música medieval

unesp

celebrou o advento da "nova arte" do contraponto, a *Ars Nova*, em oposição à *Ars Antiqua*;[2] posteriormente vieram os músicos flamengos, Palestrina, Monteverdi, Gluck, Beethoven, Debussy, Schoenberg, e outros grandes "renovadores". À última onda de renovação convenciona-se chamar de "movimento moderno", ou "modernismo". Essa sucessão de rupturas cria uma tipo de unicidade entre os vários "modernismos", congregados sob o signo da Modernidade:

> A modernidade vê-se referida a si mesma, sem a possibilidade de apelar para subterfúgios. Isso explica a suscetibilidade da sua autocompreensão, a dinâmica das tentativas de "afirmar-se" a si mesma, que prosseguem sem descanso até nossos dias. (Habermas, 2000:12).

Portanto, ao conceito de "moderno" se alia o de "contemporâneo", que serviu para justificar e legitimar a arte de vanguarda até a década de 1970. As vanguardas históricas operavam por meio da "supressão dos limites do estético, em direção a um alcance metafísico, ou histórico-político da obra" (Vattimo, 1996:43). Essa supressão de limites, todavia, não é contínua, mas intercala-se a períodos de estabilidade. A dualidade entre os períodos de ruptura, gerada pela vanguarda, e estabilização, quando essa vanguarda atinge consenso dentro do modernismo, constitui aquilo que Frederick Karl vê como estágios que recebem sua classificação de acordo com cada momento:

> [...] a vanguarda é a linha de frente de qualquer espécie de modernismo. Num breve prazo, no entanto, a vanguarda corrompe-se e é assimilada a algo de mais familiar que nós aplicamos o rótulo de *moderno*. Quando o moderno deixa de ser estranho, mas é mais ou menos associado com uma paisagem familiar, dizemos que é parte do *modernismo*, uma

---

[2] Dahlhaus (1990:1) comenta a respeito do "novo" como uma categoria histórica musical, e ao contrapor Ars Nova a Ars Antiqua observa que "sob qualquer ponto de vista, declarar a novidade como a essência de toda uma época foi uma noção estranha ao século XIV".

unesp

> palavra ampla. No entanto, *modernidade* é um termo totalmente diverso, que sugere o presente, em contraste com algum passado histórico. A palavra "modernidade" também sugere uma condição estática, ou seja, que se alcançou uma coisa ou outra; enquanto vanguarda, "moderno" e "modernismo" significam o processo, assim como o fato de que se está chegando a algum lugar. (Karl, 1988:21).

O pós-modernismo, em suma, será a superação desse *processo*, alavancado pelo advento de novas tecnologias que alteraram a relação entre arte e sociedade. Inicialmente concebido com um sentido "ultramoderno",[3] o pós-modernismo será contraposto ao modernismo a partir da década de cinqüenta. Num nível mais profundo, a pós-modernidade seria, por analogia à definição de F. Karl, a descontinuidade com um *modelo*.[4] Como ambos acontecem simultaneamente e estão ainda em pleno processo de cristalização, iremos nos permitir articular ambas as formas com certa liberdade.

A aludida diferenciação entre as tradições de pensamento tem gerado diferentes concepções de pós-modernidade – havendo até mesmo correntes que desprezam esse termo -, algumas decorrentes de concepções históricas de caráter nacional (historiadores mais ortodoxos de tradição franco-européia, por exemplo, vêem na Revolução Francesa de 1789 o marco do fim da modernidade), ou enfoques econômicos e administrativos como a teoria da "sociedade pós-industrial" de Daniel Bell e a "terceira onda" de Alvin Toffler à qual se pode opor o pessimismo "apocalíptico" de Jean Baudrillard, derivado da crítica sistemática dos filósofos de Frankfurt; uma certa fusão entre a crítica da cultura de massa e teoria econômica foi feita por Fredric Jameson que descreve a "lógica cultural do capitalismo tardio"; outras teorias são derivadas de procedimentos metodológicos específicos como o "desconstrucionismo" de

---

[3] Perry Anderson (1999:9-10) conta que o termo apareceu pela primeira vez com o poeta espanhol Federico de Onís na década de 30, denotando uma "poesia rigorosamente contemporânea".

[4] O termo *modelo*, neste caso, pode ser intercambiado com a noção de *paradigma* de acordo com Thomas Kuhn (1997), à qual nos referiremos no segundo capítulo.

unesp

Derrida, ou as propostas de uma "teoria crítica pós-moderna", de Boaventura Santos e de uma "teoria da ação comunicativa" de Jürgen Habermas.

O caminho que seguiremos neste primeiro capítulo se propõe comentar algumas dessas teorias da pós-modernidade, direcionando-as para o território do estético, mediante o uso livre de algumas associações de caráter mimético, no sentido atribuído à *mímesis* por Walter Benjamin.[5] Não temos a pretensão de tentar definir a Pós-Modernidade em termos positivos,[6] o que escaparia do âmbito desta dissertação. Intentamos entretanto, ao cabo desta investigação, poder realizar, no âmbito da música em geral e da MEB, um diálogo entre essas teorias, oriundas da Europa e dos Estados Unidos, com as formulações de teóricos brasileiros, retomando a questão um pouco antes de estabelecer a conexão entre o conceito de pós-moderno e suas representações traduzidas em sons musicais no Brasil, sob o regime militar.

---

[5] "[...] o conceito de mímesis é bem um conceito-chave na reflexão benjaminiana, [...] porque ele tem um papel positivo, muito instigante e [...] até crítico. Poderíamos dizer que a filosofia benjaminiana abre uma possibilidade – de que me parece essencial para a nossa famosa pós-modernidade – de um pensamento que desista da visão de totalidade, mas que , no entanto, continue crítico e perturbador" (Gagnebin, 1997:97).

[6] Definições desse tipo mais parecem confundir que esclarecer. Veja-se por exemplo a "tentativa de clarificação" dos conceitos de "moderno", "modernismo", "modernização", "contemporaneidade" e "pós-modernidade" feitos por Pierre Gaudibert (1991).

unesp

1.1 Os cinco lances de Jameson e outras considerações sobre o pós-modernismo.

> *O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX "ainda" sejam possíveis não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.*
>
> WALTER BENJAMIN, *SOBRE O CONCEITO DA HISTÓRIA*.

O termo "pós-modernismo" requer algumas definições antes de passarmos a relacioná-lo com música. Tais definições abrangem conceitos estéticos, sociológicos, filosóficos e históricos, entre outros, que interagem e se justapõem na forma como se expressam as manifestações culturais e artísticas. As múltiplas abordagens vêm do fato que os modelos epistemológicos totalizantes, conhecidos como *metanarrativas*,[7] são vistos com crescente desconfiança, devido a uma série de fatores que serão abordados adiante. Carl Dahlhaus comenta, a esse respeito que um historiador:

> [...] pode perfeitamente bem expor as relações entre economia, sociedade, estética e fatores técnicos musicais e as idéias correntes da época, sem ser obrigado por isso a comprometer-se, por questão de princípios, em adotar qualquer hierarquia particular de pontos de vista – desde uma afirmação da primazia invariável da história da cultura sobre interpretações sociológicas, ou vice-versa (Dahlhaus, 1989:81).

Muitos autores têm escrito sobre o assunto, e consideramos particularmente esclarecedor o livro *As origens da pós-modernidade*, de Perry

---

[7] Um exemplo clássico de "metanarrativa" seria o Marxismo, com seu olhar para o mundo pela perspectiva da relação dialética entre trabalho e produção (Lyotard, 1996:67-80).

unesp

Anderson, pelo enfoque direcionado à estética e à teoria literária, onde são feitas várias considerações sobre a origem e a aplicação do termo, até sua "cristalização", na década de setenta. As colocações de Anderson, resumidas abaixo, nos permitirão pontuar idéias de vários autores, para que possamos compreender as implicações do pós-modernismo.

Anderson, considera que a definição mais completa do pós-modernismo surgiu com Fredric Jameson, podendo ser resumida em "cinco lances" (Anderson, 1999:65-78):

1. A pós-modernidade cultural se escora em novos modos de produção, em uma nova "lógica do capital";

2. A cultura é a *segunda natureza*, já que o modernismo destruiu a natureza primitiva; a destruição do passado minou a objetividade e instaurou a subjetividade. A publicidade e as mídias eletrônicas desempenham papel ativo nesse processo;

3. Abrangência de todas as manifestações culturais; acompanhada pelo cruzamento interdisciplinar, confluindo em uma "teoria";

4. Entrada de novos povos no "palco global"; segundo Anderson, o Terceiro Mundo nivela por baixo a cultura, encerrando a era das "obras-primas do modernismo";

5. A tentativa de evitar uma "moralização" do pós-modernismo, sem a arcaica classificação entre bem e mal.

A "nova lógica do capital" seria expressa pela dinâmica da economia de mercado, cujas várias definições de cunho socioeconômico têm em geral expressas a noção de uma modernidade atingida, onde o prefixo "pós" é significativo e subliminar, quando não ostensivo:

> Os rótulos atribuídos à sociedade atual, aos estágios evolutivos da transição e às sociedades auspiciadas são mais de trezentos e vão desde "sociedade em impasse" (M. Crozier) e "sociedade despreparada" (D. Michael), a "idade do

> equilíbrio" (L. Munford), a "consciência III" (C. Reich), a "século casual" (M. Harrington), a "estado de entropia" (H. Henderson), a "sociedade narcisista" (Ch. Lasc), a "sociedade programada" (A. Touraine e Z. Hegedus), a "sociedade pós-civil" (K. Boulding). E temos ainda a "sociedade pós-capitalista" de R. Dahrendorf, a "sociedade do capitalismo maduro", de C. Offe, a "sociedade do capitalismo avançado" de K. Galbraith, a "sociedade ativa" de A. Etzioni, a "sociedade pós-materialista" de R. Inglehart, a "sociedade tectrônica" de Z. Brzezinski, a "terceira onda" de Toffler, a "sociedade de serviços" de J. Gershunny e W. R. Rosengren, a "era da descontinuidade" de Drucker (De Masi, 2000:31).

O interesse de Domenico de Masi e dos pesquisadores que ele coordena no ISVET (Instituto para o Estudos sobre o Desenvolvimento Econômico e o Progresso Técnico) converge para as questões macroeconômicas, fundamentadas nas relações de trabalho e nas implicações que o desenvolvimento tecnológico podem trazer a essas relações. O próprio Jameson associa o pós-modernismo a alguns desses termos:

> Cabe-me agora dizer uma palavra sobre o uso desse conceito: ele não é apenas mais um termo para descrever um estilo específico. É também, pelo menos como o emprego, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que muitas vezes se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade de mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional (Jameson, in: Kaplan, 1993:27).

Falar em uma "sociedade de mídia ou espetáculos" torna oportuno uma referência a Walter Benjamin, que, a partir da análise de Karl Marx sobre os fundamentos do capitalismo, chegou a uma formulação de conceitos sobre o

unesp

estágio ulterior desse capitalismo, conforme a visão marxista.[8] A teoria de Benjamin, expressa no artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* constitui um dos estudos fundamentais sobre "as mudanças ocorridas nas condições de produção" que "precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura" (Benjamin, 1996:165).

Essas mudanças, aludidas por Benjamin decorrem justamente da tecnologia que possibilita a reprodução em massa da obra de arte, através dos meios mecânicos, industriais: litografia, imprensa, fotografia, cinema, disco e rádio, tendo como conseqüência "a destruição da aura" ocasionada pela posse da reprodução, ao invés da assimilação mediada da imagem original, em suma, a substituição do real pelo virtual.

> A sua [de Benjamin] tese principal é que a capacidade mimética humana não desapareceu em proveito de uma maneira de pensar abstrata e racional, mas se refugiou e se concentrou na linguagem e na escrita. Assistimos portanto (...) não à sua decadência (*Verfall*) mas à sua transformação. (Gagnebin, 1997:98).[9]

Tal transformação se dá em função desse novo conceito de "posse" da obra de arte e dos bens culturais, por parte de uma massa de fruidores-consumidores. Na modernidade, a arte "reificada" mantinha sua "aura"

> no sentido de que o artista tinha de assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadejável a preço de monopólio. O resultado era muitas vezes uma perspectiva altamente individualista, aristocrática, desdenhosa (particularmente da cultura popular) e até

---

[6] Cabe observar que há estudos que evidenciam que "a sociedade de massas não é típica de um regime capitalista" (Eco, 2000a:44), mas oriunda das transformações advindas do industrialismo em nível mundial, seja nos países capitalistas ou soviéticos (Toffler, 1999).

[9] McLuhan (1972), complementarmente, propõe que a humanidade, tendo atingido o status elevado da comunicação escrita, experimenta certa regressão diante da tecnologia de comunicações, que resgata a oralidade.

unesp

> arrogante da parte dos produtores culturais, mas também indicava como a nossa realidade poderia ser construída e reconstruída através da atividade informada pela estética. (Harvey, 1996:31)

Essa "aura" já não tem a mesma importância na pós-modernidade. Comentando o artigo de Jameson para a *New Left Review*, Anderson indica como características dessa nova "sociedade de consumo": a explosão da tecnologia, inclusive como forma de lucro; a nova política das multinacionais, buscando mão-de-obra mais barata no Terceiro Mundo; a especulação do mercado internacional de ações; a ascensão da mídia internacional (Anderson, 1999:66). Tais ações, aplicadas à cultura enquanto produto, operam sua transformação em "objeto", ou "artefato" reproduzível quase infinitamente, em escala industrial, distanciando-a do caráter subjetivo de sua concepção "artística" original.

A noção de uma cultura como "segunda natureza", reificada[10] portanto, impregnada no "tecido da vida no capitalismo avançado" (Anderson, 1999:67) é um conceito reelaborado por Jameson que vê os produtos "difusos no tempo e no espaço dos segmentos do *entertainment* (ou mesmo nos do noticiário), como parte do conteúdo, de tal forma que em alguns casos bem conhecidos [...] às vezes não fica claro quando o segmento narrativo termina e começam os comerciais" (Jameson, 1997:282).

O crítico Neal Gabler nos dá uma visão mais aprofundada do "entretenimento" enquanto conceito acoplado a uma cultura reificada:

> Já no século XIX, a estética do entretenimento tinha se tornado maior, mais célebre, mais barulhenta, como se o desejo de uma sobrecarga sensória fosse, assim como o sexo,

---

[10] O termo "reificação" foi criado por Marx para, grosso modo, explicar o processo de valoração do serviço, convertido em moeda; Jameson o atualiza para o pós-modernismo, mostrando como os "traços de produção" são apagados, para que o consumidor perca o referencial da origem do produto, deixando de identificar-se com qualquer parte do processo que gera esse produto (Jameson, 1997:318-319).

unesp

> um impulso biológico em estado bruto, difícil de resistir. As platéias preferiam os entretenimentos visuais, como o teatro, a outros mais cerebrais, como os romances. Mas a prova mais convincente do nexo entre o entretenimento e a sensação só viria bem mais tarde, com a chegada do cinema e da televisão [...] Daí a MTV, a testemunhar que a música, sozinha, não era mais um estímulo suficiente, as televisões de alta definição, com telas cinematográficas, os jogos de realidade virtual e os novos aperfeiçoamentos nos sistemas de som das salas de projeção, capazes de explodir os tímpanos de qualquer um. (Gabler, 1999:24-25).

A questão da subjetividade é explicada na própria etimologia do termo "entretenimento", segundo Gabler:

> A etimologia de "entretenimento" é latina e com toda a certeza vem de *inter* (entre) e *tenere* (ter). [...] O entretenimento [...] enterra suas esporas em nós e nos puxa, mantendo-nos cativos, levando-nos para cada vez mais dentro dele e de nós mesmos, ou pelo menos de nossas emoções e sentidos, antes de nos libertar. [...] Dizia-se que a arte fornecia o *ekstasis*, que em grego significa "deixar que saiamos de nós mesmos", presumivelmente para nos dar uma perspectiva. Mas todo o mundo sabe, por experiência própria [sic], que o entretenimento em geral fornece justamente o oposto: *inter tenere*, puxando-nos para dentro de nós mesmos para nos negar a perspectiva. (Gabler, 1999:25).

Num desenvolvimento extremo desse processo do "consumo de cultura", quando os "produtos assinados" vão às prateleiras (portanto contrariando essencialmente a nova ordem, que visa indeterminar a origem da produção), Jameson infere a partir de ambas as premissas (os novos modos de produção

e a instauração de uma cultura "coisificada"),[11] um estágio onde se manifesta um profundo sentimento de aversão à intelectualidade, e à linguagem especializada do artista, já que

> uma convicção profunda no consumidor de que a produção do produto em questão [...] está mesmo assim muito além do que se possa imaginar, não é algo por que o consumidor ou usuário possa ter qualquer espécie de simpatia social. (Jameson, 1997:319).

A natureza, para Jameson, é superada a partir do momento em que as desigualdades do processo de modernização vão sendo corrigidas. Do contraste entre estruturas "feudais" e "tendências modernizantes" Jameson consegue detectar um modernismo profundamente subjetivo e negativo (embora às vezes humorístico) na literatura, mencionando os casos de Kafka e Joyce, entre outros (Jameson, 1997:312-313). Quanto mais afastados das antigas reminiscências do passado (artesanato, agricultura), mais estaremos imersos em uma sociedade onde o modernismo completou seu ciclo e a natureza será progressivamente esquecida e substituída pela cultura. Nossa própria natureza subjetiva é cada vez mais invadida pelos meios de persuasão da propaganda, o que Jameson chama de "a morte do sujeito". Vattimo (1996:29) fala a esse respeito:

> O *Ge-Stell* [termo de Heidegger, que Vattimo traduz por *im-posição*] comporta, de fato, a possibilidade de que, nele, envolvidos num abalo recíproco, homem e ser percam suas qualificações metafísicas, antes de tudo que os contrapõe como sujeito e objeto. O humanismo, que é parte e aspecto da metafísica, consiste na definição do homem como *subjectum*. A técnica representa a crise do humanismo [...].

---

[11] A questão da midiatização eletrônica, especialmente na música e na comunicação, foi abordada sob vários ângulos distintos por Benjamin (1996), McLuhan (1972), Schafer (1997), Valente (1999) e Eco (2000a e 2000b), além de ser tema recorrente em outros autores.

unesp

Vista dessa perspectiva, a tradicional conceituação de uma "ruptura" entre a arte romântica e a do século XX perde sua justificação, em termos ideológicos, para manifestar-se superficialmente, no tocante à forma.[12] Romantismo e Modernismo são manifestações estéticas que denotam o mesmo processo civilizatório e modernizador. No entanto, o modernismo buscará atualizar-se enquanto técnica, ou enfoque, trazendo o universo estético para mais próximo das realizações das ciências naturais, enquanto ainda conserva a noção do "gênio" criador como herança do romantismo.

No campo particular da música ocorreu um distanciamento ainda mais acentuado, muito bem entrevisto por Dahlhaus (1989:5):

> A música do início do século XIX pode ser considerada romântica na era do romantismo, o qual resultou em poesia e pintura e até mesmo física e química românticas, ao passo que o neo-romantismo do final do século foi romântico em uma era não romântica, dominada pelo positivismo e realismo. Música, *a* arte romântica, tornara-se "atemporal" em termos gerais, embora de modo algum sem importância; pelo contrário, sua dissociação com o espírito prevalecente na época capacitaram-na a exercer uma função ideológica, cultural e espiritual de uma magnitude que dificilmente se pode exagerar: ela representava um mundo alternativo.

Paul Griffiths (1994), situando o início do modernismo musical com a criação de *Prélude à l'aprés-midi d'un faune*, de Debussy (composto entre 1892-94) enfatiza que "no contexto das artes, a expressão "moderno" remete antes à estética e à técnica do que à cronologia". Jameson (1997:309-310) classifica o modernismo estético em quatro ondas: 1) orgânica, simbolista; 2) tecnológica, futurista; 3) subjetiva, individualista, "genial"; 4) tardia.

---

[12] Cabe lembrar o distanciamento entre os discursos científico, estético, religioso e de senso comum provocado pela especialização dos conhecimentos no século XIX. Ver Santos, 2000a.

unesp

A essas "ondas" modernistas, propostas por Jameson, podemos tomar a liberdade de associar os nomes de músicos como Debussy (cuja relação com a poesia simbolista, especialmente Baudelaire, é notável),[13] Varèse[14] (um compositor pioneiramente interessado nas pesquisas tecnológicas, com maior fôlego que seus contemporâneos "futuristas")[15], Stravinsky (um músico que sempre soube imprimir sua marca pessoal, mesmo reciclando estilos antigos em forma de paródia ou pastiche) e Boulez (de uma geração que estabeleceu, mas também viu ruir, as estruturas fechadas do serialismo integral), podemos constatar então, de uma ótica "pós-moderna", que há continuidade entre o subjetivismo romântico, idealista e hegeliano,[16] e a subjetividade artística do século XX. A narrativa subjacente às inovações formais – que tradicionalmente designamos em música como os estilos periodizantes do Renascimento, Barroco, Classicismo e Romantismo – é compreendida assim como uma manifestação temporal da Modernidade.

O "terceiro lance" *jamesoniano*, segundo Anderson, calcado na interdisciplinaridade, na confluência de várias teorias em uma única "teoria",[17] é um aspecto característico da argumentação pós-moderna. A abordagem de Jameson, pela ótica de Anderson, constitui uma teoria pós-moderna na medida em que justapõe vários aspectos de campos separados do conhecimento:

---

[13] "Moderno, modernidade, modernismo: essas palavras não têm o mesmo sentido em francês, em inglês e em alemão; não remetem a idéias claras e distintas, a conceitos fechados. A modernidade baudelariana, [...] traz em si mesma o seu oposto, a resistência à modernidade. [...] Não sejamos tentados pela miragem da síntese [...]". (Compagnon, 1999:15).

[14] Silvio Ferraz (1998:52) lembra que "Varèse introduz na teoria composicional do século XX o uso de uma terminologia científica que advém de suas leituras do livro *A fisiologia do som*, do físico Helmholtz".

[15] O *futurismo* a que nos referimos é o movimento artístico ocorrido na Itália no início do século XX, cujos principais integrantes eram artistas de vários campos de expressão como poesia, artes plásticas e música, dos quais destacamos Balla, Marinetti, Pratella e Russolo.

[16] Adotamos como base para esta afirmação a exposição que Habermas (2000) faz da teoria de Hegel, classificando-o como "o primeiro filósofo que desenvolveu um conceito claro de modernidade" (Habermas, 2000:8).

[17] Embora possa parecer, à primeira vista, contraditório, é preciso esclarecer que essa "única teoria" não é única no sentido totalitário, mas enquanto convergência teórica; várias teorias "únicas" podem ser concebidas pós-modernamente, como fica implícito no subtítulo deste capítulo.

unesp

> [...] Até então, toda sondagem do pós-moderno fora setorial. Levin e Fiedler detectaram-no na literatura; Hassan estendeu-o à pintura e à música, ainda que mais por alusão que investigação; Jencks concentrou-se na arquitetura; Lyotard deteve-se na ciência; Habermas lidou com a filosofia. A obra de Jameson teve outro escopo – uma majestosa expansão do pós-moderno por praticamente todo o espectro das artes e grande parte do discurso sobre elas. O resultado é um painel da época incomparavelmente mais rico do que qualquer outro registro dessa cultura. (Anderson, 1999:69).

A questão permite-nos remeter a alguns aspectos da abordagem metodológica das artes que têm sido propostos na pós-modernidade, entrando no campo de definição de uma ciência da cultura, já compreendida no tradicional ramo das ciências humanas (Santos, 2000a e Zamboni, 1998). Desenvolver amplamente esse assunto extrapolaria os limites desse trabalho, mas consideramos oportuno mostrar alguns enfoques atuais para a ciência crítica da estética, fundada na hermenêutica.

Bürger (1993:27) baseia sua proposição hermenêutica para uma "teoria da vanguarda" partindo da noção de que uma "ciência crítica distingue-se da ciência tradicional pelas implicações sociais refletidas no seu procedimento específico". Adotando dois conceitos desenvolvidos por Gadamer, *preconceito* e *aplicação*, Bürger constata que "todo cientista escolhe os seus temas e a sua posição perante os problemas". Essa contextualização da ciência na cultura, ou nas culturas, é fundamental para a efetiva noção de "despedida" da modernidade e ingresso na pós-modernidade. Boaventura Santos, por sua vez, afirma que

> a ciência que se faz não pode escapar ao círculo hermenêutico, o que significa, antes de mais, não podermos compreender qualquer das suas partes (as diferentes disciplinas científicas) sem termos alguma compreensão de como "trabalha" o seu todo, e vice-versa [...]. (Santos, 2000a:11-12).

unesp

Um aspecto interessante é a postura crítica contra o conservadorismo nas ciências. A noção da tradição como uma força catalisadora determinante, sustentada por Gadamer, é criticada por Habermas e Bürger. O excessivo respeito à tradição, ou a opção por uma "neutralidade" científica, a converte num poder absoluto, mas, para Bürger, o cientista deve enredar-se "nas disputas sociais de seu tempo" e enfocar e considerar seu objeto de acordo com "a posição que adota no seio das forças históricas da época" (Santos, 2000b).

Uma forma diversa de encarar o mesmo problema, ou seja, romper com o "círculo vicioso do objeto-sujeito-objeto" (Santos, 2000a:16), é a proposta da investigação semiótica, onde "um sistema de signos não é apenas um sistema de significantes mas também um sistema de significados" (Eco, 2000a:366), implicando em uma avaliação da mensagem não só a partir do emissor, mas do receptor. A ciência da comunicação é portanto uma proposta relevante para a tentativa de reaproximar campos considerados incompatíveis com a visão tradicional de ciência, como o senso comum, a estética e a religião.[18]

> o avanço da especialização torna impossível ao cientista, e já não apenas ao cidadão comum, compreender o que se passa (e por que se passa) à volta do habitáculo (cada vez menor) em que vive em Scientiápolis. (Santos, 2000a:13).

Estando assim fundamentada a convergência que entrevimos entre os aspectos estéticos, sociológicos, semiológicos e antropológicos atribuídos à cultura, vejamos alguns estudos mais específicos, ou "teorias" sobre música que partem dessa mesma concepção abrangente e – conforme procuramos demonstrar – "pós-moderna". Já se disse que: "Muito do Pós-Modernismo em verdade é Pré-Modernismo renascido" (Gardner, 1999:125). De fato, como se verá, algumas proposições remetem a períodos anteriores à modernidade, especialmente ao pensamento grego clássico.

---

[16] Habermas (2000) observa como Hegel já deplorava esse distanciamento.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A respeito da *estética musical*, Edward Lippman manifesta sua insatisfação com o fato de que essa disciplina foi "menos aplicável ao pensamento musical do século XX do que ao do século precedente, ou mesmo em relação ao século XVIII, quando o campo da estética, estritamente falando, passou a existir". Para ele,

> seu sentido [da estética] se expandiu, de um único aspecto, para muito além da esfera das impressões realmente audíveis e seus efeitos, e embora *filosofia da música* seja sem dúvida uma designação mais precisa para esse nosso crescentemente diversificado mundo do pensamento musical, *estética musical* tem a vantagem de um uso estabelecido que provavelmente irá se impor à sua má reputação. (Lippman, 1992:352)

Comentando as teorias do século XX voltadas a esse "diversificado mundo" da estética musical, Lippman (1992:351-510) classifica-as em quatro categorias:

1. Teorias do Significado (Hermenêutica, Simbologia e Semiótica);
2. Concepções da Objetividade (onde se incluem desde as obras teóricas de Heinrich Schenker e Ferruccio Busoni às composições de Stravinsky e Stockhausen);
3. Fenomenologia da Música (a partir da própria matriz da moderna fenomenologia: Husserl);
4. Sociologia da Música (incluindo Max Weber, Adorno, Zofia Lissa e Lukács);

Uma concepção da música enquanto um conceito mais abrangente (semelhante à maneira dos pensadores clássicos da Grécia, com seu conceito de *mousiké*), foi introduzido paulatinamente na música do século XX, de acordo com Lia Tomás:

> [...] sugerir uma reconsideração desses aspectos não significa estarmos propondo uma revivescência do pitagorismo, das

unesp

particularidades do universo grego ou de qualquer filosofia totalizadora, de uma *arché*. Pretender uma transposição imediata é incorrer em uma ingenuidade sem precedentes.

Há que se considerar, entretanto, que algumas características desse conceito e dessa ambiência anteriores, reaparecem - sob uma nova roupagem - na produção musical do século XX. Como exemplos, podemos citar a dupla articulação geral/particular, a polimorfia, a amplitude do que se considera "sonoro" e "musical" (em todas as suas dimensões e manifestações), o *approche* filosófico e cognitivo, a reincorporação das variadas atividades simultâneas, o uso de arcabouços teóricos não-musicais como base para a construção da teoria musical e o resgate do som enquanto sentido.

[...] Nessa perspectiva, pode-se dizer que a introdução paulatina destes elementos fez com que a música voltasse a ser compreendida (menos veladamente) como uma complexa rede de relações com características bem diferentes: intrínsecas, internas, sociológicas, estéticas, psicológicas, antropológicas, pedagógicas, etc. (Tomás, 1998:160-162).

Enrico Fubini, por sua vez, baseia-se em Hegel para falar sobre a situação da música no pós-guerra:

No início do século XIX Hegel havia falado na morte da arte e de seu lento mas inexorável deslizamento para a filosofia; tal profecia parece hoje projetar-se como uma sombra sobre a vanguarda deste pós-guerra: de fato sua obra, ou melhor, seu operar é filosófico por excelência. Não é por acaso que sua música deve ao menos ser acompanhada por uma declaração de princípios, de modo a explicar sua natureza e intenção filosófica tanto que às vezes é difícil estabelecer se as obras são feitas como uma ilustração dos escritos teóricos ou vice-versa, se os escritos é que são ilustrações das obras. (Fubini, 1987:354).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Esse "operar filosófico", a que se refere Fubini, irá defrontar-se com uma questão muito próxima da que propusemos ao início deste trabalho: "- Quais são as funções da música?" ao que responde o próprio Fubini:

> as funções podem ser artísticas ou não-artísticas, acompanhando ou integrando-se a outras linguagens, trazendo em primeiro lugar o que é verbal: função sociolingüística, sociopsicológica, didática, educativa, etc. Os estudos de semiologia da música têm andado de tal modo amplos que misturam-se a outros estudos hoje bastante promissores, enquanto áreas semi-exploradas como a psicologia da música, a sociologia, a musicoterapia, o estudo da percepção sonora em nível científico, etc. (Fubini, 1987:373).

Em torno dessas concepções abrangentes de música, pairam as grandes questões de caráter filosófico sobre o sentido e significado da cultura atualmente. Lyotard, em reflexão sobre o caráter abrangente e totalitário da megalópole (uma metáfora para o mundo globalizado), com o qual traça uma analogia com a arte, dá a medida em que essa condição interfere com o que chama de "condição pós-moderna", onde, ao lado da definição de cultura é necessário justapor a "cultura de massa":

> Se a *Urbs* se torna *Orbs* e se a periferia se torna toda a cidade, então a megalópole não tem fora. E, conseqüentemente, não tem dentro. [...] Os antigos "fora", províncias, África, Ásia, fazem parte dela, misturados aos indígenas ocidentais de diversas maneiras. Tudo é estrangeiro, e nada o é.
>
> [...] Entre natureza e arte, cai a diferença: à falta de natureza, tudo é arte ou artifício [...]. (Lyotard, 1996:26-27).

Podemos inferir que a introdução paulatina de todos os elementos que integram os conceitos de uma cultura e de uma música tão abrangentes, é também a manifestação da transição, sem um rito de passagem bem definido, para uma sociedade pós-moderna, em uma era pós-industrial (onde a máquina

unesp

substitui o homem no trabalho manual) e informatizada (a informática contribuindo para a formação de uma incrível massa concentrada de informação), o que acaba por conduzir a um estágio onde o modernismo completou-se, trazendo conseqüências que não soube prever em seus primórdios, a mais notável sendo o estabelecimento de uma cultura de massas, cuja finalidade e destino ainda são imprevisíveis.

Esta visão abrangente do conceito de pós-modernismo é refutada por Warren Montag, que demonstra sua descrença, ancorado pela convicção de que Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Terry Eagleton, Jürgen Habermas e Perry Anderson uniram-se para "forçar o conhecimento e retornar ao domínio que lhe é considerado próprio pela ordem teórica estabelecida", ou seja, o materialismo histórico marxista (Montag, in: Kaplan, 1993:117-133).

Em uma análise resumida, Montag vê a síntese dos autores citados na asserção das seguintes premissas: 1) a transcendentalidade do marxismo, 2) a arte como representação e 3) o indivíduo (sujeito) como centro originário; as três concebidas como uma realidade passada e que deu lugar ao presente, onde 1) ausência de transcendentalidade, 2) indeterminação da arte e 3) morte do sujeito.

O seguinte quadro expõe esquematicamente esse arranjo, elaborado por Montag:

PASSADO (MODERNO)	***PRESENTE (PÓS-MODERNO)***
a transcendentalidade do marxismo	*ausência de transcendentalidade (metanarrativa)*
a arte como representação	*indeterminação da arte*
o indivíduo (sujeito) como centro originário	*morte do sujeito*

Fundamentando sua argumentação no questionamento "contra que teorias e posições filosóficas se colocam os enunciados sobre o pós-modernismo, para ocuparem o lugar que ocupam?", Montag critica aquilo que vê como falta de rigor e ausência de demonstração, referindo-se a Lyotard, que "consegue escrever a metanarrativa do fim das metanarrativas na política, na arte, na crítica na filosofia e na ciência em meras oitenta páginas". Para Montag, "Jameson abraça uma teoria da dominação sem resistência ou revolta, e uma teoria do desenvolvimento capitalista desprovida de desigualdade ou de contradições", sendo a cumplicidade entre a fundamentação teórica de Lyotard e Jameson compartilhada pela crença no marxismo como "uma metanarrativa, uma narrativa de todas as narrativas" (Montag, in: Kaplan, 1993:121-125).

Esta ausência de conflito, na interpretação de Montag, torna o conceito de pós-modernismo paralisante, conforme suas palavras:

> Num campo de forças conflitantes, cujo equilíbrio de poder desloca-se incessantemente, não temos pontos de referência fixos, nada que nos guie senão o conhecimento de nossos erros. Um desses erros, cujo conhecimento, a esta altura, deve ter emergido com bastante clareza, é o próprio conceito de pós-modernismo. Em suas pretensões totalizantes e transcendentais, esse conceito impede justamente o progresso do pensar negando as possibilidades de que as fissuras, as disjunções e as rupturas da realidade social contemporânea sejam sintomas de uma crise iminente.
>
> [...] O debate sobre o pós-modernismo provará ter sido produtivo na medida em que desperte em nós a consciência de seus próprios limites, que não são os limites da história em si (como alegam os partidários do pós-modernismo), mas as fronteiras do território em que a teoria marxista sempre interveio com maior eficácia: a conjuntura atual. O único erro verdadeiramente irremediável seria acreditar que esse presente durará para sempre. (Montag, in: Kaplan, 1993:133).

unesp

A crítica de Montag nos alerta para a inconsistência de uma proposição de realidade imutável, que se deduz a partir da noção de "fim" implícita no discurso apocalíptico. No entanto, a leitura negativista de Montag (que parece não considerar uma oposição entre as filosofias modernista e pós-modernista) nos fornece algumas pistas para uma compreensão melhor dos exageros que os filósofos apocalípticos têm produzido em suas formulações teóricas, os quais, no entanto, conforme já propunha Umberto Eco, sinalizam as próprias contradições de nossa civilização quando se aborda o problema da cultura de massa.

> Sem seus requisitórios [dos críticos apocalípticos], injustos, parciais, neuróticos, desesperados, não teríamos podido elaborar nem as três quartas partes das idéias que sentimos com eles partilhar; e talvez nenhum de nós se tivesse apercebido de que o problema da cultura de massa nos envolve profundamente, e é sinal de contradição para a nossa civilização. (Eco, 2000a:30).

Gisela Taschner observa como Featherstone[19] capta a impossibilidade

> de se trabalhar a partir de teorias pós-modernas, tal como se apresentam, a começar pela questão da necessidade de uma grande narrativa e, continuando pela crítica e seus métodos, que considera pouco confiáveis por serem pouco sistemáticos, vê nessas teorias, no entanto, o mérito de apontarem para mudanças na ordem social, das quais é necessário dar-se conta. (Taschner, 1999:16).

Essa atitude de Featherstone, no dizer de Taschner, é a "tentativa de se fazer um relato da pós-modernidade", tarefa cujo ponto de partida seria a percepção de que a pós-modernidade está "apontando para uma mudança na cultura contemporânea", as quais envolvem as mudanças no próprio campo artístico, no mercado e meios de produção e nos novos grupos de receptores.

---

[19] Mike Featherstone é autor de *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage, 1991.

unesp

A mesma sensação temos em relação à teoria de Jameson, que reconhecidamente admite que "pós-modernismo não é algo que se possa estabelecer de uma vez por todas e, então, usá-lo com a consciência tranqüila" (Jameson, 1997:25). Acreditamos, com base nesta e em outras considerações feitas ao longo de seu livro, que o próprio Jameson aceitaria confortavelmente sua teoria como "um relato possível", ao invés de uma "metanarrativa" totalitária, como supõe Montag.

O "lance" seguinte, sobre a emergência cultural do Terceiro Mundo, onde Anderson afirma que: "a expansão das fronteiras do capital inevitavelmente dilui os estoques da cultura herdada. O resultado é uma característica queda de "nível" com o pós-moderno" (Anderson, 1999:75), requer algumas complementações, de caráter não-etnocêntrico. Charles Seeger entreviu com perspicácia que a "queda de nível" ocorre em ambos os sentidos pois:

> com a perda da organização tribal [Seeger refere-se à aculturação musical de sociedades tradicionais africanas e ameríndias], muito da *raison d'être* da música tribal desapareceu. Um conseqüente empobrecimento da tradição musical estava prestes a ocorrer.
>
> Com respeito à hegemonia européia, sabemos que teve lugar o mesmo empobrecimento. (Seeger, 1977:187).

Assim, a atitude "populista" do pós-modernismo não visa apenas contemplar o "atraso" dos terceiro-mundistas, mas também a incompreensão dos colonizadores. Quanto ao "encerramento" da era das grandes obras-primas, achamos discutível a decretação de tais "valores estéticos", porque tal afirmação incorpora necessariamente a noção de uma massificação hegemônica, que encerra a subjetividade sob o jugo dos meios de comunicação de massa. Nesse ponto, Anderson dá a entender que a teoria de Jameson pressupõe uma total submissão do estético à ordem econômica, à "lógica do capital". Talvez os produtos de caráter "artístico" até se apresentem dessa maneira, notadamente em setores estrategicamente dependentes do

unesp

capital, como o cinema, a ópera, o teatro, mas nem por isso os setores menos competitivos, como a composição de música erudita e a poesia podem ser desconsiderados, como *não-existentes*. Em todo caso, o próprio Anderson procura acomodar uma visão hegemônica desse pós-modernismo econômico com algum espaço para outras tendências:

> Enquanto no seu auge o modernismo nunca passou de um enclave, assinala Jameson, o pós-modernismo hoje é hegemônico. Isso não quer dizer que ele esgota o campo da produção cultural. Qualquer hegemonia, como assinala Raymond Williams, é um sistema "dominante" e não total, um sistema que virtualmente garante – devido a suas definições seletivas de realidade – a coexistência de formas residuais e "emergentes" que a ele resistem. O pós-modernismo era um dominante desse tipo, nada mais. Mas isso já era vasto o bastante. Pois essa hegemonia não se tratava de um caso local. Pela primeira vez, tendia a ser global. (Anderson, 1999:76).

De outro modo, a aceitação de "grandes nomes" latino-americanos no seio do próprio modernismo, como Villa-Lobos, Jorge Luis Borges, Garcia Marquez, Frida Khalo, e mesmo o reconhecimento tardio a Machado de Assis, implicam que o Terceiro Mundo não é apenas um foco gravitacional, puxando para baixo o nível da cultura[20] (uma leitura típica do modernismo). Concordamos outrossim, com o fato de que "o desenvolvimento de formas culturais do pós-modernismo pode ser considerado o primeiro estilo global especificamente norte-americano" (Jameson, 1997:24), mas queremos

---

[20] De modo análogo se pode argumentar que, também nos países de Primeiro Mundo, há manifestação de artefatos culturais de "baixo nível", no sentido atribuído por Anderson. Pode-se até mesmo abandonar as classificações hierárquicas e estabelecer um processo mútuo de identidade: Milan Kundera, em seus diálogos com o colombiano Garcia Marquez e o mexicano Carlos Fuentes pode ver "uma ponte prateada, leve, trêmula, cintilante, erigida como um arco-íris arqueado no céu entre minha pequena Europa Central e a imensa América Latina" (Kundera, 2001:8).

unesp

acreditar ser possível um pós-modernismo global não-asfixiante, que ainda dê margem, mesmo pequena, para o indivíduo, ou para o "outro".[21]

O quinto e último "lance" de Jameson, descrito por Anderson, consiste na ausência, ou superação, da polarização moral sobre o pós-modernismo. O próprio Jameson destaca a "diminuição do prestígio de Hegel e de Marx através do descrédito da contradição e da oposição dialética" (Jameson, 1997:345). Não caberia refutar o pós-modernismo a partir de uma moralização entre bem e mal, como o faz a crítica racionalista. Talvez esta seja a chave para uma "nova cultura", posto que a partir de uma abstenção do juízo estético, se eliminarmos a refutação à teoria e o risco que implica uma tomada de posição, elimina-se a espinha dorsal do pensamento científico que norteou a modernidade. A própria ciência abriu caminho rumo a essa dissolução:

> O homem ocidental aprendeu da física moderna que o Acaso domina a vida do mundo subatômico e que as leis e as previsões pelas quais nós nos fazemos guiar para compreendermos os fenômenos da vida cotidiana são válidas unicamente por expressarem médias estatísticas aproximadas. A incerteza tornou-se um critério essencial para a compreensão do mundo: sabemos que não podemos mais dizer "no instante X o elétron A se encontrará no ponto B", mas "no instante X haverá uma certa probabilidade de que o elétron A se encontre no ponto B". Sabemos que qualquer descrição nossa dos fenômenos atômicos é complementar, que uma descrição pode opor-se a outra, sem que uma seja verdadeira e a outra falsa (Eco, 2000b:224).

Obviamente isso requer uma profunda releitura histórica da cultura, despojada dos elementos ideológicos que nortearam a razão moderna e, especialmente, a *modernista*; trata-se de aceitar, sem escândalo, o fato de que,

---

[21] Argumento refutado por Jameson, que o considera como indicação da "impossibilidade de emergência de uma cultura nova" (Jameson, 1997:16), já que implicaria em ressuscitar "velhos avatares" do modernismo e até do realismo.

unesp

> uma escola influente de críticos literários do *fin-de-siècle* julgou impossível, irrelevante e não democrático decidir se *Macbeth*, de Shakespeare, é melhor ou pior que *Batman* (Hobsbawn, 1997:483).

Ao lado de uma relativização de conceitos, ocorre também a relativização dos contextos; a tecnologia, tornando acessível uma manifestação artística que só poderia ocorrer em uma atmosfera específica e especial, como a execução de uma sinfonia de Mahler, torna sua perspectiva mais chã, ao ouvinte que a ouve em sua sala de visitas, como música de fundo, enquanto lê o jornal. A falta de contato desse ouvinte com a aura que impregnava a sala de concertos é análoga à *reificação*, que Marx empregou para definir uma filosofia da produção de bens industriais, tornada mera "exploração material", onde "o valor de uso de um bem representa não apenas a força de trabalho empregada no processo de produção e a habilidade aí utilizada, mas também o contexto de aplicação e as necessidades para cuja satisfação o bem pode servir" (Habermas, 2000:114-115).

A sociedade pós-industrial viu emergir assim, um conceito de produção artística "pós-moderna", onde a significação do produto se estabelece não mais segundo a técnica necessária para sua realização (apesar de, por vezes, dar-se destaque ao uso de novas tecnologias), nem por inovações estéticas (embora haja margem para novos padrões de comportamento, ditados pela moda), mas principalmente por sua adaptabilidade às exigências objetivas (opostas, portanto, à subjetividade moderna) do mercado. Conforme constata Anderson, não há lugar nesse novo universo, na presente situação, para julgamentos estéticos de ordem moral (ou seja, a determinação do que seja "bom" ou "ruim", "melhor" ou "pior"), pois tem de haver espaço para a multiplicidade, toda manifestação é válida. Júlio López comenta a esse respeito:

> Se o jazz, como afirma Tete Monteliu, é a música clássica do século XX, não devemos nos escandalizar quando algum grupo do pop dos anos oitenta, como Orchestral Manoeuvres in the Dark declara publicamente que "fazer

> música para divertir-se pode ser uma decisão intelectual". (López, 1988:142).

Mas, se a sociedade informatizada pós-moderna propõe uma espécie de retorno ao homem de formação enciclopédica da Antigüidade,[22] pode-se supor que determinadas questões éticas e morais possam voltar à pauta de discussões.[23] Esse possível devir histórico permite-nos refutar a idéia de um "fim da história", e mesmo supor que, a superação da dialética "além do bem e do mal", proposta por Jameson (que aqui invoca a teoria de Nietzsche) ainda não seja um consenso, nem a última palavra, pois as ações residuais do modernismo ainda estão disseminadas na crítica e no historicismo. Mesmo assim, é louvável o esforço classificatório de Jameson, tomando como referência conceituações "pós-modernas" de Wolfe, Jencks, Lyotard, Tafuri, Kramer e Habermas, num arco que vai da aceitação do pós-modernismo à sua refutação; da negação do modernismo à sua continuidade.

Como bem observa Jameson, "estamos de tal forma *dentro* da cultura do pós-modernismo que é tão impossível um repúdio simplista quanto o é uma celebração igualmente simplista, complacente e corrupta" (Jameson, 1997:87). As desigualdades sociais e econômicas mais parecem confirmar a falência do modernismo iluminista do que indicar uma melhor distribuição dos recursos tecnológicos na periferia do Primeiro Mundo. Esse será um dos aspectos centrais da "teoria crítica pós-moderna" de Boaventura de Sousa Santos, que distingue o pós-modernismo entre o "reconfortante" e o de "oposição", mediante a constatação de que dada "a complexidade de nossa posição transicional, que pode resumir-se assim: enfrentamos problemas modernos

---

[22] "A disponibilidade de informações [...] favorece a ampliação da esfera de interesse dos indivíduos não só relativamente à quantidade e à variedade dos gêneros, mas também ao número de possíveis interlocutores, a ponto de prefigurar a constituição de verdadeiras comunidades de interesses, em cada uma das quais o indivíduo pode participar" (Vismara, in: De Masi (org.), 2000:220).

[23] Habermas, em debate com John Rawls, faz menção ao fato de Rawls, em *A theory of justice*, (1971), ter "reabilitado, como objeto de investigações científicas, sérias perguntas morais, abandonadas durante muito tempo". (Habermas e Rawls, 1998:41).

unesp

para os quais não há soluções modernas" (Santos, 2000:29). Na visão "reconfortante",

> o fato de não haver soluções modernas é indicativo de que provavelmente não há problemas modernos, como também não houve antes dele promessas da modernidade. Há pois que aceitar e celebrar o que existe. Segundo outra posição, que designo por pós-modernidade inquietante ou de oposição, a disjunção entre a modernidade dos problemas e a pós-modernidade das possíveis soluções deve ser assumida plenamente e deve ser transformada num ponto de partida para enfrentar os desafios da construção de uma teoria crítica pós-moderna.

Como se vê, Santos recoloca em debate a questão das diferenciações locais do pós-modernismo desconsideradas por Jameson, pois, longe de uma pós-modernidade hegemônica, ainda nos deparamos, sobretudo no Terceiro Mundo, com sociedades pré-modernas e em fase de modernização, simultâneas à discussão da pós-modernidade.[24]

A problemática pós-moderna parte portanto, do esgotamento do cânone modernista/moderno e da discussão em torno do estabelecimento de um novo cânone, o que se dá nas esferas da ciência, que busca um novo modelo referencial após as revelações dos universos quântico e genético; da economia e política, cujo direcionamento, tendendo ao liberalismo e à democracia capitalista ainda enfrenta os desafios de compreensão da ordem moral e ética; e na arte, cujo referencial evidencia as formas de dominação social e cultural da modernidade européia, um legado humanístico que não pode ser negado nem abandonado, mas que, em contato com as novas formas decorrentes da indústria do entretenimento questiona se sua *raison d'etré* ainda deve voltar-se para as grandes e perenes obras, que ultrapassam a mera funcionalidade

---

[24] Alvin Toffler (1999:27-28) evoca a imagem de "três ondas" de desenvolvimento econômico e tecnológico, observando que "muitos países [...] estão sentindo o impacto simultâneo de duas, até mesmo três ondas de mudança, completamente diferentes, todas se movendo a razões diferentes de velocidade e com diferentes graus de força".

unesp

sensorial e que podem até incomodar, ou para o imediatismo do mercado, buscando dialogar num nível mais próximo ao do cidadão/consumidor.

O alcance das questões econômicas, políticas e científicas certamente extrapola os limites deste trabalho, cujo enfoque é direcionado, dentre as artes, à música, e, dentre as músicas, à música erudita do Brasil. Se, como disse Jameson, o pós-modernismo é hegemônico, no tocante à arte essa hegemonia deverá compreender uma distinção ainda dialética entre a agressão e o afago, entre a arte de motivação "vanguardística", ou desinteressada e a "comercial" ("com respeito a fins", como diz Habermas); talvez essa distinção esteja mais atenuada pela relativização dos conceitos de "bem" e "mal", pela progressiva queda das barreiras nacionais ou por outras manifestações entrevistas por Anderson nos "cinco lances" de Jameson, mas, embora hoje se aceite que mesmo a mais comercial das manifestações artísticas[25] possa ser transformada em "texto",[26] tanto quanto um "clássico" moderno, pode-se propor uma distinção a partir da *direção* proposta pelo código dessa manifestação: aquele que parte do nível imanente da obra, e que, ao atingir o fruidor propõe ou sugere imediatamente a possibilidade da leitura de suas múltiplas camadas; e aquele cuja leitura ocorre mediante uma reflexão mais posterior, onde se tem de superar o impacto sensorial imediato/imediatista do código para que a "textualidade" possa daí emergir. Essa abordagem se assemelha em muitos aspectos à teoria da "ação comunicativa" de Habermas, segundo a qual se

---

[25] Pode-se entender como "mais comercial" em relação a uma manifestação artística, o seu apelo mercadológico no nível imanente e superficial, no que antecede à "textualização", ou seja, à análise dessa manifestação. Uma canção popular de massa, por exemplo, quando especialmente formatada para ser divulgada maciçamente nos meios de comunicação, geralmente procurando incorporar ou propor novas expressões verbais (gírias) ou gestuais (coreografias) em seu código, seria uma dessas manifestações típicas, segundo nossa compreensão.

[26] O "texto" para Jameson, seria uma forma de reler os clássicos modernos, retirando-lhes a aura de poder que lhes era conferida pelo cânone modernista. Segundo Jameson, alguns autores como Thomas Mann e T. S. Eliot dificilmente poderiam ser relidos dessa forma, enquanto outros, como Gertrude Stein e Marcel Duchamp, seriam "precursores da textualidade", já que "sempre tiveram uma certa dificuldade de se enquadrar no cânone modernista" (Jameson, 1997:307). O texto, nesse sentido, busca um afastamento do conteúdo imanente da obra, para ver aquilo que a cerca. Outras concepções históricas anteriores de "textualidade" são as de Benjamin (Benjamin, 1994 e Gagnebin, 1997), Derrida (1999) e Harvey (1996:53).

unesp

estabelece uma "relação interna entre práxis e racionalidade" (Habermas, 2000:110). Operando num campo especulativo essencialmente *filosófico*, Habermas constrói um interessante apanhado sobre os rumos do pensamento entre a modernidade e a pós-modernidade.

1.2 O modelo filosófico de Habermas e a Teoria Crítica Pós-Moderna, de Boaventura Santos.

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.

GUIMARÃES ROSA, *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*.

Filósofo formado na tradição da teoria crítica da Escola de Frankfurt – cujos fundadores foram Horkheimer, Adorno e Marcuse – Jürgen Habermas, pertencente à segunda geração dessa linhagem filosófica, volta-se à crítica sistemática de seus predecessores, em seus escritos a partir da década de oitenta.

> Habermas se preocupa em retomar o debate de conteúdo da obra de Adorno, Benjamin, Horkheimer, Marcuse em vários ensaios e conferências, criticando-os, discutindo-os, transcendendo-os. (Freitag, 1986:28).

Embora se possa inferir daí um afastamento de Habermas em relação à geração que o antecedeu, há elementos de continuidade com a tradição frankfurtiana, como observa Joel Anderson:

> O enfoque de Habermas para alcançar o entendimento mútuo e para os processos de aprendizado progressivo está bem dentro da tradição da Escola de Frankfurt de explicar as transformações sociais por uma perspectiva crítica e normativa. Mas, em contraste com o interesse da primeira geração pelas estruturas de consciência e as crises de acumulação capitalista, Habermas se concentra nas características universais e gerais da ação comunicativa, afirmando que estas fornecem uma base mais defensável para a crítica social. De

> fato, foi em parte o interesse de Habermas pela universalidade e a unidade da razão que levou os pós-modernistas a buscar, não nele, mas em Adorno, Benjamin e outros membros da primeira geração, aliados para o desenvolvimento de suas análises críticas. (J. Anderson, 2001:10).[27]

Embora visto por Jameson como o mais "anti-pós-moderno" dos críticos (Jameson, 1997:83-86), no *Discurso filosófico da modernidade* Habermas traça um quadro da superação do modelo canônico modernista, configurado em Hegel, centrado no poder esclarecedor da Razão, até o advento da teoria de Nietzsche, que supera a razão por intermédio do Mito e da destruição da moral. Nesse quadro, as figuras de Adorno e Horkheimer, notadamente no ensaio *Dialética do esclarecimento*, são consideradas como retardadoras do ponto de inflexão à pós-modernidade, proposto pela crítica radical da razão feita por Nietzsche.[28] O outro modelo importante para a "despedida da modernidade" empreendida por Habermas é a hermenêutica de Heidegger, que retoma a metafísica a partir de uma perspectiva menos "estética" e mais "filosófica" que Nietzsche:[29]

> Heidegger encontra-se ante a tarefa de colocar a filosofia no lugar que, em Nietzsche, era reservado à arte (como reação ao niilismo). [...] Quer descrever a ascensão e superação do niilismo como começo e fim da metafísica. (Habermas, 2000:142).

---

[27] Observe-se que J. Anderson parece referir-se aos "pós-modernistas" de discurso apocalíptico, como Baudrillard e Lyotard, parecendo lhes atribuir certa unicidade na teoria pós-moderna, sem considerar que a normatização de Habermas, voltada para um novo uso da razão, é de certa forma um posicionamento crítico frente à pós-modernidade.

[28] "[...] gostaria de deter-me em uma via de pensamento que, desde o ponto que chegamos, pode ser considerada retardadora: trata-se da ambígua tentativa de Horkheimer e Adorno de uma dialética do esclarecimento que pode satisfazer a crítica da razão de Nietzsche" (Habermas, 2000:151). Como se pode inferir deste trecho citado, Habermas demonstra considerar Horkheimer e Adorno "retardadores" e não "precursores da tendência pós-moderna", como sugere Bárbara Freitag (1986:107).

[29] Analogamente a Habermas, Vattimo entrevê uma relação complementar entre o niilismo de Nietzsche e a metafísica de Heidegger (Vattimo, 1996).

unesp

A superação do cânone racional modernista, esculpido, segundo Habermas, pelas teorias isoladas da razão (Hegel) e da práxis (Marx), se dá por meio de um novo paradigma aglutinador de ambas as vertentes, que ele propõe como "teoria da ação comunicativa", que regeneraria a investigação filosófica mediante a superação de três déficits entrevistos na teoria crítica dos *frankfurtianos* tradicionais: 1) déficit da razão; 2) déficit da verdade e 3) déficit da democracia (Freitag, 1986:108-112). Assim, para Habermas, o pensamento "pós-moderno" sobrevem após a superação do modelo crítico de Horkheimer e Adorno, empreendida por Foucault, Derrida, Heidegger e Bataille.

Constatando, além disso que "o que está esgotado é o paradigma da filosofia da consciência", Habermas elabora sua teoria da ação comunicativa, onde "o ego encontra-se em uma relação interpessoal que lhe permite, da perspectiva do álter, referir-se a si mesmo como participante de uma interação", o que abre perspectivas para uma "reconstrução reconstituinte do saber".

> O que antes competia à filosofia transcendental, a saber, a análise intuitiva da consciência de si, adapta-se agora ao círculo das ciências reconstrutivas, que, desde a perspectiva dos participantes de discursos e interações, procuram tornar explícito o saber pré-teórico de regras e sujeitos que falam, agem e conhecem competentemente, recorrendo a uma análise das manifestações bem-sucedidas ou distorcidas. (Habermas, 2000:415).

Constatamos assim que Habermas está além de uma mera "afirmação do valor supremo do moderno, e do repúdio da teoria e da prática do pós-modernismo" conforme interpretou Jameson (1997:83). O projeto *habermasiano* vai realmente além, não no sentido de oferecer uma teoria algo estática, ou momentânea, da condição pós-moderna (o que Jameson realiza, na verdade, centrando sua análise na própria perenidade "tardia" do capitalismo), mas na proposição de um novo uso da razão que a livre da "linha de combate sem saída entre Hegel e Nietzsche" (Habermas, 2000:432).

unesp

A referida possibilidade de escapatória da razão moderna, feita por Habermas, já fora sondada anteriormente por Walter Benjamim. Seu ponto de fuga é o estudo da linguagem como meio ("mídia") e como superação de um logocentrismo fundamentado na relação sujeito-objeto, vista do ponto de vista hierárquico do sujeito.[30] Benjamim relativiza o conteúdo imanente da linguagem por meio da *mímesis*:

> Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma ação fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. O texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual pode formar-se o quebra-cabeça.
>
> [...] Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas da percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam [...]. (Benjamim, 1996:112).

Além da ação comunicativa de Habermas, outro modelo que enfatiza um novo uso da razão é a "teoria crítica pós-moderna" de Boaventura de Sousa Santos. Santos distingue dois tipos de conhecimento, os quais podem nos guiar para uma melhor compreensão da passagem do moderno ao pós-moderno:

> No projeto de modernidade podemos distinguir duas formas de conhecimento: o conhecimento-regulação cujo ponto

---

[30] Benjamim formula assim a historiografia baseada na ótica do "vencedor": "os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. [...] Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos bens culturais. [...] Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie" (Benjamin, 1996:225).

unesp

> de ignorância se designa por caos e cujo ponto de saber se designa por ordem e o conhecimento-emancipação cujo ponto de ignorância se designa por colonialismo e cujo ponto de saber se designa por solidariedade. Apesar de estas duas formas de saber estarem ambas inscritas na matriz da modernidade eurocêntrica a verdade é que o conhecimento-regulação veio a dominar totalmente o conhecimento-emancipação. Isto deveu-se ao modo como a ciência moderna se converteu em conhecimento hegemônico e se institucionalizou como tal. [...]
>
> Para a teoria crítica pós-moderna pelo contrário todo o conhecimento crítico tem de começar pela crítica do conhecimento. (Santos, 2000b:29).

Sensível às questões do imperialismo do "estilo internacional", Santos realça que "o colonialismo é a concepção do outro como objeto e consequentemente o não reconhecimento do outro como sujeito". Buscando alternativas para a formulação de seu modelo teórico, Santos faz três implicações:

Transição do monoculturalismo para o multiculturalismo. Buscando resgatar o "silêncio" dos povos ou grupos sociais que foram colonizados, mediante a consciência de que "sob a capa dos valores universais autorizados pela razão foi de fato imposta a razão de uma "raça", de um sexo e de uma classe social";

Transição "da peritagem heróica ao conhecimento edificante". Santos observa como a aplicação da ciência pouco tem de científica, pela sua pouca capacidade de prever as conseqüências de sua ação. Propõe uma nova distinção entre *objetividade* e *neutralidade*, através do uso de uma *objetividade forte*, onde o controle dos impulsos ideológicos se alia à utilização de um método eficaz.

Alterar o estatuto da dicotomia "espera/esperança". A sociedade convive com alto índice de imprevisibilidade dos riscos e aprendeu a conviver com uma

unesp

"espera sem esperança". Santos propõe "através da teoria da tradução, inteligibilidades e cumplicidades recíprocas entre diferentes alternativas e diferentes locais. [...] a nova face do cosmopolitismo" (Santos, 2000b:36).

Isto nos abre espaço para comentar a controversa afirmação americanocêntrica de Jameson sobre o pós-modernismo como um "estilo global americano".

1.3 Um estilo global americano?

I confess that in America I saw more than America; I sought the image of democracy itself, with its inclinations, its character, its prejudices, and its passions, in order to learn what we have to fear or hope from its progress.

ALEXIS DE TOCQUEVILLE

No prefácio para seu livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Jameson admite que:

> [...] não existe nenhum "capitalismo tardio em geral", mas apenas esta ou aquela forma nacional específica, e, inevitavelmente, os leitores de fora dos Estados Unidos vão deplorar o "americanocentrismo" de minha exposição. Este é justificável apenas na medida em que o curto "século americano" (1945-1973) foi a estufa, ou campo de cultivo forçado, do novo sistema, e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de formas culturais do pós-modernismo pode ser considerado o primeiro estilo global especificamente norte-americano (Jameson, 1997:24).

Esta advertência feita por Jameson contém elementos importantes, que comportam uma discussão mais aprofundada. A primeira delas, a respeito da especificidade de formas nacionais, será mais adequadamente tratada no capítulo específico sobre a MEB pós-moderna;[31] aqui, gostaríamos de abordar a questão do americanocentrismo, posto que Jameson o eleva à categoria de "estilo", e ainda por cima "global".

---

[31] Convém ressaltar que por música erudita brasileira "pós-moderna", não pretendemos adotar um conceito estilístico, mas sim uma categoria temporal, dentro das condições culturais do pós-modernismo. Cabe lembrar também a já citada resistência de formas "residuais" do modernismo (a escola nacionalista, por exemplo, ou mesmo a sobrevivência de uma categoria de música "erudita"), posto que o Pós-Modernismo deve ser entendido como hegemônico, mas não totalizante (Anderson, 1999:76-77).

unesp

Observe-se que, no sentido aqui empregado, o "estilo global americano" de que nos fala Jameson, indica uma clara oposição a um "estilo global europeu", de maneira simétrica à dualidade entrevista entre "modernismo" e "pós-modernismo". A nitidez entre estilos americano e europeu, no entanto, requer uma maior amplitude de referências, que remontam à transição do poder econômico e militar europeu, sobretudo da Inglaterra, desde a Independência Americana até a Segunda Guerra, quando esse poderio foi assumido pelos americanos.

Há quem questione a validade da expressão "século americano", em relação ao curto e específico período de tempo (1945-73) designado por Jameson. Robert Darnton,[32] por exemplo, lança a seguinte hipótese:

> Será este o século americano? Dificilmente. O século americano começou 300 anos atrás e terminou em 1800. [...]. A [...] maioria das coisas que associamos ao século que começa, [...] podem vir com um sotaque americano, mas não têm âncora em parte alguma. Empresas multinacionais, fluxos de capital, mercados de trabalho, efeito estufa, índices de divórcio, telenovelas, camisetas, rock pauleira, pós-modernismo, Aids, todos esses fenômenos extravasam das fronteiras nacionais e não podem ser identificados exclusivamente aos Estados Unidos [...].
>
> Não obstante, os cidadãos do mundo, por mais que conheçam do mundo, insistem em condenar os Estados Unidos por tudo que os ofende no atual estado da cultura. [...] Se você sofre de alguma variedade de "mal du siècle", batize-a americana. O "mal" é na verdade um fenômeno "fin-de-siècle", um ressurgimento do antiamericanismo. Longe de marcar o século americano, portanto, o ano 2000 ergue-se como um marco do século antiamericano, um século que começou por

[32] Robert Darnton é historiador e professor da Universidade de Princeton (EUA).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> volta de 1950 e ainda se encontra em plena forma. (Darnton, 1999).

Esse argumento de Darnton estabelece uma distinção entre a hegemonia econômica norte-americana, e o período em que os Estados Unidos viram florescer a cultura do Iluminismo, invejada e elogiada pelos europeus,[33] conforme ilustra em outros pontos desse artigo. No entanto, talvez resida aí uma particularidade capaz de dar outro contorno à noção de "século americano", conforme salientou Joseph Nye, em uma entrevista:

> [...] não há dúvidas de que os EUA alcançaram níveis de influência internacional jamais vistos. Basta observar que o cinema norte-americano atinge mercados em todo o planeta, que suas redes de fast food e seus programas de computador são um sucesso comercial mundial e que a propagação dos ideais democráticos nunca foi tão grande quanto nos dias de hoje. [...].
>
> Não vivemos mais num mundo no qual conta apenas o "hard power" (poder militar e econômico), como ocorria no século 19, e os EUA souberam adaptar-se a essa situação, foram versáteis, seu poder soube se transformar para continuar preponderante. Portanto, creio que meus argumentos permaneçam válidos. (Nye, 2000).

Podemos ver, a partir daí, a vigência de um imperialismo em "novo estilo", onde, como bem observou Jameson, os Estados Unidos foram a "estufa" que deu dimensão a uma nova etapa de relações políticas, humanas, culturais e econômicas, talvez a síntese que se pretende fazer sob a denominação "pós-modernismo", ou outra qualquer. Entretanto não se pode

---

[33] "[...] De Tocqueville examinou as diferenças entre a França, por um lado, e a Inglaterra e América do Norte, por outro, chegando à conclusão de estar testemunhando um fenômeno sem precedente: a emergência de um novo e "moderno" mundo, composto de democracia e individualismo" (MacFarlaine, 1989:180).

unesp

aceitar a tese do *soft power* proposta por Nye sem levar em consideração as constantes intervenções norte-americanas visando manter o equilíbrio político da Guerra Fria. Tais ações afetaram profundamente o Brasil; um documento oficial norte-americano relata um encontro entre Robert Kennedy e João Goulart ocorrido em 1962, antecipando "temas e dilemas, econômicos e políticos, que precipitariam o golpe de 1964" (Aith, 2001). O objetivo de Kennedy era sondar o posicionamento ideológico de Jango, de quem se receava uma aproximação com a União Soviética. Segundo Aith (2001), "houve alguns momentos de irritação mútua, provocados por pressões de Bob [Kennedy] para que Jango demitisse comunistas no governo".[34]

As evidências colhidas a partir de dados da "indústria cultural" revelam que, se Jameson está correto quanto às "formas nacionais específicas", Darnton não está totalmente equivocado, já que a disputa pelos mercados é considerada uma verdadeira guerra, que não garante uma hegemonia tão indiscutível dos Estados Unidos quanto faz supor Nye:

> Ao contrário do que se imagina, não tem sido tão fácil para os americanos estabelecer sua hegemonia em outras áreas da cultura de massa além do cinema. No mercado de rock e música pop, a concorrência britânica é acirradíssima, sem falar na disputa com os artistas locais. Na Espanha, Alemanha e França, os artistas desses próprios países respondem por metade das vendas, em média. No Brasil, a preferência pela produção nacional bate nos 80%. Na moda, o domínio europeu é incontestável. Também na televisão a briga é feia. Embora os canais por assinatura americanos venham ganhando espaço na Ásia, Europa e América Latina, a televisão aberta se mostra bem mais refratária à influência

[34] As conseqüências do desacerto entre Bob Kennedy e Jango não poderiam ser mais "*hard*"; Bóris Fausto, comentando esse documento na *Folha de São Paulo* (2001), diz que "visto com o olhar de hoje, o encontro de Jango e Kennedy parece simbolizar, melancolicamente, uma oportunidade que se perdeu".

unesp

> ianque. [...] Várias das grandes editoras americanas estão nas mãos de estrangeiros, como a Bertelsmann alemã, que controla a gigante Random House. Até nos musicais, gênero que era americano por excelência, quem reina é um estrangeiro: o inglês Andrew Lloyd Webber, cujo *Fantasma da Ópera* faturou 2,5 bilhões de dólares em todo o mundo, segundo se estima. (Simonetti et al., 2000).

As críticas feitas às "formas culturais do pós-modernismo" têm sua base na premissa de que tais formas surgiram nos Estados Unidos, cuja falta de tradição e pragmatismo é tido muitas vezes como sinal de uma categoria intelectual inferior.[35] Gabler, afirma que "sempre houve algo de errado com os Estados Unidos, quase desde o início", citando depoimentos de viajantes europeus comentando, por volta de 1828, a respeito da falta de boas maneiras dos americanos, "mal-educados, desrespeitosos, rudes, arruaceiros, analfabetos, malcheirosos" (Gabler, 1999:19).

Com efeito, se os europeus louvavam "o pragmatismo, a diligência e o brio democrático" dos americanos, Gabler conta que "pelos padrões europeus a imensa maioria não tinha lá grande cultura", já que "a cultura popular era muito mais ampla nos Estados Unidos que na Europa e penetrara na sociedade muito mais profundamente" (Gabler, 1999:19). Da literatura às artes visuais, passando pela música, são oferecidos vários exemplos de como a sociedade norte-americana parecia preferir o que era denominado "lixo" pelos críticos mais conservadores. As conseqüências desses novos hábitos vão ter maiores implicações, de acordo com Gabler:

> [...] o que pouca gente parece ter notado é que essa verdadeira enchente de lixo era o começo de uma revolução cultural, uma revolução que iria transformar para sempre o gosto dos americanos e mudar os responsáveis pela formação do gosto. Antes do entretenimento produzido em massa, a cultura norte-

---

[35] Vattimo observa como o cinema e a fotografia, resolvendo-se tecnicamente mediante o uso da máquina, "liquidam qualquer discurso sobre o gênio" (Vattimo, 1996:43-44).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> americana, assim como a européia, era de domínio exclusivo dos ricos, dos educados, dos refinados – da aristocracia do país, quase toda ela integrada por proprietários de terra. (Gabler, 1999:22).

Mas essa cultura elitista hegemônica sucumbiu à lógica do desenvolvimento cultural e econômico americano. Mais adiante, ao investigar as causas do surgimento dessa nova cultura especificamente nos Estados Unidos, Gabler aponta para os fatores que a reprimiram na Europa, como a religião, sob os rigores da doutrina calvinista, e o controle aristocrático, herdado da aristocracia pela burguesia., obstáculos incapazes de impedir "por muito tempo a difusão da cultura popular na América" (Gabler, 1999:29).

Embora Max Weber já antevisse o desenvolvimento do capitalismo associado à ética protestante,[36] como bem observa Roberto DaMatta,

> Na América, Igreja e Estado correm em paralelo. Os Estados Unidos foram fundados sem "religião oficial" e por isso não tiveram o credo religioso como um obstáculo para o exercício da cidadania. (DaMatta, 2000:19).

Os próprios pregadores das igrejas norte-americanas apresentavam – na década de 1830, segundo relatos – pendores teatrais que eram apreciados e valorizados pelos fiéis, embora consistissem em práticas pouco ortodoxas em comparação com o protestantismo europeu (Gabler, 1999:31-32).

O desenvolvimento de uma consciência democrática nos Estados Unidos minou o poder de decisão das elites, causando fascínio em Tocqueville. Gabler opõe essa consciência democrática americana à Europa, onde, apesar da Revolução Francesa, "[...] não havia tradição de democracia, o cidadão comum aceitava a ordem social e seu lugar nela", e as agitações sociais partiam "o mais das vezes da classe média, e não da classe operária – era o caso de um grupo em ascensão exigindo reconhecimento". O caso americano

---

[36] No ensaio A ética protestante e o espírito do capitalismo, de 1904.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

denota assim uma "deliberada e consciente [...] hostilidade cultural" dos democratas em relação aos aristocratas, promovida através de uma literatura que, embora tosca, revela um alto índice de alfabetização da população (Gabler, 1999:32-35).

No entanto, o próprio Tocqueville "dedicou seus trabalhos a uma intensa preocupação com a possibilidade da democracia transformar-se em seu próprio algoz" (Magalhães, 2000:142); a democracia convertida em pensamento único torna-se uma "tirania da maioria", oprimindo as "minorias étnicas e raciais". A democracia americana, com o esmorecimento do socialismo, tornou-se o "único tipo de regime político capaz de conduzir o indivíduo a seu pleno desenvolvimento", um modelo a ser adotado, e temido.

> É o suficiente notar os rumos que toma o processo de democratização em todo o mundo para se chegar à conclusão do perigo que pode resultar, para todos nós, da formação do pensamento único – isto é, de um planeta presidido por uma ideologia que esmaga as minorias em nível nacional e internacional. (Magalhães, 2000:143).

Paralelamente a isso, a Europa testemunhava o fim de um período de avanços, a *belle époque*, onde a deflagração da Primeira Guerra Mundial abalou o equilíbrio e segurança de "uma ciência definitiva, estruturada firmemente nas leis inabaláveis do universo" (Kujawski, 1988:14), restando assim o ingênuo inconformismo de "velhos europeus", frente à posição subalterna da Europa no mapa político que sucedeu à Segunda Guerra Mundial (Kujawski, 1988:91).



A proposição de Jameson denota a vigência da força globalizadora de um estilo "internacional", mas cuja concepção transgride uma lógica multicultural que se pretenda pós-moderna. A constituição do atual predomínio norte-americano, como vimos, é estabelecida por meio de vínculos não impositivos que passam a incluir novos sotaques ou "mídias lingüísticas",[37] num crescente diálogo que parte dos "despojos culturais", aos quais se referia Benjamin (1996), mas, espera-se, chegue à pauta das negociações econômicas.[38]

---

[37] É o sentido que podemos atribuir ao "– *hasta la vista, baby*", já expresso anteriormente de outra forma no musical *West Side Story*, de 1961.

[38] As discussões em torno de processos globalizantes como a ALCA (Associação de Livre Comércio entre as Américas), evidenciou o caráter não muito "soft", do poder americano. Santos (2001), ao comentar o Forum de Porto Alegre, manifesto contra os países ricos reunidos à mesma época (início de 2001) em Davos, fala de uma globalização onde "além da globalização neoliberal do capitalismo que só aceita as regras que ele próprio impõe, há uma globalização alternativa, a globalização de um desenvolvimento democraticamente sustentável, das solidariedades e cidadanias [...]".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1.4 O *International Style* contra o "novo expressionismo"

E também as memórias gloriosas/ Daqueles Reis que foram dilatando/ A fé, o Império, e as terras viciosas/ De África e de Ásia andaram devastando [...]

LUÍS DE CAMÕES, *OS LUSÍADAS*.

De cara, vi minha Europa Central na vizinhança imprevista da América Latina: dois confins do Ocidente situados em extremidades opostas; duas terras negligenciadas, menosprezadas, abandonadas, duas terras excluídas; e as duas partes do mundo mais profundamente marcadas pela experiência traumatizante do barroco. Digo traumatizante porque o barroco chegou à América Latina como a arte do conquistador e chegou a meu país natal trazida pela Contra-Reforma sanguinolenta, o que incitou Max Brod a chamar Praga de "Cidade do Mal". Eram duas partes do mundo iniciadas na misteriosa aliança do mal e da beleza.

MILAN KUNDERA, *O DIÁRIO ÍNTIMO DE MILAN KUNDERA*.

A influência americana, nos países menos industrializados (cuja modernização ainda não se completara), apresentou como frutos das políticas de "boa vizinhança", resultados cujas conseqüências, como diz Subirats (1991:15) "estão relacionadas à própria idéia de civilização". O processo civilizatório, modernizador, implica no desgaste das "identidades regionais ou nacionais", em troca de uma "nova identidade homogênea, de signos universalistas ou cosmopolitas" mediadas pelo "princípio racionalizador da nova tecnologia, e suas legitimações éticas ou estéticas". No plano artístico, para Subirats, a função desempenhada pelo processo imperialista estava destinada a ser



> empobrecedora precisamente ali onde seus portadores artísticos não respeitaram a autonomia irredutível de culturas históricas e artísticas ligadas a entidades nacionais e geográficas bem definidas. (Subirats, 1991:15).[39]

Esse plano artístico associava-se ideologicamente ao "progressismo", como observa Tota (2000:20):

> à idéia de um mundo de abundância e à capacidade criativa do homem americano (...). Essa dimensão do americanismo enaltece o homem energético e livre, capaz de transformar o mundo natural. [...] O mesmo se pode dizer da música. Luís da Câmara Cascudo acertou quando identificou nas síncopas das canções de George Gershwin o ritmo incessante das máquinas de produção em série da Ford ou outra grande *corporation* americana.

Podemos assim, inverter a perspectiva dessa "narrativa", pelo ponto de vista "pós-moderno" em uma dialética negada pelo "estilo hegemônico" de Jameson. Eduardo Subirats sugere que o *International Style* seria uma proposição inócua que, reproduzindo o discurso dominador das vanguardas ultrapassadas, quer negar o potencial de inovação estilística de movimentos da América Latina e do expressionismo e dadaísmo europeus, cujo "sentido crítico e inovador é o que se trata hoje de resgatar" (Subirats, 1991:5).

O "expressionismo" de Subirats comporta assim:

> o pensamento utópico de Rühle ou Bloch, a arquitetura de Gaudí, Niemeyer ou Barragán, a pintura de Beckmann ou Matisse, e escultura de Giacometti, romances como

---

[39] O exemplo dado por Subirats é a visita de Le Corbusier à Espanha e ao Brasil, onde proferiu "uma estética anti-sensualista e agressivamente cartesiana". A política de boa-vizinhança norte-americana não foi menos agressiva, para não dizer descortês, como no caso de certas gafes em filmes como *Alô, amigos!* (Disney, 1942). onde os "baianos" usam *sombreros* mexicanos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> *Alexanderplatz*, mas também como *Macunaíma*. A atualidade destas correntes do pensamento contemporâneo reside em sua capacidade de dar expressão a uma realidade contraditória e tensa, no subjetivismo que abre as portas à elaboração da angústia ou da esperança, na vontade reflexiva que transporta os problemas objetivos da história para o seu interior, para sobrepor-se a eles por meio da forma, da vontade de estilo ou da fantasia utópica. (Subirats, 1991:66).

Uma possível interpretação das conseqüências de um "estilo global" conforme Jameson, decorre dos

> efeitos empobrecedores da vida e de sua experiência subjetiva que resultam de sua racionalização tecnológica nos países industrializados. [...] A substituição da expressão artística pelo discurso estruturado é própria de uma cultura altamente desenvolvida e sofisticada que, por isso mesmo, perdeu contato com os aspectos mais originais, mais imediatos e criadores da existência. O maneirismo pós-moderno encerra assim um momento profundamente decadente, junto a um virtuosismo militar, econômico e político que o respaldam. (Subirats, 1991:101).

Boaventura Santos (2000b:36-37) vê essa proposição internacionalista como derivada do fato de "a versão dominante do pós-moderno ser o pós-moderno celebratório". Santos propõe um pós-modernismo "de oposição",[40] questionando a "intrigante convergência entre o discurso de modernistas irredutíveis e o discurso de pós-modernistas hiper-desconstruídos".

Longe de querer esgotar ou definir os termos vencedores deste debate, que ora deixamos em aberto, cabe reconhecer no entanto, no campo da música erudita, a primazia que a música norte-americana – especificamente a

---

[40] A crítica de Boaventura Santos é dirigida especialmente a Terry Eagleton, a quem atribui uma "crítica tão superficial quanto descabelada do pós-moderno" (Santos, 2000b:37).

unesp

chamada Escola de New York[41] – capitaneada por John Cage, exerceu sobre os músicos europeus após a Segunda Guerra Mundial, abrindo um importante flanco para o avanço da pós-modernidade musical, que estudaremos a seguir. Ao menos na composição musical fica evidente como o paradigma da tradição, defendido por Schoenberg e Adorno, centrado na razão européia, foi abalado pelas ondas nacionalistas do fim do século XIX e relativizado perante as operações de acaso *cageanas*, pela teoria do caos, pela música de massa e outros processos desestabilizadores da lógica estabelecida pelas vanguardas históricas.

> Referimo-nos em especial a John Cage, a figura mais discutida da música norte-americana (sem dúvida, a mais paradoxal de toda a música contemporânea), o músico com que muitos compositores pós-webernianos e eletrônicos estão freqüentemente em polêmica, sem poder subtrair-se à sua fascinação e ao inevitável magistério de seu exemplo. Cage é o profeta da desorganização musical [sic], o sumo-sacerdote do acaso: a desagregação das estruturas tradicionais, que a nova música serial procura com uma decisão quase científica, encontra em Cage um eversor desprovido de qualquer inibição. (Eco, 2000b:211-212).

A neovanguarda, representada por Boulez e Stockhausen, viu-se afetada pela música norte-americana, mas não na proposta de um *international style*, global e hegemônico, e sim no uso pós-moderno da razão, aberta para a possibilidade do absurdo, da multiculturalidade, da tradução da linguagem do outro. Vista desse prisma, a música passa a representar um nexo forte com uma "pós-modernidade de oposição", mediante o uso público da razão, conforme as teorias da ação comunicativa de Habermas e a teoria crítica pós-moderna de Boaventura Santos nos parecem propor.

---

[41] A "Escola de New York" era integrada também por Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff e David Tudor (Duckworth, 1999:15-16).

unesp

1.5 Cultura: representações mediatizadas e a morte da arte.

Eu insulto o burguês!

MÁRIO DE ANDRADE

A sociedade industrializada, ao transformar as expressões artísticas tradicionais em produto, mediatizado pela tecnologia e pela apropriação do cultural de acordo com a lógica do capital (Jameson, 1997), abalou os alicerces que fundamentavam a modernidade antes de 1890. O modernismo, visto por esse prisma, pode ser entendido como um processo de atualização da arte perante os avanços da indústria e das ciências naturais (Dahlhaus, 1989).

> Com o advento da reprodutibilidade técnica da arte, não apenas as obras do passado perdem a sua aura, o halo que as circunda e as isola do resto da existência, isolando, com elas, também a esfera estética da experiência, mas nascem formas de arte em que a reprodutibilidade é constitutiva, como o cinema e a fotografia. [...] Essas artes se resolvem no uso técnico de máquinas e, portanto, liquidam qualquer discurso sobre o gênio (Vattimo, 1996:44).

Raymond Williams irá distinguir um aspecto elementar já constatado anteriormente por Benjamin: a cultura, de certo modo, sempre foi reprodutível.[42]

> Pode-se dizer que está implícito no conceito de uma cultura ser ela capaz de ser reproduzida; e, além disso, que, em muitos de seus aspectos, a cultura é, na verdade, um modo de reprodução.
>
> O que é verdade sobre "uma cultura", em seu nível mais geral [...], é também verdade, em diversos níveis, sobre muitos

---

[42] "Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível". (Benjamin, 1996:166).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> dos elementos do processo cultural. Desse modo, uma forma é implicitamente reprodutível; essa é a sua definição necessária como forma. Sinais e convenções são implicitamente reprodutivos, ou perdem a significação. A linguagem como tal, ou qualquer língua ou sistema da comunicação não-verbal, só existe na medida que é passível de reprodução. Uma tradição é o processo de reprodução em ação. (Williams, 1992:182).

Se a cultura é então matéria reprodutível, onde está a especificidade da cultura de massa na "era da reprodutibilidade técnica", como vimos em Benjamin? Williams irá formular uma teoria interessante, a partir das "assimetrias" que a reprodução da cultura causaram entre as primitivas categorias de classes "dominantes" e "dominadas". Ele as classifica, segundo podemos inferir, em:

1. Luta pela liberdade de expressão, contra uma censura que visa excluir certos "efeitos" indesejáveis da mensagem cultural veiculada;
2. A disputa entre instituições (Estado, Igreja, tradição) e mercado;
3. Resgate da cultura oral, pela tecnologia, já que a invenção da imprensa tornou "a distribuição técnica muito mais fácil, mas em condições de distribuição social relativamente inalterada".[43]

Apropriando-nos da categorização feita por Williams, podemos fazer uma analogia entre o pós-modernismo e a sociedade de massa onde:

> o mercado predomina nas novas tecnologias reprodutivas, e o subsídio é mais evidente nas antigas formas "ao vivo". Esse resultado não surpreende, uma vez que as ligações históricas entre as novas tecnologias reprodutivas, e a dominação cultural

---

[43] É necessário destacar que Williams em nenhum momento utiliza a expressão "cultura de massa", mas, a nosso ver, consegue traçar com bastante clareza o percurso que fez emergir esse tipo de manifestação social (Williams, 1992:98-111).

unesp

> das relações de mercado são especialmente evidentes. (Williams, 1992:107.)

Portanto, a especificidade da cultura de massa, conforme já explicava Benjamin (1996:88), está não em que a cultura de massa deixe de representar significativamente (ou o faça de maneira mais "superficial") os símbolos humanos inscritos na cultura, mas na *ausência das mediações* que havia entre a criação da obra e sua gradual e lenta recepção, substituída agora pela velocidade dos meios de reprodução tecnológica que são oferecidos abertamente à recepção das massas, conhecidos como *mídias*. Jameson (1997:91) diz a esse respeito:

> Nós, pessoas pós-contemporâneas, temos uma palavra para essa descoberta [de que a cultura se tornou material] – uma palavra que vem substituindo a linguagem mais antiga dos gêneros e das formas – , que é, por certo, a palavra *medium*, e em especial seu plural *media* [mídia], uma palavra que hoje evoca três signos relativamente distintos: o de uma modalidade artística ou forma específica de produção estética, o da tecnologia, geralmente organizada em torno do aparato central ou de uma máquina, e finalmente, o de uma instituição social.

Dessa maneira, justifica-se uma proposição feita por este trabalho, com relação ao *impasse* vivenciado pela música erudita, um dos setores mais afetados pelo que se convencionou chamar, desde Hegel, de a "morte da arte". Vattimo (1996:40) compreende a "morte da arte" como a "realização pervertida do espírito absoluto hegeliano", ou seja, como conseqüência inevitável da modernidade, fruto da mecanização, da morte do sujeito, "dos limites da metafísica realizada". A música, com sua linguagem naturalmente abstrata, refratária à maioria das representações embora sendo aberta a muitas, das mais simplistas às mais complexas, enfrenta dificuldades de absorção desde seu repertório tradicional, como observa Adorno (1974:18):

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Na verdade, uma audição adequada das mesmas obras de Beethoven, cujos temas vai assobiando o homem que viaja no metrô, exige um esforço ainda maior do que a da música mais avançada: exige despojá-las do verniz de uma falsa interpretação e da fórmula reacionária criada com o tempo.

Essa dificuldade se manifesta sobretudo na já citada ausência de uma teorização "pós-moderna" com maior profundidade nesse campo, como já constatamos faltar nas proposições de Jameson e Anderson. Peter Bürger observa como Adorno já enfrentara esse problema de corrente da impossibilidade de determinar com precisão a função social da obra de arte em relação aos efeitos provocados por ela na sociedade.

> Em rigor, portanto, a investigação dos efeitos permite captar a reificação universal, mas não a essência das obras de arte. (Bürger, 1993:37).

Mais obscura se torna a função da arte (talvez morta) com o fracasso das vanguardas artísticas históricas, outrora o elemento de autocrítica da arte na sociedade burguesa. As "neovanguardas" enfrentam o estranhamento de não ter mais uma ordem burguesa instituída com a qual romper:

> O conceito histórico de movimento de vanguarda distingue-se de tentativas neovanguardistas como as que ocorreram na Europa durante os anos cinqüenta e sessenta. Embora a neovanguarda se proponha os mesmos objetivos proclamados pelos movimentos históricos de vanguarda, a pretensão de reintegrar a arte na práxis vital já não pode colocar-se seriamente na sociedade existente, uma vez que as intenções vanguardistas fracassaram. (Bürger, 1993:67).

unesp

Ao lado do fracasso da vanguarda, incapaz de se integrar funcionalmente – enquanto "vanguarda" – à sociedade contemporânea,[44] estão questões mercadológicas impostas pela lógica neoliberal do "capitalismo tardio":

> a obra se tornou mercadoria, produzida para ser vendida com lucro, os cálculos internos de qualquer tipo de produção de mercado levam diretamente a novas formas de controle cultural e especialmente de seleção cultural. Tornamo-nos tão habituados às relações de mercado que pode parecer simplesmente banal observar que tipos de obras que dão prejuízo serão, na produção de mercado, reduzidos ou não terão continuidade, enquanto tipos que dão lucro se expandirão. (Williams, 1992:103).

A teoria crítica de Adorno enfoca esse mesmo ponto, de impasse da música contemporânea, pelo ponto de vista da incompreensão, dos choques entre técnica e sociedade, que:

> Dão um sentido ao mundo sem sentido. E a nova música se sacrifica a tudo isto. A nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo [...]. É verdadeiramente uma mensagem encerrada em uma garrafa. (Adorno, 1974:107).

Adorno, um dos críticos "sombrios" da sociedade burguesa (Habermas, 2000) entoa, de certa forma, o canto de despedida da razão moderna ordenadora, que associa ignorância ao caos (Santos, 2000b). Sua interpretação da cultura de massa não poderia ser mais negativa e coerente com sua crença no *Esclarecimento*:

---

[44] "Quando um artista dos dias de hoje envia uma chaminé de fogão a uma exposição, já não está ao seu alcance a intensidade do protesto que os ready mades de Duchamp exerceram. Pelo contrário: enquanto que o Urinoir de Duchamp pretendia fazer ir pelos ares a instituição arte [...], o artista que encontra a chaminé de fogão aspira a que sua "obra" tenha acesso aos museus" (Bürger, 1993:67).

unesp

> A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior [sic]. Com prejuízo para ambos. [...]
>
> O termo *mass media*, que se introduziu para designar a indústria cultural, desvia, desde logo, a ênfase para aquilo que é inofensivo. Não se trata nem das massas em primeiro lugar, nem das técnicas de comunicação como tais, mas do espírito que lhes é insuflado, a saber, a voz de seu senhor. (Adorno, 1962, in: Cohn, 1994:92-93).

Ao "apocalipse" do modernismo, sobrevem a "integração" pós-moderna. Umberto Eco coloca pontualmente esse aspecto, em sua defesa da cultura de massa:

> Assim ocorre, em geral, com os *mass media*: alguns os julgam cotejando-lhes o mecanismo e os efeitos com um modelo de homem renascentista, que evidentemente (não só por causa dos *mass media*, mas também dos fenômenos que tornaram possível o advento dos *mass media*), não existe mais. (Eco, 2000a:35).

Decorrente do processo de mediatização globalizada da arte, o estético passa a invadir o inconsciente, a obliterar e suplantar a metafísica do sujeito:

> Identificar a esfera da mídia com o estético pode, por certo, levantar semelhante identificação, se se levar em conta que, além de e mais profundamente distribuir informação, a mídia produz consenso, instauração e intensificação de uma linguagem comum no social. (Vattimo, 1996:44).

Não cabe pois, estabelecer juízos de valor hierarquizantes em termos de cultura "alta" e "baixa", nem tampouco lamentar uma suposta "queda de nível" da arte; se a música que vai à mídia talvez não seja a mais avançada, é preciso reconhecer que a importância cultural dada à música atual não se guia mais pelos conceitos de "avanço" e "retrocesso"; no entanto é visível a

unesp

tendência neoliberal de privilegiar uma "lógica de mercado" em função do entretenimento, pode-se até dizer, entorpecimento, das massas, o que é um modo de subjugar o cultural ao econômico.

Tal abandono de uma razão humanista por vezes tem sido confundido com a noção de pós-modernidade, o que a nosso ver é uma forma perniciosa de tratar esse assunto. A despedida da razão iluminista implica em direcionar a razão para outros desafios, entre os quais a conciliação das várias manifestações culturais nos parece a mais sensata, tendo como parâmetro a órbita proposta por Merleau-Ponty (1996:533):

> A contingência ontológica, a do próprio mundo, sendo radical, é ao contrário aquilo que funda de uma vez por todas nossa idéia da verdade. O mundo é o real do qual o necessário e o possível são províncias.

Capítulo 2 – A decadência do modernismo musical: paradigmas, vanguarda e experimentalismo.

[...] – deveria ela agora, por acaso, ganhar dinheiro? E deveria a irmã ganhar dinheiro, que com dezessete anos era ainda uma criança e cujo estilo de vida até agora dava gosto de ver, consistindo em vestir roupas bonitas, dormir bastante, ajudar na casa, participar de algumas diversões modestas e acima de tudo tocar violino?

KAFKA, *A METAMORFOSE.*

No capítulo anterior falamos sobre o conceito filosófico de pós-modernismo, um conceito demasiado abrangente e polêmico que nos obrigou a mencionar vários pontos de vista. Antes de passarmos a comentar o pós-modernismo sob um ponto de vista mais propriamente musical, vamos inicialmente resumir alguns aspectos filosóficos importantes vistos no capítulo anterior:

1. Habermas e Boaventura Santos defendem a superação do uso da razão moderna iluminista centrada no indivíduo,[1] por um novo uso da razão, voltada para a ação comunicativa e solidária;
2. As tentativas de compreender a pós-modernidade como uma forma avançada de modernismo progressivamente deram lugar a uma desconfiança em relação ao "progresso", ou seja, as vanguardas perderam sua força;

[1] Adorno e Horkheimer seriam o exemplo do uso da razão iluminista voltado para uma crítica implacável da sociedade de massas, em *Dialética do Esclarecimento*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3. Vattimo dá ênfase ao rompimento com a busca e valoração sistemática do novo, o que Lyotard e Baudrillard interpretam como o fim de qualquer possibilidade de retorno à razão;

4. Jameson e Perry Anderson apontam para as mudanças sofridas pelo advento dos meios de produção e reprodução tecnológicos atuando sobre a consciência não mais de um indivíduo, mas de uma massa indistinta, em uma nova lógica de produção sob a ótica do "capitalismo tardio". Assim, Jameson (1997:72-79) dá ao pós-modernismo uma dimensão "histórica e não meramente estilística", onde a cultura desempenha o papel de "mapeamento cognitivo" da realidade;

5. Um fator importante nas representações artísticas é a reelaboração da nacionalidade dentro de um código multicultural, por parte principalmente dos países do Terceiro Mundo, ao passo que os países desenvolvidos tentam estabelecer um diálogo em bases menos desiguais. Este tema foi enfocado por Jameson e Anderson de uma perspectiva onde esse processo implica numa "queda de nível" da arte, enquanto Eduardo Subirats e Boaventura Santos vêem a multiculturalidade de uma perspectiva que tende a transferir o caráter igualitário da cultura para o campo da economia.[2]

6. O pós-modernismo marca também o fim das chamadas "metanarrativas", ou seja, teorias que explicam a sociedade de modo abrangente. O exemplo mais citado de metanarrativa desacreditada é o marxismo, e autores como Jameson e Anderson, de orientação marxista, buscam meios de adaptar esses princípios à nova condição social, enquanto Baudrillard e Lyotard não vêem mais alternativa

---

[2] Jacques Derrida observa que *etnocentrismo* e *logocentrismo* se equivalem (1999:4-5). Quando escreveu *Gramatologia* (1967), uma "única e mesma ordem" ameaçava se impor e comandar o planeta. Subirats e Boaventura se insurgem contra essa nova ordem, esse *International Style* compulsório. São as assimetrias entre os discursos cultural, econômico e político o aspecto mais problemático do capitalismo tardio.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

para o predomínio da sociedade de massa sob o capital. Para Habermas, a crítica ao pensamento totalizante está caracterizada pela primeira vez em Nietzsche, visto assim como um iniciador do pensamento pós-moderno;

7. O pós-modernismo seria, *grosso modo*, uma ruptura com o paradigma modernista, centrado sobre a evolução, o progresso e a hegemonia cultural européia. Todavia, a cultura norte-americana, que iniciou esse desafio à Europa, tende a impor um pós-modernismo "americano", que vem sendo refutado pelos teóricos europeus e de outros lugares do mundo.[3]

Podemos inferir deste resumo a impossibilidade de encontrar uma fórmula reducionista de estilo musical para o pós-modernismo, como pretendem alguns analistas. Classificá-lo desta forma seria não reconhecer as forças conflitantes que compõem a pós-modernidade as quais não irão se resumir a uma listagem de "técnicas composicionais pós-modernas", ou uma lista de "compositores pós-modernos". O pós-modernismo abre, isso sim, a possibilidade de convivência entre estilos considerados excludentes entre si, e a desconsideração de uma postura hierárquica entre estilos. É freqüente o uso da expressão "ecletismo" para designar essa postura.[4] Tal atitude se volta não só para a música contemporânea como também para a crítica à música do passado; a arte se torna um texto que pode ser reescrito ou reinterpretado.

Por outro lado, o pós-modernismo se apóia ora na negação ou na superação do modernismo, o que significa uma ruptura com os cânones estéticos estabelecidos até a 2ª Guerra Mundial. A vanguarda musical do modernismo, seguindo com a tradição "moderna" de atingir novos patamares e

---

[3] O Império Americano, constituído no pós-guerra e solidificado durante a era Reagan (1981-89), viria depois a ser sistematicamente contestado especialmente pelas sociedades tradicionais radicais do mundo islâmico, como ficou explícito no atentado ao World Trade Center de New York, e ao Pentágono de Washington, em 11 de setembro de 2001.

[4] Nattiez et al. (*Circuit*, 1990), Tacuchian (1992), Gubernikoff (1994), Chevassus (1998) e Buckinx (1998) falam abertamente em "ecletismo".

unesp

adotar novos valores, estabeleceu uma ruptura com o romantismo musical, até o ponto em que, após uma sucessão de "revoluções", muitas das quais de ordem individual, chegou a um impasse que culmina com o pós-modernismo.

O movimento de Música Nova do século XX, principalmente com os serialistas pós-webernianos, estabeleceu um paradigma de constante busca de inovações cuja conseqüência mais notável, além do que diz respeito à técnica composicional – ou seja, a música escrita de acordo com o serialismo integral e sua potencialização através dos recursos eletrônicos – será o desinteresse com respeito a esse tipo de musicalidade, considerada estritamente cerebral por parte do público e de boa parcela da classe intelectual e entre muitos músicos.

A seguir iremos traçar uma analogia entre o conceito de paradigmas da Modernidade, tal como os define Thomas Kuhn, e a consolidação dos paradigmas musicais da Modernidade. A partir daí poderá ficar mais clara a argumentação quanto a ruptura com paradigmas adotados pela comunidade musical, principalmente pela vanguarda do modernismo e pelas vanguardas tardias, as quais chegaram a um impasse bastante semelhante ao da estética pós-moderna expressa na arquitetura, literatura e artes visuais contemporâneas.

2.1 Dos paradigmas à crise dos paradigmas em música.

A fala é tão muda quanto a música. A música é tão falante quanto a fala. Em todas as partes a expressão é criadora e o expresso é sempre inseparável dela.

MERLEAU-PONTY, *FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO.*

O uso do conceito de "paradigma" requer uma investigação em seu *habitat* natural, a metodologia das ciências naturais e sociais, para uma definição posterior da "crise dos paradigmas" relacionada à música. Assim como Thomas Kuhn (1997), antes de estabelecer as bases do processo de "revolução" no conhecimento científico sentiu necessidade dessa definição, iremos fazer o mesmo para melhor entendermos o problema da "crise" do pós-modernismo musical, a partir da relativização de vários conceitos-chave na estética e ideologia modernista. Trata-se pois de observar quais foram os "paradigmas compartilhados" por músicos e teóricos da música que fizeram emergir a noção de *modernidade* em música, para depois esclarecer a transição para a *pós-modernidade*, conforme expõe B. Santos (2000a:11):

> A época em que vivemos deve ser considerada uma época de transição entre o paradigma da ciência moderna e um novo paradigma, de cuja emergência se vão acumulando os sinais, e a que, à falta de melhor designação, chamo ciência pós-moderna.[5]

A definição de "paradigma" para Kuhn (1997:30) é caracterizada por dois fatores:

---

[5] Zamboni (1998) ao traçar um breve histórico da ciência moderna aponta três dos principais sistematizadores do pensamento ocidental, entre os séculos XVI e XVII: Bacon, Descartes e Newton.

unesp

1) Realizações (empreendidas por pesquisadores isolados ou em conjunto) suficientemente "sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-os de outras formas de atividade científica dissimilares";

2) Tais realizações eram "suficientemente abertas para deixar toda espécie de problemas para serem resolvidos pelo grupo redefinido de praticantes da ciência".

Ora, a proposição de Kuhn é facilmente reconhecível na formação de paradigmas de "lei, teoria, aplicação e instrumentação" (p. 30) no campo da música. O paradigma musical moderno estabeleceu-se por volta do século XVIII, por meio da elaboração ou descoberta dos princípios da física acústica empreendidos por Sauveur,[6] os quais demonstraram cabalmente que o modelo pitagórico estava superado.[7]

À época em que escrevera seu *Traité de l'harmonie réduit à ses principles naturels* (1722), Rameau ainda não travara contato com as teorias de Sauveur; no entanto, a partir delas escreveu *Nouveau systéme de musique theorique* (1726), onde tratou de ajustar suas intuições a respeito de uma teoria dos sons harmônicos de modo a dar ao *sistema tonal* o *status* de reprodução fiel das leis da natureza.[8]

Ao mesmo tempo em que se propunha o sistema tonal, outra formulação necessária para seu funcionamento ideal foi a adoção de um sistema de *afinação temperada*, onde todos os intervalos dentro de uma oitava passaram a

---

[6] Joseph Sauveur (1653-1716) foi um matemático e físico francês a quem se atribui o desenvolvimento da teoria dos sons harmônicos, "embora outros cientistas tenham chegado à mesma conclusão independentemente e por volta da mesma época" (Damschroder e Williams, 1990:297). Sauveur publicou *Traité de la théorie de la musique* (1697), além de *Systeme général des intervalles des sons, et son application à tous les systêmes es à tous les instrumens de musique* (1701).

[7] Atribui-se a Pitágoras ou à sua escola, o paradigma anterior, baseado nas subdivisões aritméticas de uma corda. Para maiores detalhes a respeito da transição do paradigma entre Pitágoras e Sauveur, ver Palisca (1961) e Weber (1995).

[8] Para um estudo dos tratados harmônicos de Rameau ver Ferris (1959).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ser divididos igualmente em doze semitons.[9] Coincidentemente, o primeiro volume de *Das Wohltemperierte Klavier*, de J. S. Bach, data também de 1722.

Ambos os paradigmas, o sistema tonal e a afinação temperada, adequam-se plenamente às exigências de Kuhn (vistas acima) para serem aceitos como tais; ambos sepultaram o sistema *modal* precedente, a ponto de chamar-se de música *antiga* à música anterior a Bach. Ambos também mostraram-se abertos o suficiente para que o "grupo redefinido de praticantes da ciência", no nosso caso, os compositores, se debruçasse sobre os problemas inerentes a esse sistema.

Inicialmente, buscou-se soluções compartilhadas que resolvessem o problema da *forma*, em função de trabalhar com o conteúdo diatônico das escalas maior e menor: desenvolveu-se a técnica da modulação harmônica até o ponto em que, da fração diatônica de sete sons, chegou-se a compor livremente com os doze sons cromáticos.

A variabilidade no trato com o sistema tonal abre também espaço a mais uma categoria, de acordo com problemática suscitada por Nattiez: sua *aceitabilidade* como meio de expressão ou linguagem – é possível "testar a validade do modelo gramatical de competência tonal"? Para isso faz-se necessário verificar a afinidade, ou analogia, entre o sistema tonal e o lingüístico:

> A codificação do "sistema" assimilada pelos compositores não é uma codificação gramatical absoluta, mas uma codificação *normativa*, que corresponde a um consenso de músicos num dado momento da evolução musical. É por

---

[9] Embora vários autores tenham proposto sistemas temperados no século XVII, atribui-se a Andreas Werckmeister (1645-1706) a "paternidade" do sistema. Seu livro *Musicalische temperatur* (escrito entre 1686-7) não advogava uma "igualdade de todos os semitons, mas prescrevia meios por onde os defeitos inevitáveis dos sistemas não-temperados [...] são distribuídos entre diferentes intervalos de modo que todas as tonalidades sejam toleráveis´. Ver Damschroder e Williams, 1990:380-385.

unesp

> isso que os tratados de harmonia estão para a música como as gramáticas tradicionais para a linguagem. (Nattiez et al, s/d:37).

O uso consensual da tonalidade gerou códigos, regras composicionais e, ao redor do século XIX, teorias sobre a natureza da criação musical que chegaram mesmo ao ponto de desconsiderar aspectos práticos da composição; o estudo da fuga, por exemplo, o gênero de composição instrumental mais importante do início do século XVIII, era feito independente dos modelos reais de Bach e Handel. Por outro lado, além das teorias de teor eminentemente técnico, as teorias do significado procuraram associar os sentimentos e paixões humanas aos ritmos e tonalidades musicais.

Grosso modo, esta é uma maneira de resumir o que aconteceu entre Bach e Wagner, a partir de uma história dos sistemas organizadores de alturas; conforme Kuhn, o estabelecimento de um paradigma e o comprometimento e consenso em torno dele são os "pré-requisitos para a ciência normal, isto é, para a gênese e a continuação de uma tradição de pesquisa determinada" (Kuhn, 1997:30-31), isto é portanto, análogo ao comportamento da comunidade musical (compositores, intérpretes e público) que estabeleceu um grau semelhante de compromisso e consenso em torno das tonalidades maior e menor e do sistema de afinação temperada.

Embora esta "narrativa" pareça suficientemente bem urdida para caracterizar um processo de estabelecimento de paradigmas musicais de acordo com uma lógica de desdobramentos quase científica (na verdade, muitos livros de história da música adotaram esse ponto de vista, a partir de uma "história da tonalidade"),[10] o interesse sistemático dos pesquisadores da chamada "música antiga" revelou que a modernidade musical se manifestara anteriormente ao tratado de Rameau, sob outros aspectos além dos sistemas ordenadores de alturas, como a tonalidade e o temperamento igual.

---

[10] Ver por exemplo os livros de Carpeaux (*Uma nova história da música*) e Stehman (*História da música européia*).

unesp

No final do século XIX surgiram movimentos desagregadores do consenso em torno do sistema tonal. Escolas nacionalistas, influências da cultura oriental, pesquisas com escalas "artificiais" etc. A *performance* histórica, desenvolvida a partir dos anos 1950 (Kerman, 1987:255-306) trouxe à luz um repertório desconhecido que colocou em xeque a supremacia da tonalidade como elemento essencial da música, o que de certa forma aproximou os músicos de vanguarda desse movimento de "restauração".[11] O resgate de instrumentos de época também proporcionou uma relativização do sistema temperado que afetou compositores contemporâneos.

Essa proximidade entre música antiga e vanguarda pode assim ser percebida como uma reação à hegemonia do paradigma da tonalidade; todavia os laços entre ambos podem ser vistos sob outros aspectos:

> No período do pós-guerra, a execução de música antiga, tal como a de música de vanguarda, foi uma atitude vital e inovadora. Em comparação, a situação da música "tradicional" está relativamente estagnada [...]. Esse foi outro resultado lamentável mas nada surpreendente do impasse causado pelo Modernismo. (Kerman, 1987:258).

Embora o movimento de música antiga implicasse na questão da "autenticidade" da interpretação, dando margem a controvérsias entre os adeptos da *boa* interpretação (ou seja, da música bem executada, com os meios disponíveis) contra os da *má* interpretação (algo que foi usado como desculpa por alguns intérpretes em busca da autenticidade); o fato mais notável foi a ampliação do repertório musical disponível:

> Aqueles que lembram do cenário da "música antiga" dos anos 50 recordam-no com gratidão, penso eu, pela música desconhecida que revelou, tanto quanto pelas revelações que forneceu sobre os novos-velhos modos de interpretação,

---

[11] O próprio Webern fez seu doutorado sobre a música de Heinrich Isaac, já em 1906. Ver Neighbour et al, 1990:103.

unesp

> graças aos quais música desconhecida pôde assumir um significado inesperado. [...] Mesmo para os hostis, a autenticidade parecia um pequeno preço a ser pago pela primeira oportunidade que lhes era oferecida de ouvirem obras como, por exemplo, *L´Incoronazzione di Poppea*. (Kerman, 1987:273).

Monteverdi desempenhou um papel importante no estabelecimento de um novo estilo musical para o século XVII, que levava em conta não apenas a organização dos modos, mas também a textura (com a adoção da homofonia), subvencionando a linha melódica ao conteúdo expressivo do texto. A célebre controvérsia entre Monteverdi e Artusi[12] foi o marco dessa ruptura, forte o suficiente para atrair a simpatia da vanguarda musical do século XX para com o que se chama às vezes de "a revolução mais radical da história da música ocidental" (Harnoncourt, 1993:27).

A idéia de relativizar a importância da organização tonal como o critério fundamental da linguagem musical foi um passo decisivo para a consolidação de outras propostas. No final do século XIX, Debussy já mostrara o quão arbitrárias eram as convenções harmônicas acadêmicas (Griffiths, 1994), sem contudo propor qualquer sistematização que pudesse constituir uma escola; tal pretensão foi assumida por Schoenberg e seus discípulos Berg e Webern, que se esforçaram para mostrar que sua teoria dodecafônica não era um massacre iconoclasta, mas uma possibilidade lógica de dar continuidade à "evolução" do sistema tonal.

> [...] Examinamos também dois exemplos do apogeu da polifonia, e constatamos – digamos bem claramente, pois isso será elucidativo também para a música do nosso tempo! – como se conquistou pouco a pouco o domínio sonoro; quer

---

[12] Giovanni Maria Artusi foi um teórico que defendia as idéias sobre modos e textura do principal teórico musical do século XVI, Zarlino Ver a respeito da controvérsia entre Monteverdi e Artusi o artigo de Palisca in: ARNOLD, Denis and FORTUNE, Nigel. *The Monteverdi companion*. New York: London: W.W. Norton & Co., 1972:133-166.

unesp

> dizer que, na época do estilo polifônico, começa simultaneamente uma evolução do diatonismo ao cromatismo – em direção à conquista dos doze sons. (Webern, 1984 [1932]:69).

Mas a adesão ao antigo sistema era forte demais para criar um consenso em torno da comunidade de compositores da chamada "música nova", como os dodecafonistas chamavam seu estilo/sistema em 1920; críticos, intérpretes e público majoritariamente deram preferência à linguagem neoclássica, quando não à pura manutenção melômana de um repertório padronizado de obras barrocas, clássicas e românticas, ou seja, dentro do paradigma fundamentado desde o século XVII; mesmo os compositores mais velhos tinham dificuldade em assimilar as novas técnicas.[13]

Nisso aliás, reside uma peculiaridade da música em relação à ciência: a separação da música nova da esfera pública foi devidamente preenchida pela noção da música de entretenimento, desde as formas mais elaboradas de jazz até ao gênero mais simples da canção pop, sendo que essas formas alternativas à *ratio* musical passaram a ser normalmente aceitas por intelectuais de outras áreas. Além disso, o neoclassicismo atingiria no final dos anos 1940 o *status* de "música oficial" do realismo socialista, o que afetou a produção de muitos compositores de esquerda. Com isso reforçaram-se as tendências consideradas reacionárias que negavam legitimidade e coerência à vanguarda musical, interessada na renovação dos paradigmas.

Assim, a formulação da teoria dodecafônica de Schoenberg, longe de estabelecer consenso quanto à continuidade da tradição tonal, foi contraposta a outras soluções restauradoras da antiga ordem que se opuseram claramente a suas idéias. Fubini (1987:321) comenta que:

---

[13] Schoenberg (1984:42) conta como foi a reação de Mahler ao mostrar-lhe a partitura de seu *Primeiro Quarteto de Cordas*, por volta de 1905; Mahler teria dito: "Eu já regi as mais difíceis partituras de Wagner; já escrevi minha própria música complicada em partituras de trinta ou mais partes; mas eis aqui uma partitura de não mais do que quatro partes e sou incapaz de lê-las".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Hindemith, que no âmbito do panorama musical do século XX representa a ala conservadora, expressou a mais dura e irrevogável condenação ao dodecafonismo, declarando ilegítima sua linguagem porque não corresponde à "natural" organização dos sons.[14]

Por outro lado, havia ainda os que, sendo capazes de absorver a proposta de Schoenberg, empreenderam uma ruptura ainda mais radical com o paradigma fundamentado sobre a evolução da tonalidade. Cage, nos anos 1950 foi um dos principais responsáveis por uma transformação dos valores musicais. Veja-se por exemplo o diálogo entre ele e Daniel Charles (Cage, 1995:35):

> John Cage: Quando eu estudava com Schoenberg, fui inicialmente tomado pela idéia que ele tinha a respeito da estrutura musical. Em sua visão, a tonalidade representava os meios de se chegar à estrutura. E essa estrutura era a divisão da obra em partes. Quando se utiliza a tonalidade, a estrutura depende da cadência porque somente a cadência possibilita a definição das partes de uma obra musical.
>
> Daniel Charles: Você ainda conserva essa concepção de estrutura?
>
> JC: Não, naturalmente. Eu a aceitei no início, mas apenas porque eu não estava mais estruturando de acordo com a tonalidade, mas de acordo com o tempo.
>
> DC: Por que?
>
> JC: Porque eu queria incluir todo o universo dos ruídos em uma obra musical.

---

[14] Tal crítica, publicada por Hindemith em *Unterweitsung in tonsatz* (1937) parece ser uma das fontes onde Camargo Guarnieri se inspirou para atacar o dodecafonismo no Brasil, em 1950. A escola de Hindemith e outros compositores como o italiano Casella, representou um movimento de reação ao dodecafonismo, uma característica de boa parte dos compositores neoclássicos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

DC: Então você rejeitou o sistema tonal desde o início?

JC: Sim, pois ruídos não têm nada a ver com cadências.

Como se vê, a ruptura cageana foi realmente mais radical, sob o ponto de vista de adoção de novos materiais, no caso a expansão do conceito de som musical, que os serialistas pós-webernianos,[15] que sustentavam a continuidade de uma tradição fundada sobre a coerência tonal.

A somatória de todos esses elementos denota a crise do paradigma moderno, não mais unificado em torno da tonalidade (ou sua continuidade lógica, como propunha a Segunda Escola de Viena) ou de padrões internacionalmente aceitos de forma, textura e expressividade. O papel da teoria musical tradicional no início do século XX assemelhava-se ao "empreendimento cumulativo" da "ciência normal" do qual nos fala Kuhn (1997:77-78):

> A ciência normal não se propõe descobrir novidades no terreno dos fatos ou da teoria; quando é bem sucedida, não as encontra. Entretanto, fenômenos novos e insuspeitados são periodicamente descobertos pela pesquisa científica; cientistas têm constantemente inventado teorias radicalmente novas.

O fluxo antagônico de proposições conservadoras ou reformistas levou o Modernismo, por volta dos anos 1950, ao impasse de definições tão excludentes e de músicas tão diversas que daí parece ter surgido a necessidade de buscar um novo paradigma, principalmente considerando as relações existentes entre música e sociedade. Embora no plano filosófico a pós-modernidade se estabeleça com Nietzsche (Habermas, 2000), somente após a capitulação das vanguardas artísticas é que se criam as condições para a superação e despedida da modernidade, ao menos na música.

---

[15] Boulez e Stockhausen, nos anos 1950, procuraram levar o serialismo de Webern às últimas conseqüências, numa técnica conhecida como *serialismo integral* que durante anos foi a principal tendência dos cursos e festivais de Darmstadt.

unesp

O termo "vanguarda" será utilizado como referência a pelo menos três épocas distintas: a) a vanguarda histórica, situada por volta de 1870; b) a vanguarda do Modernismo, em torno de 1910; c) a vanguarda tardia, do pós-guerra até 1970. Nyman (1999) estabelece uma importante distinção entre os compositores do pós-guerra: *vanguarda*, aplicado para designar o grupo de Darmstadt e *experimentalismo*, para classificar a corrente nova-iorquina. O neoclassicismo seria o movimento de reação à vanguarda.[16]

[16] Essa dualidade no campo da música de caráter inovador também está presente na escolha do método composicional: como observa Vera Terra (2000), há duas tendências da "estética da indeterminação", representadas pelo *acaso* de Boulez e pela *indeterminação*, de Cage.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Quadro sinótico das correntes musicais do século XX:

<table>
<tr><td>1890</td><td colspan="3">Debussy, Satie, Scriabin</td></tr>
<tr><td>1910</td><td rowspan="2"></td><td>Stravinsky: folclore russo e exploração do passado.
Milhaud: politonalidade</td><td rowspan="2">Hindemith e Casella: reação à Vanguarda</td></tr>
<tr><td>1920</td><td>Futurismo Italiano

Varèse: sons eletrônicos e percussão</td><td>Ives: espaço sonoro, politonalidade</td></tr>
<tr><td>1930

1940</td><td>Messiaen: modos de transposição limitada</td><td>Bartók: folclore húngaro e elaborações matemáticas</td><td>Realismo Socialista: Jdanov, Prokofiev, Schostakovich</td></tr>
<tr><td>1950</td><td>Escola de New York: Cage, Feldmann, Wolff, Brown: indeterminação.</td><td colspan="2">Darmstadt: Boulez, Stockhausen, Berio, Maderna, Xenakis, Pousseur: serialismo, eletrônica, estocástica e acaso controlado.</td></tr>
<tr><td>1960

1970</td><td>Schnebel, Kagel: teatro musical, releituras</td><td>Escola Polonesa: Penderécki, Lutoslawski etc.

Ligeti</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">La Monte Young, Reich, Glass, Riley: minimalismo.</td><td></td></tr>
</table>

2.2 Concepções do modernismo musical: ascensão e queda das vanguardas.

Resta-nos um único e simples método para alcançar os nossos intentos: levar os homens aos próprios fatos particulares e às suas séries e ordens, a fim de que eles, por si mesmos, se sintam obrigados a renunciar às suas noções e comecem a habituar-se ao trato direto das coisas.

FRANCIS BACON, *NOVUM ORGANUM*, XXXVI (1620).

2.2.1 Uma analogia com Jameson: quatro ondas de modernismo.

Jameson (1997:309-310) vê o surgimento e expansão do modernismo em quatro momentos progressivos, ou "ondas": 1) orgânica ou simbolista; 2) tecnológica ou futurista; 3) subjetiva, individualista ou "genial" e 4) tardia.

De modo análogo à teoria sociológica de Alvin Toffler em *A terceira onda*,[17] cada "onda" representa para o modernismo um passo adiante, aprimorando pouco a pouco a capacidade de abstração objetiva da obra de arte em relação ao modelo metafísico, idealizado pelo Romantismo.

Havíamos feito no primeiro capítulo uma rápida e livre associação dos quatro momentos progressivos do modernismo indicados por Jameson com a obra musical de Debussy, Varèse, Stravinsky e Boulez, vistos como quatro

[17] Onde a "primeira onda" representa a sociedade rural, modo de produção dominante até o século XVIII; a "segunda onda" é a sociedade industrial, surgida no século XIX e a "terceira onda" seria a sociedade cibernética do pós-guerra (Toffler, 1999).

momentos distintos do modernismo musical. Passaremos então a justificar esta analogia.[18]

A "primeira onda" do modernismo é situada por Jameson "no final do século XIX", caracterizada por "formas orgânicas [...] cujo ápice é o *symbolisme*". Dahlhaus (1989:17-18), igualmente vê uma "cesura que pode ser traçada ao redor de 1890", embora de uma perspectiva mais germânica, preferindo ver seus compatriotas Richard Strauss e Gustav Mahler como "porta-vozes" do modernismo musical.[19] A hipótese proposta por Jameson nos parece mais coerente, ou seja, ver a corrente francesa do simbolismo, tendo Baudelaire à frente, como a representação mais fiel de uma estética "moderna".

Assim, o ponto de partida para a modernidade musical parece mais plausível quando relacionado à obra de Claude Debussy. Paul Griffiths (1994:7-12), chega a apontar a criação de *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (composto entre 1892 e 1894) como "um ponto de partida preciso" para a música moderna. Segundo Griffiths, Debussy promoveu a libertação das convenções harmônicas tonais, expandiu a forma, inovou na rítmica e no colorido orquestral:

> Debussy pôde dar um tratamento diferente à orquestração porque sua formação musical era inteiramente nova. Ele não tinha muito tempo a dedicar às práticas sinfônicas contínuas e intensivas da tradição austro-germânica, ao desenvolvimento "lógico" de idéias que produz em música um efeito de narração. Para ele, a música não era um veículo de emoções pessoais [...], como deixavam explícito em seus poemas sinfônicos compositores como Richard Strauss. A

---

[18] Esta analogia com as correntes modernas de Jameson complementa portanto a distinção que fizemos anteriormente entre as vanguardas histórica, do modernismo e tardia. Consideramos os termos "vanguarda" e "modernismo" praticamente como sinônimos ao longo deste texto.

[19] O próprio Dahlhaus considera "absurdo fazer uma analogia direta" entre esse "modernismo" e "as tendências políticas e filosóficas da época".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> música de Debussy abandona o modo narrativo [...]. (Griffiths, 1994:9-10).

Para essa "primeira onda de modernização", a música iniciara o rompimento com o paradigma tonal, passando a valorizar e dar autonomia à dissonância e à ambigüidade formal, rítmica e tímbrica. Uma das características marcantes da poética das vanguardas artísticas do início do século XX é seu discurso e atuação em função da legitimação do novo, ou seja, cada nova obra deveria representar uma nova conquista técnica em relação à anterior.

O próximo passo, ou "onda", dentro dessa ótica moderna, seria a aceitação do ruído, a nova tônica de uma sociedade urbana e *futurista*. O poeta Russolo, um dos fundadores do movimento futurista italiano, falava nos seguintes termos em carta a seu colega, o compositor Balila Pratella:

> [...] o som musical é muito limitado na variedade qualitativa dos timbres. As mais complicadas orquestras se reduzem a quatro ou cinco classes de instrumentos, diferentes no timbre dos sons [...]. De modo que a música moderna se debate neste pequeno círculo, esforçando-se em vão por criar novas variedades de timbres.
>
> É preciso que se rompa com este círculo restrito de sons puros e que se conquiste a variedade infinita dos "sons-ruídos". (Russolo, 1913, in: Menezes, 1996:52).

No caso de Russolo, a busca do novo se dava no elemento constituinte da existência sonora, ou seja, através de novos timbres capazes de representar o ambiente sonoro onde as máquinas estavam cada vez mais presentes. O poeta Fernando Pessoa, na *persona* de seu heterônimo Álvaro de Campos, também celebrava esse *ruidismo*, em 1914:

> Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r* eterno!/ Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!/ Em fúria fora e dentro de mim, por todos os meus nervos dissecados fora, por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!/ Tenho os

unesp

> lábios secos, ó grandes ruídos modernos, de vos ouvir demasiadamente de perto,/ E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso/ De expressão de todas as minhas sensações,/ Com um excesso contemporâneo de vós, ó maquinas! (F. Pessoa, *Ode Triunfal*, 1986:306).

Essa valorização do ruído era vista como uma superação do conceito tradicional dos sons chamados "poéticos" e "musicais", como expressão do progresso e da fé num futuro melhor, mediatizado pela máquina.

> Nosso século é marcado, desde os primeiros anos, pela invasão do barulho: a máquina a vapor, locomotiva, serra elétrica, caldeira, automóvel, britadeira, motocicleta, bate-estacas, avião a jato... Fato inédito, jamais presenciado, o funcionamento da máquina não atendeu apenas à indústria crescente nos grandes centros urbanos. Recebida com entusiasmo por um considerável número de intelectuais, a máquina trazia embutida a ilusão de domínio humano sobre a natureza, resquício de um pensamento positivista, aliado a uma euforia face aos avanços técnico-científicos de então. (Valente, 1999:29).

Edgar Varèse materializou as tentativas dos futuristas em poucas, "mas decisivas" obras (Barraud, 1997:114-115), sendo considerado a expressão musical mais bem sucedida da "segunda onda modernista". O futurismo italiano não foi compreendido como um movimento musical capaz de operar maiores conseqüências – Stravinsky (1984:76) refere-se aos futuristas como "um enxame de simpáticas e barulhentas lambretas-Vespas" ao invés dos "aviões que pretendiam ser". Assim, Varèse foi um dos primeiros a preconizar a máquina como meio (*mídia*) de novas realizações sonoras, embora limitado pelos recursos tecnológicos à sua disposição, que o levaram a um exercício de futurologia:

> Estou certo que haverá um dia em que o compositor, uma vez realizada graficamente a sua partitura, poderá confiá-la a uma máquina que se encarregará de transmitir fiel e

> automaticamente o conteúdo ao ouvinte. Já que sobre a partitura serão indicadas novas freqüências e novos ritmos, nossa atual notação não será mais adequada. A nova notação será provavelmente semelhante a um sismograma. (Varèse, 1936, in: Menezes, 1996:58).

A próxima "onda" modernista, diz respeito a uma sublimação da tecnologia, a serviço de um criador privilegiado, portador de uma linguagem revolucionária. A valoração do novo como forma de estar junto da corrente da invenção, da expansão da mente e da percepção humanas, é verificável em muitos outros discursos de compositores e teóricos modernistas/modernos da "terceira onda modernista", como por exemplo, Stravinsky,[20] Schoenberg[21] e Webern.[22]

O conceito de "coerência musical", conforme a proposição de Webern, além de estabelecer uma legitimação histórica para o dodecafonismo, mantém-se como um objetivo composicional num plano transcendental. A música de Stockhausen, por exemplo, sustenta essa mesma "verdade", atribuída à necessidade de coerência:

> A técnica de composição multiforme de Karlheinz Stockhausen, a qual evoluiu como fórmula de composição desde *Mantra* no início dos anos 70, e na qual se baseia sua obra *Licht – Die sieben tage der woche* (Luz – Os sete dias da semana), é comparável, proximamente conectada com a busca

---

[20] "Temos um dever em relação à música, que é inventá-la" (Stravinsky, 1996:55).

[21] "[...] deve ser também possível, utilizando a outra dimensão do timbre [...], constituir sucessões cuja coesão atue com uma espécie de lógica inteiramente equivalente àquela lógica que nos satisfaz a melodia constituída por alturas. Isto parece uma fantasia de antecipação e provavelmente o é. Mas creio firmemente que se realizará. E creio firmemente que contribuirá de uma maneira extraordinária pra aumentar o gozo sensível, espiritual e anímico que a arte nos oferece [...].

Melodia de timbres! Que finos serão os sentidos que percebem aí diferenças, que espíritos tão desenvolvidos que podem encontrar prazer em coisas tão sutis!" (Schoenberg, 1979:501).

unesp

> por uma formação compreensível de coerência, na obra individual bem como no ciclo. (Bandur, 1999:158).

Segundo Bandur (loc. cit.), Stockhausen adota a coerência como objetivo composicional central pelo "uso de terminologia extraída das ciências naturais", como a "matemática [sic], física e química" e também da biologia; algumas de suas formulações teóricas sobre música baseiam-se em enunciados dos cientistas Watson e Crick sobre a estrutura do DNA e a ontogênese dos organismos vivos, pesquisa iniciada em 1953. No entanto, a "coerência" de uma obra musical se alicerça em muitos aspectos estruturais cuja percepção é por vezes impossível. A "objetividade" de uma série dodecafônica, por exemplo, ocorre num plano de organização subjetiva do compositor e decorre de uma postura absolutamente individual em relação ao material musical e ao método composicional.

Tal concepção irá desencadear uma censura ao neoclassicismo, visto à época como o oposto do "moderno" e negação da trajetória evolutiva do conhecimento musical, provocando cisões entre os compositores da música nova; essa repulsa ao passado fez com que Schoenberg se afastasse de Stravinsky por volta de 1925, quando este consolidava sua escrita neoclássica iniciada com *Pulcinella* cinco anos antes (Stravinsky e Craft, 1984:54-55).

A Segunda Guerra Mundial impôs uma interrupção a esse ambiente de pesquisas e discussão, revelando também os horrores perpetrados pelo nazismo. Por isso talvez, Jameson chame a "quarta onda" do modernismo de "tardia",[23] já que a retomada das pesquisas, do ponto em que a guerra iniciou, passou a implicar uma revisão de conceitos que requeriam maior cuidado. A apologia da novidade continuou presente na geração posterior a Olivier

---

[22] "Desde Bach, faz-se distinção entre os maior e menor. Anteriormente, existiam os modos eclesiásticos, sete modos, dos quais finalmente dois subsistiram como gênero. Deles surgiu algo que extrapolou os tipos existentes: nosso novo sistema de doze sons" (Webern, 1984:107).

[23] Jameson chama tal tendência de modernismo "canônico", composto de "demiurgos e profetas", ou seja, artistas possuidores de uma verdade pretensamente inquestionável devido a sua "cientificidade".

unesp

Messiaen, composta por músicos comprometidos com uma poética da originalidade incompatível com qualquer "retrocesso".

Tal impulso levou a uma busca sistemática de ordenação dos sons e ruídos musicais, o serialismo integral, cujas premissas estavam assentadas nessa associação entre "liberdade" (do artista) e "novidade" (da linguagem):

> [...] que não se veja nessas pesquisas uma "volta" à perspectiva ou à arquitetura; queremos recorrer a noções inteiramente novas; os insucessos estrondosos do neoclassicismo nos alertaram com suficiente brutalidade para que não nos vejamos tentados a recomeçar semelhante brincadeira.
>
> Estas reflexões sobre a composição da obra musical nos fazem esperar uma nova poética, uma nova maneira de ouvir. (Boulez, 1995:34).

Stockhausen, em entrevista concedida em 1980, afirma:

> Desde o momento que me sinto obrigado a defender a minha posição de artista livre, fá-lo-ei até que tenha de abandonar este mundo. E continuarei a fazê-lo, considerando a originalidade como um dado essencial da criação. Estultos e pérfidos são, pelo contrário, os que renegam a importância deste fato. O que conta, no ato criativo, não é só desprender-se ou provocar uma variante na bagagem preexistente, mas antes aderir ao processo originário da invenção.
>
> [...] A arte moderna deveria indicar a cada passo a progressiva sucessão da evolução de nosso planeta, embora tendo em conta as nossas faculdades perceptivas, no plano do ouvido, dos sentimentos e do pensamento. Ao artista compete anunciar o advento de um novo homem enquanto espírito criativo voltado para o futuro. (Stockhausen e Tannembaun, 1991:40-42).

unesp

A "nova poética" entrevista por Boulez aponta para uma teoria totalitária e excludente, mediante uma noção de liberdade bastante peculiar:

> Ao declarar que, depois da descoberta dos vienenses, todo compositor que se situa fora das pesquisas seriais é *inútil*, não pretendemos manifestar um demonismo eufórico; antes sim, demonstrar o mais banal bom senso. Isto não poderá ser contestado em nome de uma pretensa liberdade [...] porque esta liberdade tem o estranho resquício de servidão que sobrevive. (Boulez, 1995:244).[24]

Curiosamente, esse artigo de Boulez visava atacar justamente a Schoenberg, considerado "morto" e preso a um "romantismo-classicismo" deformado. O artista, para ser livre, tem de estar contraditoriamente preso à corrente da renovação. Sua liberdade não comporta o olhar para o passado, a repetição, o antigo. As vanguardas tardias atacavam as "hesitações" da geração anterior, que ficara a meio-caminho da "revolução total".[25]

---

[24] O compositor José Evangelista considera esta opinião de Boulez, expressa em artigo semelhante um "gesto estalinista, típico do dogmatismo que dominava a esquerda" (Evangelista, in: *Circuit*, 1990:16).

[25] Nattiez e Evangelista (*Circuit*, 1990:16-18) vêem um alinhamento da atitude estética dos modernistas com a política de esquerda, que por sua vez se subdividiu entre a vanguarda e o conservadorismo do Realismo Socialista. Para Nattiez, a vanguarda representou "uma comunhão de atitude, uma confiança na instauração de uma nova ordem no campo estético e político".

unesp

Está aí portanto justificada a analogia que fizemos entre o modernismo musical e a classificação geral do modernismo feita por Jameson. O compositor holandês Boudewijn Buckinx (1998) faz um resumo das revoluções desencadeadas desde o romantismo:

> A originalidade era a contribuição do indivíduo e a isto se resignou a sociedade burguesa e principalmente o mercado burguês. Paganini ficou rico porque era capaz do que ninguém mais era. Era obrigatório ouvi-lo. Wagner sublimou este princípio econômico. [...] No expressionismo chegou-se mesmo à renúncia dos padrões de expectativa do ouvinte [...].
>
> Logo após, com a dodecafonia, achou-se que todo mundo deveria construir o seu "próprio" sistema de tons, tudo assim muito rápido, e em 1954 [...] foi quando as pessoas acharam que todo mundo deveria fabricar seu próprio material. [...] Cada obra deveria dar um passo adiante. Assim se era sempre original, mesmo em relação a si próprio. Ao final cada obra tornou-se um conceito próprio. Chamou-se a isto de "música". (Buckinx, 1998:52-53).

Como se vê, um dos aspectos mais criticados do pós-modernismo, ao qual se atribui a pecha de um "modismo", na verdade tem de ser revisto como uma característica forte *do modernismo*, este sim, o apogeu das modas:

> [...] a fé no progresso, entendida como fé no processo histórico cada vez mais despojado de referências providenciais e meta-históricas, se identifica pura e simplesmente com a fé no valor do novo. Contra esse pano de fundo, em primeiro lugar, deve-se ver a enfatização do conceito de gênio e, depois, a centralidade que a arte e o artista assumem na cultura moderna. Modernidade e moda não têm um vínculo apenas terminológico e nominal: modernidade também é – e é em primeiro lugar – a época em que a maior circulação de mercadorias [...] e das idéias, e a maior mobilidade social [...] focalizam o valor do novo, predispõem as condições para a identificação do valor [...] com a novidade. (Vattimo, 1996:97).

unesp

O modismo e a novidade empregados como eixo normativo de uma condição existencial e criativa irão por certo afetar a concepção de futuro, seja por sua constante antecipação, ou pela ansiedade de sua consumação. Desse modo, estar à frente, na "vanguarda", toma-se para o modernismo uma necessidade de convivência, ainda não totalmente possível no plano material nas primeiras décadas do século XX, com as promessas e expectativas geradas pela modernização. À arte caberia a representação desse futuro tão auspicioso.

> A ênfase com que boa parte da filosofia do século XX falou do futuro [...] é o espelho fiel de uma época que, em geral, pode legitimamente chamar-se "futurista" [...]. Naturalmente, o mesmo se pode dizer das vanguardas artísticas do século XX, das quais o futurismo e o dadaísmo exprimem, do modo mais autêntico, a inspiração radicalmente antipassadista. Seja na filosofia, seja nas poéticas da vanguarda, o patos do futuro ainda se faz acompanhar, porém, por uma referência ao autêntico, segundo um modelo de pensamento característico de todo o "futurismo" *moderno*: a tensão ao futuro como tensão à renovação, ao retorno a uma condição de autenticidade original. (Vattimo, 1996:98).

Essa postura crítica e "antipassadista" das vanguardas européias do pós-guerra tinha também, além da proposição meramente estética e especulativa, uma conotação de crítica social, ou de autocrítica.

> O dadaísmo, o mais radical dos movimentos da vanguarda européia, já não critica as tendências artísticas precedentes, mas a *instituição arte* tal como se formou na sociedade burguesa. Como instituição arte, refiro-me tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte quanto às idéias dominantes em arte em uma época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra ambos os momentos [...]. (Bürger, 1993:51-52).

unesp

O modelo estético das vanguardas tardias era calcado:

1) Na novidade dos signos e em sua constante renovação;

2) Na negação da retomada do passado, opondo-se a moderação conservadora;

3) Crítica sistemática da sociedade burguesa. Tal conjunto de regulações conduziu a um processo onde ocorreu o desmoronamento dos canais de comunicação entre compositores e receptores (intérpretes e público).[26]

[26] Adorno (1974:38) compara as soluções composicionais de vanguarda a quebra-cabeças, e assim "o compositor é a única pessoa que está em condições de decifrá-los e compreender sua própria música".

2.2.2 A crítica à vanguarda: o audível e o inaudível.

A vanguarda musical sempre foi denominada, e se autodenominou "música nova"; além da vanguarda do início do século XX, outras ondas de renovação receberam identificação semelhante no passado. Dahlhaus (1990) comenta a aparição de rótulos como *Ars Nova* (ao redor de 1380), a coleção de motetos *Musica nova* (1559) de Adrian Willaert e a *seconda pratica* de Monteverdi (1600) em termos de uma avaliação de sua significância, comparada a outros momentos de ruptura na história da música. A abordagem incisiva do musicólogo alemão nos dá algumas referências preciosas sobre o conceito de "novidade", em música:

> Novidade é exclusivamente atribuída para os inícios de um extenso período de evolução (um período de evolução abrange um ou dois séculos) e não estágios intermediários ou finais. [...] Mas seria equivocado e insustentável estabelecer que o ponto de novidade perceptível, o número de características expressivas inusuais [...] é um tipo de regra mais importante num primeiro estágio do que num estágio intermediário ou final. (Dahlhaus, 1990:3-4).

A ressalva de Dahlhaus denota um aspecto qualitativo da "novidade", pois "progresso, se pudermos descrevê-lo como tal, consiste em redução"; assim, considerando uma mudança estilística como a que substituiu a polifonia pela monodia (como exemplo Dahlhaus cita a *Nuove musiche* de Caccini, de 1601):

> o novo estilo, para o qual se dirige o conceito de Música Nova, é medido não pelo que ele é, mas pelo que ele torna possível. Sua aparente pobreza é, como se viu, uma promessa de futuro saudável. (Dahlhaus, 1990:4).

Outra observação perspicaz de Dahlhaus diz respeito à utilização do termo "novo" aplicado a todo um extenso período de tempo, ao invés de se referir a um "momento irrepetível". Tal distinção ocorre porque fica implícita a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

continuidade e superposição do estilo antigo com o novo. Daí, Dahlhaus irá concluir que a real oposição a um novo estilo musical não é propriamente a música que se pretende "antiga", mas sim o moderadamente novo. É a essa moderação que se opõe o interesse histórico, que;

> atenta para o que é perpetuamente novo na história, tornando-se veículo do progresso; e então surge o conceito paradoxal de uma tradição revolucionária que vai de Beethoven a Schoenberg via Berlioz, Liszt e Wagner. (Dahlhaus, 1990:6).

Umberto Eco, em um estudo sobre a teoria da comunicação da Abraham Moles, fala a respeito do conceito de novidade visto como sinônimo de informação, conceito oposto ao de redundância, ambos freqüentes no estudo dos meios de comunicação e propaganda. Informação e redundância são vistos como elementos a serem pesados e ponderados na transmissão e recepção de qualquer mensagem:

> Moles aceita claramente uma noção de informação como diretamente proporcional à imprevisibilidade, e nitidamente distinta do significado. O problema que então se levanta é o de uma mensagem rica de informação enquanto ambígua e, por isso mesmo, difícil de decodificar.
>
> [...] Para uma teoria da informação a mensagem mais difícil de transmitir será aquela que, recorrendo a uma área mais ampla de sensibilidade do receptor, aproveitar um canal mais amplo, mais disposto a deixar passar um grande número de elementos sem filtrá-los; esse canal veicula uma vasta informação, mas corre o risco de ser pouco ou nada inteligível. (Eco, 2000b:127-128).

Comentando aspecto semelhante da mesma teoria de Moles, Augusto de Campos observa:

> É, pois, o conjunto de conhecimentos *a priori* que determina, em grande parte a previsibilidade global da mensagem. Assim, a mensagem transmite uma informação que

> é função inversa dos conhecimentos que o ouvinte possui sobre ela. [...] Nenhuma mensagem pode, portanto, transmitir uma "informação máxima", ou seja, possuir uma originalidade perfeita [...], a mensagem estética deve possuir sempre uma certa "redundância" (o inverso da "informação") que a torne acessível ao ouvinte. (Campos, 1993:180-181).

Assim, uma das razões que se pode apresentar como justificativa para o distanciamento entre música de vanguarda e público seria a alta taxa de informação e imprevisibilidade de sua sintaxe musical, acima dos padrões conhecidos pelo "ouvinte médio", que por sua vez reage, preferindo música mais conservadora, do ponto de vista da técnica musical. Certos compositores, como Milton Babbitt, chegaram a declarar-se despreocupados com esse fato, preferindo concentrar-se unicamente no desenvolvimento dessa mesma sintaxe:

> Em vez de lamentarem o óbvio e irreparável rompimento entre a música de vanguarda e o público, os compositores, como os matemáticos, deveriam voltar as costas ao público e exigir seu lugar legítimo na academia. Caso contrário, "a música deixará de evoluir e neste importante sentido, deixará de viver". (Babbitt, 1958, apud Kerman, 1987:135).

A questão do declínio da música de vanguarda foi extensivamente desenvolvida por Adorno, em termos de uma teoria crítica que enfatizava os aspectos negativos desse processo, irreversível devido à consolidação da cultura de massa. Em um ensaio de 1968 ("Por que é difícil a nova música") ele entrevê na incompreensibilidade da música nova alguns fatores como:

1. A alienação e distanciamento não só em relação à música nova, mas à música em geral, especialmente desde Wagner. Considerando que a idéia de uma música "entendida por todos" surgiu com o capitalismo ("não teve vigência durante o feudalismo"), como um "ideal democrático" que tendeu a se desgastar após *Tristão*. A partir

unesp

disso, Adorno propõe que se façam estudos sobre a recepção musical;

2. Adorno associa a tonalidade ao "espírito objetivo da época", uma norma de linguagem, ou associada à linguagem, não mais tolerada pela música nova;

3. O caráter de mercadoria, se sobrepondo à linguagem da música, deteriora sua ideologia;

4. A expansão da "música ligeira" (especialmente o jazz) e os meios de comunicação cada vez mais receptivos a um repertório padronizado de músicas clássicas, induzindo a uma atitude antiintelectual contra o que "ainda não traz as impressões digitais da comunicação universal; esse ódio seria a manifestação de uma "síndrome sociopsicológica da personalidade autoritária", onde "tudo deve ser tomado igual";

5. A inadequação do ouvinte, para quem a música já está "além" de sua compreensão, dada "a diminuição da capacidade de concentração";

6. O reconhecimento por parte de Adorno da falta de perspectivas de sua teoria crítica, conduzindo a uma situação sem saída para o uso da razão e do entendimento convencionais.

> Por isso é que todos os eventos destinados a aumentar o entendimento, inclusive minhas próprias palavras, têm algo de inadequado, como se a gente agisse contra a sua própria intenção, como se, através da explicação, se quebrassem as suas presas, que lhe são essenciais [à música]. (Adorno, 1994:161).

A descrença no futuro, anunciada por Adorno, denota o fim da utopia revolucionária, abrindo as portas para uma visão "apocalíptica" da pós-modernidade, compartilhada por alguns teóricos como o filósofo Jean Baudrillard:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> [...] nada travará o processo implosivo, e a única alternativa que resta é uma implosão violenta e catastrófica, ou de uma implosão lenta e progressiva. Há traços disso, de diversas tentativas de controlar os novos impulsos anti-universais, anti-representativos, tribais, centrípetos, etc.: as comunidades a ecologia, o crescimento zero, as drogas – tudo isso sem dúvida é dessa natureza. Mas é preciso não se iludir sobre a implosão lenta. Não houve transição equilibrada de sistemas implosivos aos sistemas explosivos: isso sempre aconteceu violentamente, e há toda a possibilidade de que nossa passagem para a implosão seja violenta e catastrófica. (Baudrillard, 1994:50-51).

Essa visão desesperada do presente, ausente de futuro, está também no discurso dos compositores de vanguarda que, na década de setenta, viram ser implodidas as fundamentações de suas convicções. Milton Babbitt, que renunciara estabelecer qualquer comunicação com o público médio, manifesta sua perplexidade diante da falta de interesse dos intelectuais pela música nova:

> [...] onde estão as pessoas educadas em outras áreas? Eu confronto meus caros colegas em Princeton com o fato de que eles jamais vão aos concertos. Não estou falando sobre minha música agora, mas a respeito de uma maravilhosa execução da *Serenade* de Schoenberg, por exemplo. A melhor execução que já ouvi. Havia cinqüenta pessoas na platéia, ninguém fora do departamento de música, até onde pude ver. E eles dirão, "Oh, veja, nós não aproveitamos nada nisso" [...]. Bem, acontece que a maioria deles, quando vai a um concerto, vai a eventos sociais e informais. [...] Certamente eles estão ocupados com seus próprios trabalhos, nós também. E se eles estão ocupados, isto não justifica. Eles vão a outros lugares. Eles vêem filmes. A maioria deles pode sair muito mais do que nós porque eles terminam seus trabalhos profissionais durante o dia, suas noites são livres. Nós finalizamos nosso trabalho à noite. Nosso próprio trabalho não é um trabalho profissional, em muitos aspectos. (Babbitt, in: Duckworth, 1999:86-87).

unesp

As palavras de Babbitt denotam o desamparo de quem parece sentir-se subitamente superado, não por uma técnica "superior" e "mais moderna", mas por algo que "não está à sua altura" e contempla "o sinal de uma queda irrecuperável, ante a qual todo homem de cultura (último supérstite da pré-história, destinado a extinguir-se) pode dar apenas um testemunho extremo, em termos de Apocalipse" (Eco, 2000a:8). Há também a implicação de que mesmo "as pessoas educadas" buscam agora o entretenimento, a fruição distraída e não "um organismo estético a ser penetrado em profundidade, mediante uma atenção exclusiva e fiel" (Eco, 2000a:41). Daí vem a sensação de que o pós-modernismo rebaixou o nível da criação artística por meio de uma simplificação (talvez populista) dos códigos de comunicação. Isso explica porque muitos artistas não gostam do termo (ou da conotação dada a ele) e o rejeitam.

Outro ponto de vista interessante é o de Nicolas Ruwet (1972), que trata de estabelecer, segundo o modelo da lingüística, um processo de desconstrução onde aponta determinadas "contradições da linguagem serial" como o descompasso entre projeto e audição:

> Esta música, demasiado complexa em princípio, segundo o projeto do compositor, manifesta-se simplista à audição.
>
> É falso nesse momento fazer exceção a certas obras tais como *Le marteau sans maître*, de Boulez, os *Zeitmasse* e os *Gruppen* de Stockhausen.
>
> De certo modo, em princípio, esta música se nos apresenta como sendo muito complexa: ela é difícil de executar, ela se anuncia por títulos severos (*Polyphonies*, *Structures*, *Contrepoints*) que fazem presumir uma elaboração impetuosa. Os autores se pretendem seguidores de uma tradição de complexidade e rigor [...] de complexidade, devoção a esquemas complicados, aos longos trabalhos preparatórios à execução da obra. (Ruwet, 1972:23).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Fundamentando-se na teoria lingüística de Troubetzkoï, Ruwet estabelece uma relação entre língua e palavra, onde cumpre à primeira o papel de sistema, de estabelecimento de sentido e também de "um sistema de sistemas". Analogamente, a linguagem musical estabelece sua própria rede de sistemas e é aí que Ruwet vê a "generalização do princípio serial sobre diferentes componentes (ritmos, intensidades, modos de ataque, timbres)" estabelecidos de acordo com um paralelismo "primitivo", já que

> normalmente, em um sistema musical, como num sistema lingüístico ou em um sistema de parentesco, as diferenças entre os sistemas se dão em relações muito mais complexas de implicação mútua, de complementaridade, de compensação, etc. (Ruwet, 1972:30).

Assim, para Ruwet o princípio serial generalizado constitui uma unidimensionalidade das possibilidades comunicativas, num discurso falsamente complexo cuja articulação se dá reduzindo a percepção significativa. No exemplo abaixo, extraído da *Klavierstück II*, de Stockhausen, ele observa:



Exemplo 1: Trecho de Klavierstück II*, de Stockhausen (extraído de Ruwet, 1972:38).*

> O ouvinte percebe: a) a oposição de nuanças entre, de um lado fa #, sol, *forte* e o resto *pianíssimo*; b) o fato que o sol agudo, *forte*, dura mais tempo que o resto.
>
> Em troca: a) eu duvido que, mesmo que esta oposição seja realizável pelo instrumentista, a oposição de nuanças ré *b pianíssimo*, *si* e *fa piano* seja por si significativa; b) certas

> diferenças de duração serão não pertinentes (como entre fa # e ré *b*).
>
> Vê-se aí as contradições entre os diferentes sistemas: as oposições de intensidade não coincidem com as oposições de duração e isso torna portanto mais difícil – nesse caso em si – a percepção do conjunto como um todo diferenciado.
>
> Finalmente este bloco sonoro manifesta-se como sendo ele próprio uma variante facultativa de qualquer escolha demasiado indiferente, que poderia ser escrita de outro modo. (Ruwet, 1972:38).

A coerência do princípio serial, portanto, comporta inúmeras incoerências na composição do sentido, segundo a análise de Ruwet. Talvez dessa constatação tenha surgido e vingado a noção de "obra aberta" no final da década de cinqüenta, à qual aderiram o próprio Stockhausen, bem como Boulez, Xenakis e demais expoentes em torno de Darmstadt (inclusive os brasileiros do *Grupo Música Viva*, liderados pelo alemão H. J. Koellreuter).

Todavia deve-se ressaltar que tais discrepâncias entre a escrita musical e a audição não ocorrem somente na música serial, como também não implica necessariamente em desprezo pelas propriedades da comunicação; Charles Rosen (2000) indica vários exemplos na literatura musical pianística (o mesmo meio em que Stockhausen é criticado por Ruwet), de Bach a Schumann, onde o som escrito é complementado pela imaginação, ou mesmo impossível de ser realizado.

> De um certo modo, essa audição do inaudível é uma parcela de um fenômeno mais geral da escuta do piano: ignoramos a diminuição do som, a menos que ela seja explorada pelo compositor. O som decresce imediatamente após o impacto do martelo na corda, alcança um *platô* mais baixo de sonoridade e, então, começa uma segunda e mais lenta diminuição. Portanto, não é possível qualquer *legato* verdadeiro, mas esse não é um fato marcante para a música do século XVIII ou XIX: a execução de uma melodia ao piano

> aspira à condição de um perfeito *legato* vocal, e quando esse ideal é alcançado de perto, pelo instrumentista, o público o aceita como realidade. (Rosen, 2000:27).

Além dessa forma consentida da percepção coletiva superar a limitação do meio sonoro[27] (o piano, nesse caso), há casos da literatura tradicional onde o som escrito é sequer percebido, como no *Ricercar* a seis vozes da *Oferenda Musical* de Johann Sebastian Bach:

> A música inaudível possui, no entanto, uma forma mais radical: ou seja, o conceito musical irrealizável enquanto sonoridade, mesmo que pela imaginação. Carl Philipp Emanuel Bach havia salientado que nem tudo, em música, podia ser ouvido (essa idéia é provavelmente muito mais antiga), e da obra de seu pai, podemos apresentar um exemplo de algo absolutamente inaudível [...]: o ricercar a seis vozes da *Oferenda Musical*.
>
> [...] apesar de ter sido impresso e publicado sob a forma de uma grade geral, o ricercar a seis vozes é uma obra para teclado. A bonita mudança de voz para voz é perceptível, portanto, somente através da visão, e não é nem mesmo potencialmente audível na performance: só existe na mente do intérprete. (Rosen, 2000:29).

Mais adiante (p. 34-35), Rosen mostra um caso curioso, na *Humoresk* de Schumann, onde dos três pentagramas escritos,

> o do meio, o que contém a melodia, não é para ser tocado. Note-se que a melodia, mais do que não ser tocada, não pode sequer ser imaginada com um timbre específico: nada nos diz que ela deva ser escutada vocal ou instrumentalmente. [...]

---

[27] Os primeiros fonógrafos e gramofones, ou mesmo os toca-discos estéreo *hi-fi*, embora soando como reprodutores rudimentares de som para os ouvidos atuais, eram considerados instrumentos de alta fidelidade à época em que foram lançados como novidade no mercado. Ver Valente (1999) e Iazzetta (1997:32).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> essa linha intermédia está assinalada *innere Stimme*, e é tanto interior, quanto intrínseca, um duplo sentido calculado pelo compositor [...] Ela tem o seu ser em nossa mente e sua existência apenas enquanto eco.

Posição semelhante é sustentada também por Jean-Jacques Nattiez, que a partir de sua terminologia exposta em sua "teoria da tripartição semiológica",[28] constata que:

> Mesmo a estratégia poiética que integre mais explicitamente as estratégias estésicas possíveis não pode prever absolutamente como reagirá o ouvinte. O compositor propõe, o ouvinte dispõe, pois a poiética não tem vocação para a comunicação. (Nattiez, 1987:196).

Assim, podemos compreender que o fato de a escrita serial conter aspectos inaudíveis não é relevante sob o ponto de vista da percepção – a própria música tonal contém elementos igualmente "inaudíveis" –, mas abre um interessante jogo de possibilidades dialéticas entre o real e o imaginário. A presença dessa contradição, mais que um calcanhar de Aquiles do serialismo integral, representa o triunfo da indeterminação sobre a vontade de poder pleno da razão, e merece ser saudada como um achado.

Por vezes se vê a expressão "mal-estar no pós-modernismo" como uma referência ao mal-estar freudiano.[29] As atitudes apocalípticas refletem essa sensação, provocada pela superposição entre o moderno e o pós-moderno, correntes (ou "ondas", na visão de Toffler) que se entrechocam, uma tentando conservar e a outra violar os códigos vigentes. Toffler, referindo-se às questões administrativas da nova economia expõe o seguinte:

---

[28] A Teoria da Tripartição Semiológica de Jean-Jacques Nattiez está exposta e desenvolvida pelo próprio autor em Nattiez 1990a e 1990b e divide a percepção do fenômeno musical em três níveis: poiético, estésico e neutro. Neste trabalho iremos abordá-la em maior profundidade no próximo capítulo, no tópico 3.1.

[29] Ver Kaplan (1993) e Bauman (1998).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Cada civilização tem um código oculto – uma série de regras ou princípios que permeiam todas as suas atividades como um desenho repetido.
>
> [...] Muito do furioso conflito nas nossas escolas, negócios e governos, na realidade, centraliza-se atualmente nesta meia dúzia de princípios, quando a gente da Segunda Onda, instintivamente, os aplica e defende e a gente da Terceira Onda os desafia e ataca. (Toffler, 1999:59).

Entre os princípios classificados por Toffler como "códigos" da Segunda Onda[30] estão: padronização, especialização, sincronização, concentração, maximização e centralização (Toffler, 1999:59-72). De uma perspectiva administrativa, para ele, tais códigos passaram a ser rompidos, ameaçando a integridade do antigo sistema. O mesmo se dá com o universo musical de Babbitt, onde a perplexidade diante do desinteresse do "público educado" para com a "grande arte" remete a uma daquelas categorias-fetiche feitas por Eco (2000a:16-19), onde o "apocalíptico" lamenta o comportamento "massificado" dos colegas que "vão a eventos sociais e informais", "vêem filmes" e "têm as noites livres" ao invés de aproveitar esse "tempo livre" para ir assistir à "maravilhosa execução da *Serenade* de Schoenberg".

A vanguarda musical, entrincheirada nos departamentos de música das grandes universidades européias e americanas, expondo suas teorias organicistas em periódicos como *Perspectives of New Music*, *Journal of music theory* ou *Die Reihe* [*A Série*], sofreu um duro golpe com a morte, em 1971, de Stravinsky (que nos anos cinqüenta passou a praticar um serialismo muito peculiar). "[...] Ficou claro que não havia um sucessor digno de crédito. Algo morrera no centro da ideologia do organicismo" (Kerman, 1987:139).

---

[30] De acordo com a teoria de Toffler, a "Segunda Onda" corresponde ao que entendemos por Modernidade, a Era Industrial. A "Terceira Onda" corresponderia, *grosso modo*, ao que chamamos de Pós-Modernidade.



Ao mesmo tempo, a influência de John Cage crescia. Kerman atribui isso ao

> fato de Cage ter projetado, em *Silence* e em outras peças, pensamentos sobre música – chame-se a isso "teoria" ou não – de um modo efetivo, repetido para uma vasta audiência, e de esse pensamento ter-se refletido de forma excessivamente triunfante em sua música. (Kerman, 1982:138).

Stravinsky manifestou-se ironicamente contra a chamada, segundo ele, "conspiração do silêncio" deflagrada por Cage:

> Porque os anos 60 são a Era do Aleatório. E alguns dos brinquedos que ficam sob essa designação possibilitam que partes selecionadas ou mesmo toda uma obra não seja executada – um avanço comercial já que o empresário pode cobrar por cada performance como se fosse uma estréia mundial. Além disso, nesses dias do faça-você-mesmo, cada vez menos compositores realmente se importam em escrever para o intérprete, ou para a questão da composição, o que pode ser o que Walter Lippman chama de "domínio da inatividade". E agora que a saborosa peça silenciosa do Sr. Cage *4'33"* tornou-se seu mais popular *opus*, o exemplo será indubitavelmente seguido por mais e mais peças silenciosas por outros compositores que, em rápida escala, produzirão seus silêncios em combinações cada vez mais promissoras e variadas. Eu mesmo mal posso esperar para ouvir as silenciosas *Fluctuations* do Professor Thorkell Sigurdjörnsson, e os não-escritos *Happenings* orquestrais do Sr. Ligeti, sem falar das inaudíveis *Evaporations* e imaginárias *Oblongs* do Señor Kagel. Espero, sobretudo, que se tornem obras da extensão do *Nibelungen*. Logo, entretanto, estaremos atolados no academicismo do silêncio, com concertos completamente silenciosos e festivais ISCM inteiramente silenciosos também. "Que triste", eu digo, "triste". (Stravinsky et al, 1982:30-31).

unesp

2.3 John Cage e a poética da experimentação.

Caos e sistema são mesma coisa, tanto na sociedade quanto na filosofia.

ADORNO, *FILOSOFIA DA NOVA MÚSICA*.

Fredric Jameson situa o início da era pós-moderna

> no surto de crescimento do pós-guerra nos Estados Unidos, no fim da década de 1940 e início nos anos cinqüenta, ou, na França, na fundação da V República, em 1958. Os anos sessenta são, sob muitos aspectos, o período transicional fundamental, um período em que a nova ordem internacional (o neocolonialismo, a Revolução Verde, a computação eletrônica e a informática) foi, ao mesmo tempo, instalada e assolada ou abalada por suas próprias contradições internas e pela resistência externa. (Jameson, 1997:27).

Joseph Kerman aponta à mesma época uma "diáspora européia" em direção aos Estados Unidos, provocada pelo avanço de Hitler e o notável "desenvolvimento da erudição musical do pós-guerra" na musicologia anglo-americana (Kerman, 1987:23-26). As condições para o rompimento com a tradição modernista européia, portanto, só puderam germinar num centro musical distante da Europa.[31]

Com efeito, manifestaram-se novas tendências no território específico da música[32] com a entrada em cena do *enfant terrible* John Cage (1912-1992).

---

[31] Vale lembrar a anedota relatada por Cage: "certa vez em Amsterdã, um músico holandês me disse: "Deve ser muito difícil para vocês compor música nas Américas, tão afastadas dos centros de tradição". E eu tive de responder: "Deve ser muito difícil para vocês compor na Europa, tão próximos dos centros da tradição" (Griffiths, 1994:120).

[32] Embora se deva mencionar que a influência de Cage transcendeu a música, estendendo-se a outras áreas. "Abordar a importância de Cage a partir do conceito isolado de "compositor" é deixar de ver a impressionante amplitude de suas visões e seu impacto no mundo cultural" (Rich, 1995:141).

unesp

Sua atividade como compositor pode ser dividida em dois períodos distintos, marcadamente antes e depois de 1950. Em seu primeiro período Cage escreveu – sob influência de Schoenberg, de quem fora aluno – obras de acordo com os princípios modernistas, anotadas de maneira precisa (suas *Sonatas e Interlúdios* para piano preparado) e com princípios organizadores envolvendo dados matemáticos como a utilização da raiz quadrada na *Segunda Construção* (1940) e na *Terceira Construção* (1941), ambas para grupo de percussão.

Após 1950 o compositor norte-americano passou a desenvolver novos conceitos na criação musical.[33] Charles Hamm (1997) aponta três fontes de inspiração para Cage: o conceito de sincronicidade de Carl Jung; a filosofia e estética de Ananda Coomaraswamy[34] e o uso do *I Ching*.[35] A partir daí teriam surgido as idéias para a composição do *Concerto for Piano Prepared and Orchestra*, *Music of Changes* e *Imaginary Landscape nº 4*, todas de 1951 (Hamm, 1997). O ponto culminante deu-se com a criação de *4'33"* (1952), cujo impacto foi descrito nesses termos por Robert Ashley[36] em 1961:

> A influência de Cage sobre a música contemporânea, sobre "músicos", é tal que toda a metáfora da música poderia mudar até o ponto em que – o tempo se destacando como uma definição de música – o resultado final seria uma música que não envolve nada além da presença de pessoas... Isso me parece a mais radical definição de música que eu poderia

---

[33] Cabe lembrar também que nessa época Cage lecionou em Black Mountain College, instituição onde a estética de rejeição ao modernismo era forte, capitaneada por seu diretor, Charles Olson (Anderson, 1999:12-25).

[34] Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947) foi pesquisadora da filosofia e estética hindu, e, segundo David Patterson, especialista em Cage, seu livro *The transformation of nature in art* (Cambridge, MA, 1934) teve grande influência sobre o compositor. Cage, em meados dos anos 40, leu seus escritos e freqüentou suas palestras, chegando a ter aulas particulares durante seis meses com Gita Sarabhai, aluna de Coomaraswamy (Ducksworth, 1999:4).

[35] Não se pode deixar de mencionar também a influência do *Zen-Budismo*, que Cage estudou nos anos 40 com Daisetz T. Suzuki na Universidade de Columbia (Duckworth, 1999:4).

[36] Robert Ashley é compositor norte-americano nascido em Ann Arbor, Michigan, em 1930.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

imaginar de alguém que define "música" sem referir-se a som.
(Ashley, in: Nyman, 1999:11).

Eis a reprodução traduzida da "partitura" de *4'33"*:[37]

I

TACET

II

TACET

III

TACET

Nota: o título desta obra é a duração total em minutos e segundos, de sua execução. Em Woodstock, N. Y., em 29 de agosto de 1952, o título era 4'33" e as três partes tinham 33", 2'40" e 1'20". Ela foi executada por David Tudor, pianista, que indicou o início das partes fechando, e os finais abrindo, a tampa do piano. Todavia, a obra pode ser executada por qualquer instrumentista ou combinação de instrumentistas, e durar qualquer extensão de tempo.

PARA IRWIN KREMEN



[37] Partitura traduzida a partir de Nyman (1999:3).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Cage é o compositor que melhor representa o que se convencionou chamar de "transição da vanguarda para a experimentação". A distinção entre a música de vanguarda e a música experimental[38] é o eixo central que Michael Nyman (1999) estabelece para distinguir a música de "compositores como Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen, Bussotti, a qual é concebida e executada dentro da bem-trilhada e santificada senda da tradição pós-renascentista".[39] Nyman, portanto, associa a vanguarda ao modernismo e ambos à modernidade.

As diferenças entre as músicas experimental e de vanguarda dependem, segundo Nyman, "de considerações puramente musicais", embora ele admita ser "tolice analisar e separar o som das considerações éticas, filosóficas, conceituais e estéticas em que a música está inscrita". Nyman aponta no primeiro capítulo, tendo a famosa *4'33"* como ponto de partida, as seguintes características para a música experimental:

---

[38] Stravinsky (1984:110) discorda do termo "experimental" aplicado à música: "*experimento* significa algo nas ciências; nada significa em composição musical. Nenhuma composição boa poderia ser meramente "experimental"; é música ou não é. Deve ser ouvida e julgada como qualquer outra". Esta declaração é de 1959.

[39] Curiosamente, Cage irá apontar traços de indeterminação desde a música do barroco (Terra, 2000:51).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

COMPOSIÇÃO	EXECUÇÃO	ESCUTA
Notação	Tarefas	Foco
Processos 1) operações de acaso 2) das pessoas – o ritmo próprio de cada executante, no caso. 3) contextuais 4) repetitivos 5) eletrônicos	Dificuldades imprevistas na execução	Música e vida
Excepcionalidade do momento	O elemento jogo	
Identidade	Regras e sua interpretação subjetiva	
Tempo	O instrumento como configuração total – Nyman cita os usos alternativos do piano, além de tocá-lo no sentido tradicional: abrir e fechar a tampa, pintá-lo, atirar objetos nele, quebrá-lo etc. (Nyman, p. 20).	
	Música como silêncio, ações, observações – e sons	
	Quem são os executantes?	

Quadro sinóptico das características da música experimental, elaborado de acordo com Nyman (1999).

O tópico "notação" é um aspecto pelo qual se pode fazer algumas considerações importantes sobre a poética experimental. Como salienta Zampronha (2000), a notação musical é vista tradicionalmente como a utilização de signos gráficos *estáveis*, *reversíveis* e *previsíveis*, estabelecendo portanto uma relação de neutralidade com a matéria sonora, convertendo-se em seu estereótipo, só pode ser superada mediante a eliminação "da própria idéia de obra no sentido tradicional" (Zampronha, 2000:125). O rompimento com o conceito segundo o qual a notação *é* a obra, implica em um novo paradigma onde passa a ser a "representação" da obra.

> A colocação do compositor frente ao ato de compor, o conceito de obra, de comunicação e de signo modificam-se.

unesp

> Essas transformações ainda não concluíram seu ciclo, se é que deve haver um ciclo a ser concluído. Estamos em pleno devir e, se não podemos dar conta de todas essas transformações, podemos pelo menos saborear as possibilidades que elas oferecem. (Zampronha, 2000:126).

Ao invés de fazer uma análise minuciosa de todos os pontos indicados por Nyman (ele próprio os apresenta de uma forma satisfatória), iremos destacar o terceiro aspecto da música experimental: a escuta. Cage e os compositores experimentais rompem "com o padrão emissor/portador/receptor da estrutura de informação das outras formas de música ocidental". Certas tarefas atribuídas aos intérpretes não são explicadas aos ouvintes, pois se abandona também o intuito de *comunicação*; ao ouvinte cobra-se portanto uma participação a partir do fato que a música não é feita "para" ele.

> Assim, se o ouvinte não tem nada feito *para* ele, uma vez que o compositor não arranjou as coisas de modo a serem feitas *para* ele, a responsabilidade sobre *como* ele ouve ou vê é fundamentada no funcionamento de sua própria percepção (Nyman, 1999:25).

A "dificuldade" da escuta *cageana* não é a mesma dos compositores modernistas (ou de vanguarda), como Boulez e Xenakis. Não se trata de "ouvir estruturas" intrincadas, composições com motivos, timbres, texturas, freqüências e linguagens, expostos logicamente. Conforme observa Nyman (1999:23), "para Cage, a música experimental, no mínimo, tem menos a ver com *comunicação* do que qualquer outra música"; a proposta de Cage *não é* fazer música a partir do compositor, passando por um intermediário, o intérprete, e chegando a um terceiro, o ouvinte. Todos participam da criação, pois Cage rejeita a idéia de "fazer música para ser ouvida", mas sim vivenciada.

Essa diferença de posicionamento entre vanguarda e experimentalismo é bem ilustrada por Nyman (1999:24) ao comentar a crítica de Henry Cowell à

unesp

estréia de *Imaginary landscape nº 4*, para 12 rádios e 24 executantes, em 1951:

> [a obra] foi executada tão tarde da noite que poucas das freqüências especificadas estavam ainda transmitindo, de modo que, para o veterano compositor Henry Cowell, "os "instrumentos" não foram capazes de captar programas diversificados o suficiente para apresentar um resultado suficientemente interessante". Mas Cowell não foi capaz de ajustar seus ouvidos (e sua mente) para a atualidade da nova música, a qual não é uma *música de resultados* [grifo nosso]. Nem é a necessidade de ser "interessante" uma preocupação para os compositores experimentais como o é para os da vanguarda.

Destacamos a expressão "música de resultados" pois, sintomaticamente, já se definiu a própria política neoliberal como "política de resultados". Se a música de Cage não se preocupa com os resultados de sua performance, definitivamente ela não é o paradigma, mas a antítese de sua época e da época que a sucederá. Nesse aspecto, sua concepção pouco tem a ver com as características mais "populistas" geralmente atribuídas ao pós-modernismo.[40]

Essa orientação tomada por Cage, em direção ao indeterminado, parte de suas investigações iniciais como compositor, onde "o silêncio mostra-se vinculado à noção de estrutura" (Terra, 2000:69). Dando continuidade à prospecção da matéria musical empreendida pelos modernos, "com o objetivo de ampliar o *material* da música, de modo a abranger os sons e os ruídos",[41]

---

[40] Cage declarou: "[...] acho que sou realmente elitista. Sempre fui. Não estudei música com qualquer um; estudei com Schoenberg. Não estudei Zen com qualquer um; estudei com Suzuki. Fui, sempre que pude, direto ao presidente da companhia" (Duckworth, 1999:21). Esse mesmo aspecto é levantado *en passant* na discussão sobre música pós-moderna no primeiro número da revista *Circuit* (1990:12) onde o mediador Colette Mersy ressalta que "o primeiro compositor pós-moderno", Cage, contradiz o discurso pós-modernista de buscar o público, algo que não ocorre com sua música (no sentido de Phillip Glass, por exemplo).

[41] Embora Terra (2000:69) estabeleça, mediante essa ação, um vínculo entre Cage e Satie, pode-se ver também o vínculo de Cage com Varèse e Russolo, de acordo com as declarações mencionadas no tópico anterior.

unesp

Cage passou a explorar o silêncio como uma nova unidade estrutural, por intermédio de uma concepção do ritmo como elemento de *duração*.

Ao contrapor suas relações rítmicas com base em números ao dodecafonismo, Cage observou a ausência do zero como um dos elementos ordenadores desse sistema. Posteriormente, o contato de Cage com o *I Ching* o levou a estabelecer que:

> A noção de mutação, sobre a qual se baseia o *I Ching*, deriva de uma atitude diante do mundo que enfatiza os processos em lugar dos conteúdos da experiência. (Terra, 2000:75).

Das especulações musicais a partir do *I Ching*, somadas ao estudo da filosofia *Zen*, as obras compostas por Cage foram progressivamente[42] "conferindo ao tempo um caráter estático" (Terra, 2000:84), tornando-se livres portanto, da noção de estrutura.

> Assim, na poética cageana, o silêncio não significa a ausência de som, mas os sons do ambiente: os ruídos.[43] [...] Considerados deste ângulo, os ruídos não são o oposto do som, mas a matéria de que se constitui o silêncio. O caráter cambiante destes sons ambientes propicia uma experiência do tempo. Desse modo, o silêncio, na poética de Cage, torna-se o próprio manifestar do tempo. E, como, nesta poética, o tempo se identifica com o silêncio, isto é, com os sons do ambiente, o tempo não deve ser apreendido como uma estrutura abstrata, mas ser experimentado como o fluir permanente que caracteriza a vida. (Terra, 2000:98).

---

[42] Segundo a análise de Terra (2000:91) essas mudanças nos processos de composição de Cage "se efetuaram durante a década de 50, entre os anos 1951 e 1958".

[43] A experiência de Cage na câmara anecóica, descrita em *Silence* (1961:8), seria uma abordagem empírica do compositor a partir de uma hipótese por ele formulada.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Vê-se portanto que o pensamento musical de Cage contempla os aspectos inovadores da criação a partir de novos signos até chegar ao "anti-signo" ou seja, o signo obtido a partir da ausência de mediação (como é o caso de *4'33"*). Também se observa em sua poética uma negação da "representação", o desmantelamento do conceito de "obra" que passa a ser basicamente a percepção da passagem do tempo, um conceito metafísico e relativo à meditação do indivíduo e à ritualização, quando a "realização" da obra se dá em caráter público. Essa negação da relação sujeito-objeto da arte tradicional retoma a questão da "morte da arte" anunciada por Hegel; toca sobretudo no caráter alternativo à razão ocidental fundamentada no sujeito criativo, o portador da mensagem, e prenuncia a pós-modernidade musical.

unesp

2.4 O Neoclassicismo de Stravinsky: antecipação do passado ou preservação do futuro?

Faz-se necessário um tópico sobre o neoclassicismo por algumas razões bastante simples, a maioria delas derivada das críticas ao pós-modernismo. A principal linha de raciocínio adotada pelos críticos do pós-modernismo é a que toma o *ecletismo* por base de uma definição da música "pós-moderna", ou seja, a utilização (colagem) de técnicas e linguagens musicais fora de seu contexto original. Como esta é uma característica facilmente associável ao neoclassicismo de Stravinsky e também a Mahler, Debussy, Ives e mesmo compositores pré-modernistas,[44] chega-se à conclusão que o ecletismo alardeado como um dos principais elementos do "estilo" pós-moderno nada mais é que um recurso bastante utilizado em toda a história da música.

Friedemann Sallis, em uma análise que visa combater a idéia "falaciosa" de "pós-modernismo" na obra tardia de Luigi Nono, destaca que "a justaposição de estilos musicais descontextualizados" não seria uma característica pós-moderna, já que "a técnica de montagem constitui um dos úteis privilégios dos artistas ocidentais inovadores, e a tentativa de redirecionar essa técnica para uma definição da arte pós-moderna demonstra claramente a vacuidade do prefixo" (Sallis, 2000:80).

De fato, podemos concordar que a mistura de estilos não é privilégio do pós-moderno, e que nem tampouco basta para caracterizar a música contemporânea. Mas é inegável que, depois de Cage, praticamente todos os limites que o modernismo buscava romper através do estilo individual foram

---

[44] Em uma retrospectiva mais rigorosa, pode-se ver ecletismo na música polifônica sacra, sinfônica e pianística de Beethoven e Mozart, além do que, cabe lembrar, o próprio Bach apossou-se de idiomas musicais franceses e italianos.

unesp

alcançados. Como diz Jameson (1997:43) "a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche".

A utilização do termo "pastiche" dificilmente se pode adequar a qualquer obra de Bach, Mozart ou mesmo Mahler; Jameson observa que nesses autores os materiais não-ortodoxos presentes na feitura das obras eram apenas "citados", enquanto no pós-modernismo passam a ser "incorporados à sua [da obra] própria substância". Geralmente acusa-se Stravinsky de ter concebido um "simples pastiche do século XVIII" (Bosseur 1997:1016) com *Pulcinella*, uma "autenticidade usurpada" (Adorno, 1974:154) que muitos de seus contemporâneos interpretaram como regressão.

No pós-modernismo o pastiche não assume a condição de um elemento definidor de estilo, mas possivelmente uma condição inescapável para qualquer compositor. O infantilismo esquizofrênico que Adorno (1974) diagnosticara em Stravinsky adquire no pós-modernismo, de acordo com Jameson, uma escritura

> generalizada como um estilo cultural, deixa de ter uma relação necessária com o conteúdo mórbido que associamos a termos como esquizofrenia e se torna disponível para intensidades mais alegres [...]. (Jameson, 1997:56).

Uma das dificuldades de se apresentar uma teoria musical pós-moderna é o caráter a-semântico da música, sua abertura para múltiplas significações e representações de significados. Hanslick (1992:155), já afirmava em 1854 que "cada um pode avaliar e designar o efeito de uma peça musical segundo sua individualidade, mas o conteúdo dela nada mais é do que as formas sonoras ouvidas". Assim, segundo a visão *hanslickiana*, pode-se associar qualquer interpretação plausível a qualquer estilo musical, mas objetivamente só se pode fazê-lo mediante a investigação imanente, isto é, derivada da estrutura da obra.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Hanslick fazia assim a análise do fenômeno musical convergir para com o paradigma das ciências naturais, segundo uma visão objetiva, positivista. A esse paradigma, direcionado para questões estéticas, se convencionou chamar de "modernismo". Dahlhaus (1989:17-18) observa que a "cesura" entre romantismo e modernismo

> pode ser delineada por volta de 1890, o início da era do "modernismo" é marcado no terreno político pelo "novo imperialismo" do final do século XIX, e história intelectual e cultural pela "reavaliação cultural" da virada do século.

O mesmo Dahlhaus (1989:17) ressalva que "o relacionamento entre mudanças musicais e eventos políticos e sociais e correntes é ambivalente". Procurando uma associação imediata entre o campo musical e a teoria pós-moderna de extração social e política, Sallis classifica as teorias modernas e pós-modernas de "problemáticas", e "superficiais", já que

> As ambições ditas modernistas, onipresentes no começo do século, de criar sistemas teóricos universais, descritos principalmente como totalizantes, até mesmo totalitários, foram motivados pela fragmentação da cultura e da sociedade que os autores pós-modernos incensam hoje (Sallis, 2000:80).

A expressão utilizada por Sallis, "sistema totalizante", é de uso freqüente na epistemologia científica, cujo sentido está ligado ao paradigma moderno da ciência,[45] notavelmente distanciado de outras formas de conhecimento (Santos, 2000a:12). A "fragmentação da cultura e da sociedade", nas diversas correntes pós-modernas, assume diversas interpretações, mas a nosso ver o dado mais importante do pós-modernismo a esse respeito é tentar direcionar essas

---

[45] Thomas Kuhn (1997:125) define uma revolução científica como um episódio onde "um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior". Falar portanto num paradigma estético é uma forma algo incongruente de tentar atribuir a uma corrente hegemônica de pensamento um absolutismo só encontrado em sociedades fascistas ou fundamentalistas.

unesp

formas fragmentárias e dissociadas de conhecimento para um diálogo holístico e interdisciplinar, e não simplesmente "incensar" essa fragmentação de forma celebratória. Trata-se da concepção de uma nova maneira de encarar e compreender o conhecimento, e não decretar sua morte.

Assim, o pensamento modernista em música, inaugurado por Debussy (Griffiths, 1994), buscava alguma aproximação com outras expressões estéticas como a literatura e a pintura simbolista e realista. A maneira livre de Debussy utilizar as combinações harmônicas oriundas do sistema tonal abriu caminho para outras especulações, como a superposição de tonalidades (politonalidade ou polimodalidade), uso de escalas alteradas em "modos de transposição limitados" (tons inteiros, octatônica), atonalismo, dodecafonismo e serialismo.

À época em que surgiram essas "técnicas", sua representação estética denotava a intenção de rompimento e superação do "passado" tonal, mediante o uso de novas formas de organizar o material sonoro. Posteriormente essa organização avançou sobre outros parâmetros musicais, culminando com o serialismo integral e o uso de ruídos, esboçado pelos futuristas e realizado pela música concreta e eletrônica.

Em uma avaliação de caráter estético – possível, apesar de Hanslick – conta mais a "representação" que se faz da técnica do que a técnica em si.[46] O que é interessante para a delimitação da modernidade musical é seu gesto em direção ao *novo*. Esse é o sentido de "moderno" que se pode aplicar à música.

O neoclassicismo, a tendência "restauradora" (no dizer de Adorno) da música do século XX, representava, no contexto das primeiras décadas do século, uma revisão algo irônica, distanciada e nova de uma expressão anti-romântica. Pode-se ver o neoclassicismo como uma "nova" forma de ver a

[46] Vattimo (1996:29) diz: "A técnica representa a crise do humanismo".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

música barroca e clássica. O próprio tempo se encarregou de demonstrar que Schoenberg e Stravinsky não eram pólos opostos, senão manifestações superficialmente distintas da modernidade musical.[47] É importante também destacar que o neoclassicismo apresenta certas implicações fascistas[48] em sua origem que, certamente, não podem ser atribuídas a muitos compositores, como Stravinsky e Schoenberg, ambos retrospectivamente considerados neoclássicos.

A pós-modernidade seria a descontinuidade desse movimento em direção ao novo. A representação dada à música não busca a renovação do código, mas a discussão, a "textualidade" de signos que ocasionalmente podem dialogar através de procedimentos composicionais descontextualizados.

A própria análise que Sallis faz da obra tardia de Luigi Nono[49] evidencia a ausência de "novas" técnicas, e a rediscussão de princípios organizacionais que remetem a Verdi (uso da escala enigmática) e Bartók (uso das proporções áureas), onde o enfoque não é mais o "novo", contraposto à burguesia romântica remanescente do século XIX, mas o comentário intertextual característico da pós-modernidade.[50]

---

[47] Tal noção de similaridade entre Schoenberg e Stravinsky deve ser vista unicamente como uma forma simplificada da questão, adequada à proposta deste trabalho, mas que está bem desenvolvida no ensaio de Adorno (1974:62).

[48] As implicações fascistas do movimento Neoclássico, liderado por Alfredo Casella nos anos 20, são analisadas por Alan Lessem (1982). Lessem comenta a postura anti-germânica por parte de franceses e italianos na formulação do Neoclassicismo. "Alfredo Casella, um dos principais arquitetos do Neoclassicismo, pedia a 'liquidação do intermezzo atonal' e pela liberação da dominação alemã e retorno à música instrumental italiana do início do século XVIII" (Lessem, 1982:528).

[49] Sallis enfoca principalmente o conjunto de quatro obras de Nono inspirados pela frase "caminantes no hay caminos hay que caminar", que o compositor viu inscrita num monastério em Toledo durante uma visita à Espanha em 1985. As obras são: 1) *Caminantes...Ayacucho*, para contralto, flauta-baixo, órgão, coro e orquestra (1987); 2) *No hay caminos, hay que caminar...Andrej Tarkovskij*, para sete grupos de instrumentos (1987); 3) *La lontananza nostalgica utopica futura, Madrigale a piú caminantes con Gidon Kremer*, para violino e oito fitas magnéticas (1988) e 4) "*Hay que caminar" sognando*, para dois violinos (1989).

[50] Algo que escapa da análise de Sallis é a óbvia preocupação de Nono em realizar uma metáfora a partir de sua interpretação e reflexão "subjetivas" da frase "caminantes no hay caminos hay que caminar", o que no entanto escapa dos limites impostos por este trabalho.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se há, como quer Sallis, um "paradoxo pós-moderno", ele consiste isto sim na "superação" ou "despedida" do moderno. O último recurso da modernidade foi o golpe de misericórdia desferido contra si mesma. Nesse sentido, *4'33"* de John Cage é a melhor ilustração desse ponto de inflexão da pós-modernidade: o silêncio foi a última barreira a ser superada pelo modernismo e ao mesmo tempo, sua negação.

A antipatia de Sallis para com o prefixo "pós" e suas implicações equivocadas ao se tentar estabelecer a própria ausência de estilo como um "estilo" o impede de aceitar outra dimensão para o conceito de "pós-modernismo" como uma condição intelectual onde qualquer menção a um estilo pressupõe a própria consciência de sua superação, de sua falta de atualidade e crença na eficácia de seu poder transformador.

Caberia no entanto uma questão interessante: seria também o neoclassicismo de Stravinsky uma forma precursora da pós-modernidade musical, no seio do alto modernismo? É para o passado ou ao futuro que a música do mestre russo está a nos remeter?

De qualquer forma, classificá-lo simplesmente como "pós-moderno" nos parece algo difícil de precisar, principalmente por sua adesão tardia ao serialismo, após a morte de Schoenberg.

> Em 1952, após completar *The Rake's Progress*, Stravinsky embarcou em uma memorável viagem de descoberta composicional. Suas últimas obras diferem das primeiras de modo profundo e marcante. Durante as duas décadas finais de sua vida, cada grande obra era quase escandalosamente nova, apontando para princípios de formação estrutural originais e sempre mutantes.
>
> [...] O padrão de inovação é notável, persistente e sem precedentes. Não posso pensar em outro grande compositor em idade avançada e no auge do reconhecimento e sucesso que tenha alterado tão profundamente sua abordagem

> composicional, ou cujas últimas obras sejam tão diferentes das primeiras. (Straus, 1999:231).

A avaliação de Straus sobre a fase serial de Stravinsky nos dá a impressão de um comovente e belo canto do cisne do pensamento musical modernista, forte o suficiente para manter-se vivo mesmo hoje, em correntes progressistas do pós-modernismo. Por isso, seu neoclassicismo merece ser reavaliado sob novas premissas:

> Ao ironizar Stravinsky por vestir "uma peruca semelhante à de Papa Bach", Schoenberg deixou de perceber que o neoclassicismo de Stravinsky tem pouca semelhança com o proposto por compositores como Casella ou Milhaud. Pois enquanto as contrapartes latinas de Stravinsky clamam pela restauração de suas tradições culturais, o nômade compositor russo teve de testemunhar seu próprio ser desvanecer, sem jamais retornar. Na verdade, muito do que Stravinsky disse [...] parece indicá-lo como líder da cruzada neoclássica [...]. No entanto, é errôneo atribuir a Stravinsky os mesmos procedimentos do tradicionalismo reacionário ou nostálgico que houve em outros neoclássicos. Ele pode parecer assumir a causa de um *revival* cultural, mas o mais significante é, sem dúvida, a determinação de que sua condição de observador externo da herança musical européia sirva a um propósito criativo. (Lessem, 1982:532).

O neoclassicismo de Stravinsky é permeado tanto pelo espírito iluminista do alto modernismo quanto pela antecipação aglutinadora do pós-modernismo. Assim sendo, podemos considerá-lo, junto com Cage, um dos precursores dessa problemática.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2.4.1 As similitudes entre as fases russa e neoclássica de Stravinsky, pela ótica da análise estrutural.

Joguei no céu o meu anzol/ Pra pescar o sol/
Mas tudo que eu pesquei/ Foi um rouxinol.

JORGE MAUTNER E GILBERTO GIL

A obra de Igor Stravinsky (1882-1971) desafia os teóricos não apenas no tocante a sua classificação estética como também na avaliação e estudo da(s) técnica(s) empregada(s) pelo compositor. Van der Toorn (1977a e 1977b), em uma análise dos sistemas de estruturação de alturas onde se concentra em cerca de vinte e cinco das "mais significativas" composições de Stravinsky, refere-se a essa dificuldade:

> [...] além da compreensão filosófica ou psicológica a qual nos referimos, as tentativas existentes de restringir em termos semi-técnicos têm obtido os resultados mais desanimadores, um diálogo tão enganoso, tão cheio de contradição a ponto de aturdir, amedrontar e até mesmo ofender os leitores mais conscienciosos. Podemos mencionar a confusão geral que permeia o livro de Paul Collaer[51] como exemplar a esse respeito. [...] A música de Stravinsky, a todo momento, é vista como representação e abrangência de toda técnica concebível. (Van der Toorn, 1977a:105).

Assim, Van der Toorn deduz de uma análise imanente que as representações estilísticas mais usuais da obra de Stravinsky, dividindo sua produção em três fases: "Russa", "Neoclássica" e "Serial" (notoriamente nas duas primeiras), produziram algumas distorções de ordem analítica,

---

[51] Van der Toorn refere-se a *A history of modern music* (1961), de Collaer. Copland (1968) também fala em "politonalidade" associada à música de Stravinsky.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

principalmente com o emprego de termos como "politonalidade", "bitonalidade" e outras referências comuns a sistemas organizacionais de alturas.

> [...] os termos descritivos e noções explicativas associados com essa literatura podem agora parecer sintomas de confusão ao invés de entendimento ou chegada a alguma conclusão: "pantonalidade" e "pandiatonismo" surgem, na presença de "diatonismo" meramente para sugerir a ausência de relações funcionais tonais; e "poli-" ou "bi-tonalidade" – horrores da imaginação musical – têm sido amplamente (felizmente) desprezados como demasiado fantásticos (irreais) ou demasiado ilógicos para merecer consideração séria. (Van der Toorn, 1977a:105).[52]

Essa multiplicidade de avaliações analíticas prova-se equivocada, de acordo com o trabalho de Van der Toorn, fundamentado na teoria "octatônica" feita por Arthur Berger;[53] ao menos no plano imanente, a música de Stravinsky demonstra insuspeita coesão de materiais "diatônicos" e "octatônicos" em blocos independentes ou justapostos tanto em sua fase "russa" como em sua fase "neoclássica" (Van der Toorn, 1977b).

---

[52] Pierre Boulez, em sua análise de *Le sacre du printemps*, também condena a noção de politonalidade: "[...] a politonalidade está situada atualmente no museu dos acessórios inúteis, das máscaras confusas. Felizmente, *Le sacre* está livre desses absurdos" (Boulez, 1995:132).

[53] Cf. Berger, A. "Problems of pitch organization in Stravinsky". In: *Perspectives of New Music*, v. 2, n. 1:11-42, sem data. A referência bibliográfica é do próprio Van der Toorn.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2.4.2 Os pontos de vista de Boulez, Adorno e do próprio Stravinsky.

> *O fim da arte não consiste, portanto, na imitação puramente formal daquilo que existe, imitação de que só resultam artifícios técnicos sem nada de comum com uma obra de arte.*
>
> HEGEL, *DO BELO NA ARTE*.

Estabelecer valores definitivos ao período neoclássico de Stravinsky não atende à complexidade de seu caso. "Procurar fazer um julgamento da obra de Stravinsky é tentativa desconcertante e vã", dizia Boulez (1995:75). Os juízos sobre o compositor russo tendem a mudar conforme a perspectiva adotada; para Boulez, no auge de suas pesquisas sobre o serialismo integral,[54] a mudança de rumo tomada por Stravinsky após *Les Noces* (1917), é manifestação de "uma esclerose em todos os campos; o harmônico e o melódico, pelos quais se chega a um academismo falsificado" (Boulez, 1995:134). Já à produção anterior do russo, especialmente *Le Sacre du Printemps* (1913), é vista por Boulez como uma

> das poucas obras no curso da história musical que se podem gabar de tal privilégio: não ter, depois de quarenta anos, seu potencial de inovação exaurido. Digamos que nela essa novidade encontra-se num plano único, o plano do ritmo; mas mesmo com essa restrição, isso representa uma soma de invenção e uma qualidade no descobrimento bastante invejáveis. (Boulez, 1995:134).

Assim, a avaliação de Boulez é a de que enquanto o Stravinsky da fase "russa" possuía inegável capacidade de invenção, o da fase "neoclássica" revela que as inovações rítmicas das primeiras grandes obras simplesmente ocultavam "lacunas de escrita de todo tipo, tanto no campo da linguagem como

no desenvolvimento" e que o reencontro com uma "hierarquia já provada, colorida de ecletismo", teria sido a solução possível, embora equivocada.

Contraposta a esta avaliação de Boulez, amparada pela análise dos aspectos estruturais, a crítica de Adorno adota outro campo de considerações, abordando principalmente a questão estética. Adorno (1974:112) vê em Stravinsky um "contato direto com a matéria-prima da música", onde há "indiscutível [...] afinidade com a fenomenologia filosófica que nasce precisamente nesse momento". Todavia, essa equiparação fenomenológica feita por Adorno o leva a concluir (curiosamente, de modo semelhante ao de Van der Toorn) que:

> A acusação de que Stravinsky converteu-se [...] de revolucionário em reacionário, não é válida. Todos os elementos de composição da fase neoclássica não somente estão contidos implicitamente na fase anterior, mas determinam, tanto aqui como em qualquer outra parte, toda a feitura. (Adorno, 1974:157).

Para Adorno a questão crucial sobre Stravinsky estava na "rebelião da cultura contra sua própria natureza de cultura", já que "Stravinsky empreendeu esta rebelião não somente no jogo familiarmente estético com a selvageria,[55] mas também suspendendo asperamente o que se chamava cultura em música, isto é, a obra de arte humanamente eloqüente" (Adorno, 1974:112).

O atavismo inicial de Stravinsky, associado com sua apropriação de temas musicais do folclore russo em *Le Sacre*,[56] foi compreendida por Adorno como um empobrecimento do ato de compor, a ruína da técnica (embora em

---

[54] Boulez (1995:139) chegou a concluir (por volta de 1952) que "o músico que não sentiu [...] a necessidade da linguagem dodecafônica é INÚTIL. Porque toda a sua obra se situa aquém das necessidades de sua época".

[55] O uso da expressão "selvageria" não poderia ser mais sintomático do eurocentrismo de Adorno; o "selvagem" Stravinsky fala a língua musical "inculta" do folclore russo, ao invés de seguir a tradição cromática, como Schoenberg o fez.

[56] Uma possível forma de citação, como comenta Buckinx, 1998:50-51.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

outro ponto refira-se à "acuidade artística" e à "refinada maestria" do compositor russo), um tipo de modernismo inaceitável:

> Stravinsky é um moderno pelo que já não se pode tolerar; é propriamente um moderno na aversão contra toda a sintaxe da música. (Adorno, 1974:121).

Assim, pelo que se pode depreender da visão *adorniana*, esse intolerável modernismo irracionalista de Stravinsky traz em si conexões com um certo espírito que podemos chamar "além do moderno" ou "pós-moderno", visto da perspectiva de sua teoria crítica.[57] No entanto, de acordo com Boulez, trata-se de um modernismo que sucumbiu ao peso de suas próprias inovações.

Mas Adorno a certa altura admite outro aspecto de sua oposição dialética entre Schoenberg e Stravinsky, a partir da constatação de que a própria radicalidade da obra musical a priva de significado:

> A opinião corrente considera Schoenberg e Stravinsky como dois extremos opostos. Mas na realidade as máscaras de Stravinsky e as construções de Schoenberg apresentam certa semelhança. Pode-se imaginar assim, e muito facilmente, que um dia os acordes tonais habilmente montados de Stravinsky, por um lado, e por outro a sucessão dos sons seriais, cujos elos de ligação quase se cortam por imposição do sistema, não pareçam tão diferentes como hoje se crê. (Adorno, 1974:62).

O próprio Stravinsky reconhece essa perspectiva interessante, de ver sua trajetória e a de Schoenberg como uma espécie de balanço do período entre as duas guerras mundiais:[58]

---

[57] Cabe ressaltar que esta é uma conclusão que fazemos retrospectivamente, e não estão presentes de maneira textual em Adorno.

[58] Stravinsky fez esta declaração em 1959, enquanto as críticas de Boulez e Adorno datam respectivamente de 1951 e 1958.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Toda época é uma unidade histórica. Pode, naturalmente não parecer senão isto ou aquilo a cada facção contemporânea, mas a semelhança é gradual, e com o tempo, isto ou aquilo passarão a ser a mesma coisa. Por exemplo, o "neoclássico" agora começa a ser aplicado a todos os compositores de entre as duas guerras [...]. A música de Schoenberg, de Berg e de Webern nos anos vinte era considerada extremamente iconoclasta na época, mas agora eles aparecem como compositores que usaram a forma musical tal como eu fiz, "historicamente". Minha utilização dela, entretanto, foi aberta, enquanto a deles, disfarçada. [...] Nós todos exploramos e descobrimos música nova nos anos vinte, naturalmente, mas a ligamos à nossa própria tradição que estávamos diligentemente ultrapassando na década anterior. (Stravinsky e Craft, 1984:104).

Como se vê, o modernismo "canônico" da "terceira onda modernista", não foi tão radicalmente "moderno" quanto a geração de Boulez e Stockhausen, talvez pela eclosão da guerra, que naturalmente colocou de lado certas posturas mais radicais sobre a arte, ou pelo estranhamento com a velocidade imprimida pelo ultramodernismo dos anos cinqüenta:

> A situação clássica, em que os críticos conservadores e acadêmicos caçoavam das inovações dos compositores, não existe mais. Agora os compositores mal podem se por em dia com as demandas de alguns críticos para "fazer coisa nova". Acontece que as novidades, algumas vezes, não conseguem interessar a ninguém senão da primeira vez. (Stravinsky e Craft, 1984:92).

Desse modo, o neoclassicismo, tendo nascido no seio do modernismo, irá se revelar uma porta de entrada para a música da pós-modernidade, por intermédio de várias mudanças de representação e juízo sobre as obras musicais. Tais mudanças operaram por um ponto de vista técnico, submetido a

unesp

um jogo de interpretações estéticas. Suas características mais notáveis sob esse aspecto são o *ecletismo*, via *estilização* das linguagens musicais; e seu *deslocamento histórico*.

No caso particular de Stravinsky, o ecletismo se manifesta a partir da visão do conjunto de suas obras (suas três "fases"), enquanto que individualmente, no plano de cada obra, trata-se da dualidade entre seu estilo pessoal (notadamente no manejo do pentatonismo, do octatonismo e posteriormente do serialismo) e do estilo "de época" abordado. Há uma intencionalidade tipicamente moderna nessa especulação "historicista"; há a expansão dos limites da linguagem para além do limite da contemporaneidade. No entanto, para Stravinsky – e isso caracteriza sutilmente sua "modernidade" – há *apenas a obra*, e dela nada de muito significativo se pode falar (e se isso é feito hoje, é apenas de modo retroativo): "a música em si não significa nada" (Stravinsky e Craft, 1984:91).

O ecletismo musical na pós-modernidade guarda semelhanças com o ecletismo neoclássico *stravinskiano*, acrescido de uma consolidada desesperança em qualquer forma de restauração do que outrora se chamou "arte"; essa mudança de paradigma Stravinsky chegou a presenciar em seus últimos dias, mas não poderia compreendê-la, senão como a negação de muitas de suas mais profundas convicções. O próprio Schoenberg também é testemunho dessa transformação do papel do músico na sociedade:

> Como se sabe, o jovem Schoenberg viu-se obrigado a ganhar a vida instrumentando operetas. Valeria a pena buscar essas partituras esquecidas, não só porque é lícito supor que o jovem não tenha conseguido anular-se totalmente nelas como compositor, mas sobretudo porque essas partituras, como se pode presumir, já atestam essa tendência oposta que se apresenta cada vez mais nitidamente nas obras secundárias do período mais maduro, ou seja, na plenitude do domínio sobre o material. (Adorno, 1974:98).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O impulso neoclássico, que contaminou também os compositores dodecafonistas vienenses, pode ser visto também como a resistência contra o domínio do material, por meio de um conceito fetichista da série de doze sons.

> Com uma fé singularmente infantil na natureza atribui-se ao material o poder de dar por si mesmo o sentido musical [...]. A lei individual da série adquire um caráter fetichista no momento em que o compositor imagina que esta tem um sentido por si mesma. (Adorno, 1974:91).

Por esse aspecto pode-se ver que o modernismo musical apresentou notavelmente antes da literatura ou da arquitetura (ou, na pior das hipóteses, à mesma época) os elementos que desencadearam a crise, reconhecida após a Segunda Guerra Mundial.

> O processo de desestabilização do material permitia reunir com intermitência as duas exigências. Também a tonalidade entra na construção tonal e para Schoenberg, em sua última fase, não tem nenhuma importância compor com um material antes que outro. Aquele, para quem o procedimento de trabalho significa tudo e a matéria nada, pode servir-se também do que já passou e que portanto está aberto à consciência acorrentada dos consumidores. (Adorno, 1974:99).

O neoclassicismo foi portanto o pressentimento e uma forma (talvez inconsciente) de que se esgotariam as possibilidades de prosseguir o "tradicional" impulso da renovação modernista sem que isso conduzisse a um impasse existencial para a linguagem musical, o que a supervalorização do sistema serial do modernismo tardio levou efetivamente a cabo.

Na década de cinqüenta, as visões entrecruzadas de Adorno – que ainda sustenta a razão moderna (associada com o pensamento musical dodecafônico) como um "dique contra a selvageria"; Boulez – um jovem compositor que àquela altura ainda vislumbrava a "morte" do passado, sepultando o neoclassicismo dos desbravadores Stravinsky e Schoenberg; e do próprio Stravinsky, que adotou o serialismo em suas últimas obras, podem,

unesp

associadas com a mentalidade *Zen* de John Cage (vista acima), nos dar um panorama da discussão musical no momento em que essa reflexão a conduziria à pós-modernidade.

A vanguarda foi desestabilizada pelas crises políticas estabelecidas em torno da Guerra Fria e no novo inconsciente coletivo das massas, capitalistas ou socialistas. O impasse da vanguarda musical surgiu diante da necessidade de sua legitimação social (o ano de 1968 parece ter sido particularmente o limiar onde essas tensões explodiram) onde seus pressupostos foram associados tanto com a revolução social quanto com a ordem burguesa que se pretendia superar. Nattiez, num simpósio que discutia justamente a pós-modernidade musical, afirma a esse respeito:

> Eu acredito que não é ruim, para bem compreender a atitude dos modernos, estabelecer uma ligação com sua atitude no que diz respeito à política. A aposta estética no futuro, da parte dos modernos, era totalmente compatível com a atitude marxista. A finalidade de uma ação de caráter político era instaurar um estado novo melhor de sociedade, na ruptura com a ordem burguesa ou o antigo capitalismo. Eu insisto nisso porque de modo algum é uma coincidência, a meu ver, que Boulez era membro do partido comunista, que Berio é ainda hoje muito próximo à esquerda italiana, e que Xenakis foi da resistência antifascista. (*Circuit*, 1990:16).

A condição pós-moderna estabeleceu novos modelos representacionais que afetaram tanto as ideologias políticas de esquerda e direita, como a noção dada às posturas estéticas de vanguarda e neoclássica do entre-guerras. Felizmente, as mudanças de opinião e retratações no tocante à arte não são problemáticos como alterações na postura política ou filosófica dos indivíduos. O fato de que não se possa apontar com segurança as manifestações pós-modernas na música pode ser indício de que sua função social talvez tenha chegado a um ponto onde ela não mais pode fazer esse tipo de representação, pois se nega à música essa capacidade de transcendência.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Capítulo 3 – A pós-modernidade musical: da palavra ao som.

Eu gostaria muito de ser neo *qualquer coisa. Mas, se não der, vou ser* pós *qualquer coisa mesmo.*

MILLÔR.

Quando enfrentam o que seu passado não as preparou para enfrentar, as pessoas tateiam em busca de palavras para dar nome ao desconhecido, mesmo quando não podem defini-lo nem entendê-lo. Em determinado ponto do terceiro quartel do século, podemos ver esse processo em andamento entre os intelectuais do Ocidente. [...] O mundo [...] tornou-se pós-industrial, pós-imperial, pós-moderno, pós-estruturalista, pós-marxista, pós-Gutenberg, qualquer coisa.

HOBSBAWN, ERA DOS EXTREMOS.

Estabelecemos no capítulo anterior algumas definições importantes a respeito do modernismo musical:

1. O modernismo musical consistiu em uma seqüência de rupturas em curto espaço de tempo. Num primeiro momento essa ruptura representou uma forte reação à hegemonia do Romantismo, que ameaçava tornar-se um modelo transcendental de expressão subjetiva, sobretudo na música, com o seu culto ao gênio e tudo o mais. Os movimentos de vanguarda do início do século XX aparentavam assim serem forças iconoclastas, porém, tais inovações se inseriam, segundo os próprios músicos atuantes, em uma tradição moderna que remonta aos tempos do Renascimento. Se alguns paradigmas foram discutidos, como a validade do sistema tonal após

Wagner, o modernismo musical ainda preservou a aura do "gênio" romântico à figura do compositor;

2. Os pólos opostos do Modernismo, segundo Adorno representados por Schoenberg (vanguarda) e Stravinsky (neoclassicismo), passaram a ser consideradas tendências cada vez menos conflitantes. No pós-guerra Boulez irá criticar o apego de Schoenberg às formas clássicas e louvar as inovações rítmicas de Stravinsky. Webern é elevado à condição de paradigma da música nova;

3. A postura eclética de Stravinsky, passando da fase russa à neoclássica e chegando finalmente ao serialismo nos anos 1950, abalou as convicções dos que o seguiam e provocou uma revisão a respeito das técnicas seriais por parte da ala neoclássica de teóricos e epígonos stravinskyanos;[1]

4. É possível ver tanto em Stravinsky quanto em John Cage elementos que os situam ora como tipicamente modernos, ora pós-modernos. Portanto, a função da crítica passa a ser valorizada na medida em que um mesmo autor e uma mesma obra podem receber interpretações distintas;

5. Uma parcela significativa da classe intelectual passa a preferir a música popular, especialmente o *jazz*, em relação à música erudita contemporânea;

6. As representações sociais de ordem política, passaram a ter opiniões contraditórias sobre a vanguarda musical. O dodecafonismo foi condenado tanto pela extrema direita nazista e fascista como pelo stalinismo soviético, sendo considerado tanto uma técnica repressora quanto uma possibilidade de libertação.

---

[1] Aaron Copland (1968) admite essa mudança de posição em relação ao serialismo, a partir da influência de Stravinsky.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Uma vez tendo vasculhado as forças que interagiram na década de 1950 para a cristalização de uma consciência musical "pós-moderna", chega o momento de acompanhar a discussão em torno desse conceito. Que vem a ser afinal a música pós-moderna? Pode-se falar a esse respeito mediante conceituações técnicas, estéticas ou ambas? Ou deve-se abandonar esse enfoque em prol de uma sociologia da música que dê conta da nova função social (ou ausência de função, conforme a problematização de Adorno) desempenhada pela Música Nova a partir daí?

Uma análise da literatura existente a respeito da música na pós-modernidade nos leva a estabelecer algumas categorias distintas com relação a essa literatura:

1. Autores que assumem o termo "pós-modernismo" e partem de proposições semelhantes às realizadas neste trabalho, relacionando a teoria pós-moderna à linguagem musical contemporânea ou remanescente do passado, ou ainda levando em conta as diversas manifestações étnicas e cosmopolitas no terreno da música popular e folclórica;[2]

2. Autores que, embora não se utilizem da expressão "pós-modernismo" a deixam implícita, estabelecendo uma nítida "ruptura" na música ocidental por volta de 1950, associada a alguns dos fatores até aqui já discutidos (influência dos *mass media*; fim das vanguardas; integração das linguagens erudita e popular; preocupação com a comunicabilidade da obra de arte; abandono do uso sistemático de uma razão "ordenadora", ou seja, do raciocínio teleológico; etc.);

---

[2] Isto por sua vez também pressupõe que o pós-modernismo *não é hegemônico*, o que implica na simultaneidade de "ondas musicais" (à maneira da teoria econômica de Toffler, 1999) que se chocam e interagem. Dentro do que convencionamos chamar de "pós-modernidade" convivem portanto as criações de Boulez e Stockhausen, assim como o *jazz*, o *pop* e o folclore.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3. Estudos que reavaliam a história da música sem uma concepção evolucionária, rompendo com o "modelo orgânico, a idéia de que nenhum aspecto da música está imune de tornar-se velho e agonizante", que "serve como esquema histórico com o que se justifica o novo" (Dahlhaus, 1990:7). Desse modo o contexto é mais valorizado que a técnica e a vanguarda perde a preponderância que assumiu durante o modernismo;

4. Avaliações que explícita ou subliminarmente rejeitam a noção de pós-modernidade, preferindo adotar outros referenciais;

5. Modelos teóricos aplicados à própria teoria composicional ou analítica, onde o método de enfocar uma determinada obra ou manifestação musical é previamente contextualizado;

6. Há ainda os enfoques demasiado genéricos e imperfeitos, que pretendem lidar com o pós-modernismo como se fosse um "novo" estilo musical, sem dar-se conta que o pós-modernismo é uma multiplicidade de estilos, os quais são discutidos sob uma nova ótica, não hierarquizante.

Pela "lógica do capitalismo tardio", como propõe Jameson, é inegável que a música erudita seja considerada uma manifestação cultural secundária em termos sociais, já que é consumida por um número menor de pessoas em uma sociedade onde se valoriza a opinião da média, da maioria. No entanto, Dahlhaus observa que:

> o conceito de influência histórica, o qual está inextricavelmente atado com o conceito de novo, parece no entanto mais uma categoria de política do que de história da arte. Um evento político que não leva a nada é de nenhuma importância afinal; na verdade, chamá-lo de evento político já seria um exagero. Uma obra de arte, todavia, permanece como tal mesmo se não tiver qualquer influência histórica (1990:12).



Desde a primeira edição (1854) de *O belo musical* de Eduard Hanslick, ganhou força a idéia de que o conteúdo da música só pode ser objetivamente avaliado mediante sua estrutura imanente, o que, em contrapartida, permitiu a adoção de modelos teóricos surgidos a partir de Schopenhauer e Nietzsche, no território da metafísica.

> [...] a ausência de conteúdo semântico, característica intrínseca da música e que fora muitas vezes condenado, tornou-se a partir do *Sturm und Drang*, um dos grandes trunfos que possibilitou a transposição de questões estéticas para o plano metafísico.
>
> [...] A compreensão de Nietzsche sobre os diferentes universos que regem as artes – Apolo, artes plásticas e Dioniso, a música - originou-se em 1865, após o contato deste com a obra de Schopenhauer, "O Mundo como Vontade e Representação". Nesta obra, uma metafísica da arte, a música não só passa ocupar um lugar preponderante entre as artes como é a primeira vez na história da filosofia em que a mesma se encontra destacada de uma hierarquia. (Tomás, 2001:282-283).

O pós-modernismo nos permite adotar posturas ecléticas diante de uma investigação epistemológica, ou seja, diferentes olhares podem ser lançados sobre uma determinada proposição, fazendo uso de métodos que outrora seriam considerados incompatíveis. Consideramos que o racionalismo hanslickiano e a metafísica nietzschiana podem ser úteis para uma avaliação pós-moderna da música sem qualquer hierarquia previamente estabelecida. Outro conceito importante é o da *mímesis*:

> Todos estes aspectos podem se adequar à idéia de *mímesis* ou imitação, utilizada desde a Grécia Clássica. Concordamos com Aristóteles, quando diz, na *Poética*, que a arte é imitação, que opera em três diferenças: segundo os meios, os objetos e o modo. Para o mesmo filósofo, o imitar é congênito ao homem, que se compraz no imitado.



> Consideramos que a arte imita a vida, mediante seus recursos de linguagem, não apenas com simples cópias, de um modo direto e imediato, mas principalmente, de modo indireto, regular e irregular, com simulacros, representações alegóricas e simbólicas, que engendram um jogo dialético de forças, prenhe de significados e enigmas, que representam o consciente e o inconsciente humano, individual e coletivo. Tudo isto também se insere nos processos de estruturação musical.
>
> A música, não obstante a sua indeterminação, pode representar, no seu discurso expressivo e na lógica imanente de seus procedimentos formais: o processo fenomenológico das transformações; a dialética da repetição e do contraste, do uno e do múltiplo; da eterna variedade e do imutável; da essência e da aparência. (Reis, 2001: 498).

O conceito de "nacionalidade" em música, uma das peças-chave da discussão que desenvolveremos no capítulo dedicado à MEB, tem sua representação alterada conforme o contexto histórico, político e social relativos à cultura musical estudada. Postular sobre a atualização desse conceito dentro de uma teoria pós-moderna é levar em consideração aspectos únicos de cada manifestação musical de cada cultura musical. Assim certas manifestações do modernismo musical nas Américas trazem em si a aspiração de dar tratamento "internacional" a idiomas regionais.

> No começo, a música erudita européia declinou no Novo Mundo; mais tarde porém, os colonos voltaram a cultivá-la a fim de emular com a pátria-mãe; depois, vitoriosos os vários movimentos de independência, foram realizadas tentativas para torná-la nacional, e finalmente, internacional. (Kerman, 1987:222).

A aludida visão de Kerman revela no entanto um desconhecimento, ou um recorte parcial ao falar em "começo" de atividades musicais nas Américas. A referência que faz em seguida, refere-se a um "levantamento interamericano"

feito por Carl Seeger sobre cinco gerações de compositores "republicanos", reforçando a idéia de um recorte arbitrário:

> Carlos Gomes e Louis Moreau Gottschalk descobriram (e demonstraram) que os americanos podiam escrever música européia respeitável; Alberto Nepomuceno e Edward MacDowell introduziram elementos folclóricos e populares nacionais em sua música de modo cauteloso e incerto; Heitor Villa-Lobos e Charles Ives fizeram o mesmo muito mais enfaticamente e com maior proficiência técnica e individualidade; Carlos Chávez e Aaron Copland foram expoentes de um estilo neo-europeu [...] e Alberto Ginastera e Milton Babbitt [...] trabalharam com uma homogeneidade estilística e uma confiança oriundas do sentimento de que a América está ocupando seu lugar no vasto mundo da música ocidental. (Kerman, 1987:222-223).

Como se vê, foi desconsiderada a produção musical anterior ao que Seeger classificou como "republicana", devendo-se levar em conta a diferença cronológica entre as várias eclosões de focos nacionalistas e movimentos de independência nas Américas[3] e também o fato de que a produção musical significativa no Brasil data já do século XVIII (vários estudos têm demonstrado que essa é uma produção musical reconhecidamente "respeitável").[4]

Por outro lado, essa visão "evolutiva" de um processo nacionalista (feita por Seeger e ratificada por Kerman) é uma boa representação do modernismo em música, que desenvolveremos adiante, até o ponto em que o pensamento e a obra de John Cage passam a evidenciar, junto a outros fatores, que o conceito de música se ampliara ao ponto em que sua própria transcendência, conquistada no século XIX, chegou a ser colocada em questão.

---

[3] A independência das colônias da América do Sul ocorreu no período entre 1810 e 1824.

[4] Ver a esse respeito Medaglia (1988), Béhague (1979), Appleby (1985) e Ripper (1997:76).

unesp

3.1 A música como sistema cultural e significado: contribuições de Lippman, Meyer, Molino e Nattiez.

Gritos desnatados, mergulhos no mar do céu,
índios adiante. Paradas casavam Picasso,
Satie e João Cocteau. Ciclistas decolavam
como bonecos eternos.

Noite e sentido imediato de Quermesse com
orquestras e pares páreos.

OSWALD DE ANDRADE, *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR.*

Interrogar o impacto da música de hoje,
agarrar os seus pontos de contato com a
nossa vida, fazer do elemento musical um
catalisador de reuniões e uma fonte de
prazer, tais como são as aspirações das
novas tendências da música, tal certamente é
o sentido do empenhamento do músico na
vida social.

DOMINIQUE E JEAN-YVES BOSSEUR, IN: *REVOLUÇÕES MUSICAIS.*

Uma visão esclarecedora do processo de transição do paradigma da música como um sistema cultural – compreendendo desde seus aspectos estruturais aos temas estéticos que estão implícitos na composição e na recepção da música – é fornecida por Edward Lippman, na quinta parte de *A history of western music aesthetics* (1992), dedicada a um apanhado histórico da estética musical no século XX. Lippman destaca o interesse que caracterizou o início do século em torno da questão da forma, na esteira das formulações em torno do imanente, feitas por Kant, Nägeli e Hanslick:

> A estética musical neste século – como a música em si – é distinguida primeiramente por sua preocupação com forma e princípios especificamente musicais: com as interrelações e transformações de motivos, com permutações de agrupamentos sonoros, com as características de formas como

> a fuga e a sonata, e com estruturas de fundo ou subliminares que não são realmente audíveis por si só, mas que nem por isso deixam de ser determinantes da forma e sentido da música. (Lippman, 1992:351).

Este paradigma condiz com nossa definição para o modernismo musical, alicerçado nos elementos formais da linguagem musical que ganharam força nos departamentos de música nas universidades. Porém, como já observamos no capítulo anterior, as sementes da dissolução do discurso positivista já haviam sido lançadas por Nietzsche (Habermas, 2000); o que Lippman trata de discutir são as teorias estéticas que circularam nas primeiras décadas do século XX e que à época passaram um tanto ao largo dos debates em torno da música do modernismo, cujo enfoque principal era a discussão em torno de sistemas de organização de alturas (tonalidade e dodecafonismo) e, num segundo plano, do ritmo.

As ações no campo filosófico criaram uma fundamentação metodológica que iria se manifestar a partir dos anos 1950; no entanto, os escritos sobre uma hermenêutica "aplicável ao discurso, à arte e, na verdade, à toda área de expressão e comportamento humanos" (Lippman, 1992:354) de Wilhelm Dilthey marcaram o campo das ciências humanas desde 1883, sendo ramificadas no campo da cultura e especificamente da música por Hermann Kretzschmar (por volta de 1905), Max Dessoir (1906), Herman Nohl (1915), Gustav Becking (1928), Hermann Zenck (1932) e Carroll Pratt (1933).[5]

---

[5] London (2001:108), uma resenha do livro *Of mind and music*, de Laird Addis (Ithaca: Cornell University Press, 1999), observa que Addis, "professor de filosofia na University of Iowa, além de compositor e contrabaixista", dedica-se, nesse livro, a defender e estender "a abordagem à expressão musical de Susanne Langer", a qual, por sua vez, inspirou-se em Carroll Pratt. Addis coloca a seguinte questão, a partir da noção desenvolvida por Langer, de que a música pode representar "estados mentais": "A música é uma *representação* quase-natural de possíveis estados da consciência para o ser humano de modo que, num nível de atenção que não é aquele com que se está freqüentemente habituado, nós nos deparamos com aqueles possíveis estados de consciência pela música; ou seja, a música *guarda-os na mente*. (Addis, apud London, 2001:108). Pode-se ver assim porque tal concepção não encontrou muita ressonância durante as primeiras décadas "modernistas" do século XX, vindo à tona somente após 1940.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Essa tendência configura assim o segundo aspecto que irá caracterizar a investigação musical no século XX, notadamente após a década de 1940, ao lado da questão formal: a busca do significado da música.

> Para o bem ou para o mal, o significado tem substituído freqüentemente os conceitos mais antigos de filosofia e estética como beleza, imitação, expressão e conteúdo. A substituição parece adequada quando se fala em conteúdo, pois não está claro que a música possa "conter" algo, mas parece haver pouca dúvida de que ela tem algum tipo de significado, senão a música de épocas e culturas distantes jamais faria sentido. (Lippman, 1992:352).

Ao lado da Hermenêutica, Lippman situa as concepções do Simbolismo e da Semiótica como contribuições importantes para a expansão do pensamento musical do século XX; ainda assim, a composição musical – considerada o topo do "sistema cultural da música"[6] – até a Segunda Guerra ateve-se principalmente à pesquisa objetiva, estando atrelada com a análise musical em termos organicistas, ou mesmo dialéticos, como no caso de Adorno em *Filosofia da nova música*.

Podemos dizer que em Adorno, na sua extensa obra de crítica musical, já se pressente o fenômeno de uma pós-modernidade musical, manifesta por meio de uma crítica negativa da sociedade de massas. Para Adorno, a impopularidade da nova música representa uma perda, o esfacelamento do processo de conscientização das massas, segundo a ótica do pensamento marxista ocidental.

> Adorno acredita que a música tornou-se um bem comercial. Ele delineia um curso histórico catastrófico: iniciando com um "uso simples e imediato", a música foi objetivada e racionalizada; então essa alienação do homem tornou-se completa através da absorção total da produção e consumo por

---

[6] O conceito de "sistema cultural da música", formulado por Zenck, será detalhado logo a seguir.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> meio do processo capitalista. A situação não pode ser corrigida pela música em si, mas somente por meio de mudanças na sociedade. (Lippman, 1992:473).

Na medida em que tais mudanças no estatuto social foram se revelando impraticáveis, devido à prosperidade do capitalismo, a progressiva falência do estado soviético e à própria ordem mundial estabelecida de comum acordo entre as superpotências da chamada "guerra fria",[7] o discurso da vanguarda revolucionária, cujo tom era de inevitável derrota, cedeu lugar a novas visões que interpretassem a inevitabilidade do presente.

A abordagem estético-musical pelo ponto de vista lingüístico, pela sua tradução textual, já houvera sido delineada por Zenck a partir da noção de "sistema cultural" de Dilthey. Assim, o que está implicado no caso da música

> é que, no sistema cultural da música (composição, execução, recepção, concepção e teoria), a concepção e a teoria da música, uma vez que são materializáveis em documentos verbais, são os mediadores da compreensão histórica. (Lippman, 1992:357).[8]

A transformação da música em elemento *textual*, provocará o declínio do conceito de obra, no momento em que se passa a relativizar a própria instituição do concerto musical:

> Assim, a *raison d'être* estética da música de concerto é [...] a forma musical no sentido em que o conceito era compreendido e percebido nos séculos dezoito e dezenove. Se nos dias de hoje, juntamente com a categoria de obra, a instituição do concerto parece estar ameaçada – ainda que

---

[7] O fracasso do movimento de maio de 68 em Paris, quando os trabalhadores abandonaram os estudantes e intelectuais, assim como o próprio partido comunista não se viu tentado a romper os acordos firmados após a guerra – havia até uma "linha quente" telefônica entre a Casa Branca e o Kremlin, garantindo que o sistema estava estável e satisfatório para ambos os lados (ver Hobsbawn, 1997:240).

[8] Copland (1968:122) propõe um modelo semelhante, embora mais voltado à performance, ensino e composição, que chama de "superestrutura musical".

unesp

> mais em tese do que na prática – então o conceito de forma musical está portanto diretamente afetado. (Dahlhaus, 1990:222).

A idéia de que a discussão em torno da música deveria levar em conta aspectos mais amplos do que meras descrições de esquemas formais, cristalizou-se em *Emotion and meaning in music* de Leonard Meyer (1956), onde se pode ler no prefácio:

> Filosofia, psicologia, sociologia e antropologia, para citar alguns dos campos de pesquisa mais envolvidos, têm estado todos preocupados com o problema do significado: a variedade de significados, sua significância e status epistemológico, suas interrelações, e modos de comunicação [...].
>
> O problema do significado musical e sua comunicação é de particular interesse por várias razões. Não só a música não utiliza qualquer signo lingüístico como, pelo menos em um nível, opera como um sistema fechado, ou seja, não emprega signos ou sinais referentes ao mundo não-musical de objetos, conceitos e desejos humanos[9] [...].
>
> A relação entre música e outros territórios da experiência estética é portanto deixada a critério do leitor. (Meyer, 1956: vii-viii).

Essa mesma relação entre a música e "outros territórios da experiência estética" foi sistematicamente desenvolvida pela teoria semiótica que Jean Jacques Nattiez (1990a) elaborou a partir dos estudos de Jean Molino. Partindo de um "contexto norte-americano/europeu", Nattiez verifica que "Molino foi capaz de mostrar que os contornos do conceito ocidental de música irão variar de acordo com as variáveis poiéticas, imanentes ou estésicas implícitas nesse

---

[9] Cabe no entanto discordar, posto que há na escrita musical corrente vários signos lingüísticos de expressão verbal, como as indicações de caráter e andamento da obra musical, além do próprio título da obra (mesmo em casos "abstratos" como por exemplo: *sonata, op. 111, nº 32*), elementos que ajudam a compor a leitura do alfabeto musical tradicional.

unesp

conceito" (Nattiez, 1990a:41). Esse procedimento metodológico, chamado de "tripartição semiológica", investiga o fenômeno simbólico mediante essas três dimensões (Nattiez, 1990a:10-16). Desse modo,

> Não há limite para o número ou gênero de variáveis que podem intervir uma definição do musical. Para Molino, adaptando a expressão de Marcel Mauss, música é um *fato social total* [em francês: *fait social total*], cuja definição varia de acordo com época e cultura. A característica do aspecto musical, considerado no contexto de todos os fenômenos associados com o fato musical (desde a linguagem corporal do regente ao espaço físico da sala de concertos), estão divididos entre os pólos da tripartição. (Nattiez, 1990a:42).

Boa parte do trabalho de Nattiez consiste na aplicação sistemática da tripartição semiológica como um método razoavelmente aberto de análise musical, em função de uma investigação epistemológica que segundo o próprio Nattiez, considera a questão do pós-modernismo.[10] Seu método procura levar em consideração a multiplicidade dos modelos analíticos, "mas também do conteúdo de cada modelo em particular" (Nattiez, 1990b:54). O próprio Nattiez explica mais detalhadamente seu método tripartite:[11]

> Como se apresenta o modelo tripartido de nossa teoria semiológica?
>
> Podemos representá-lo assim:
>
> poïétique - - - - - - - → nível neutro ←- - - - - - estésica
>
> e ele repousa sobre os seguintes princípios:

[10] Esse foi o teor de sua palestra no XIII Encontro Nacional da ANPPOM, que tivemos oportunidade de acompanhar.

[11] A pesquisadora Mônica de Almeida Duarte faz uma analogia entre a *Retórica* de Aristóteles e a Teoria Tripartite de Nattiez, onde os conceitos aristotélicos de *ethos*, *pathos* e *logos* são contrapostos à poiética, estésica e imanência de Nattiez (Duarte, 2001).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1) toda obra musical é o produto de uma atividade composicional criadora específica: o processo **poïétique**;[12]

2) esse processo **poïétique** deixa um traço:[13] onda sonora que o gravador pode registrar no caso da música de tradição oral, ou partitura que permita que a obra seja reproduzida, no caso da música ocidental;

3) esse traço, quando é executado, dá lugar a processos perceptivos (qualificados de **estésica**) por parte dos ouvintes. (Nattiez, 1990b:54).

O modelo de Nattiez, embora aponte os lados envolvidos na semiose musical, faz também pensar na indissociabilidade entre os aspectos poiético, neutro e estésico, já que o chamado "nível neutro" ou "imanente" torna-se uma espécie de eixo referencial para compositor e ouvinte, inimaginável por si só, como propôs Hanslick. A questão central da música na pós-modernidade, ou seja, o resgate da comunicação entre o compositor e o público,[14] é algo que é ainda melhor esclarecido por Nattiez em um estudo em que ele se propõe a analisar *Répons*,[15] de Pierre Boulez, cujo "sucesso unânime [sic], tanto em Paris como em Metz, Turim, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Boston ou

---

[12] Foi mantida a ortografia original da tradução que neste caso preservou o idioma francês, mas *poïétique* pode ser traduzido por "poiético".

[13] Este "traço" constitui o "nível neutro", ou "imanente", especificado no diagrama acima.

[14] O exemplo dado por Nattiez (1987) de um período de Classicismo, onde havia "conivência entre a poiética e a estésica" em nível tal que "os ouvintes de música eram conhecedores das regras de produção" (p. 195) revela outro dado interessante: isto só foi possível numa corte como a de Frederick II, onde o próprio príncipe era flautista e compositor melômano, não se podendo precisar o alcance social em que tal "comunicação" entre obra e público de fato ocorria.

[15] *Répons*, de Pierre Boulez, foi escrita entre 1981-1984. Sua instrumentação apresenta 6 solistas: glockenspiel, vibrafone, 2 pianos, címbalo e harpa; orquestra de câmara (24 músicos, distribuídos entre madeiras e cordas) e sons eletrônicos (realizados no IRCAM e no Estúdio Experimental Heirich-Strobel da Rádio de Baden-Baden). Mais informações disponíveis no endereço eletrônico do IRCAM: http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000011/n00000300/.

unesp

New York" (Nattiez, 1987:198) o faz avaliar um componente novo para o compositor pós-moderno, especialmente de uma vertente estruturalista como Boulez, que é a "preocupação perceptiva [...] integrada às estratégias composicionais". No entanto, conforme salienta Nattiez,

> a percepção é menos um fenômeno de recepção que de *construção* e *reestruturação*, que atuam segundo princípios que as estratégias composicionais não podem necessariamente predeterminar. (Nattiez, 1987:196).

Umberto Eco em *Obra aberta* já se refere à vanguarda como um fenômeno paradoxalmente ultrapassado por uma "forma nova de vida" incompatível com a ideologia "moderna" da vanguarda artística, que identificamos com o momento pós-moderno:

> Se está nascendo uma sociedade diferente, essa sociedade foi antecipada, em suas possíveis estruturas, pela arte de vanguarda, mesmo quando esta se inseria – por força das contingências – no circuito mercantil dos consumos culturais. Reduzida a mercadoria como objeto, a arte de vanguarda [...] não era suscetível dessa redução. A nova forma a ser experimentada no objeto estético: começa hoje a perfilar-se como uma possível forma nova de vida. Se a arte reflete a realidade, é fato que a reflete com muita antecipação. E não há antecipação – ou vaticínio – que não contribua de algum modo a provocar o que anuncia. (Eco, 2000b:18).

Eco credita o início de sua pesquisa à discussão continuada com os compositores Luciano Berio, Henri Pousseur e André Boucourechliev. O primeiro ensaio, "A poética da obra aberta", inicia com a descrição de quatro obras instrumentais com um traço comum: "a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete". As obras e autores são: 1) *Klavierstück XI*, op. 7 (1956), para piano, de Karlheinz Stockhausen; 2) *Sequenza I*, para flauta solo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(1958), de Luciano Berio; 3) *Trocas* (1957), de Henri Pousseur[16] e 4) a *Terceira Sonata* para piano, de Pierre Boulez (1955-1957).

A autonomia dada ao intérprete, no momento da execução dessas obras, será a de organizar a ordem de apresentação dos eventos sonoros propostos pelo compositor, que deixa essa realização final em aberto. Portanto, as obras abertas são assumidamente inacabadas. As fontes para esse procedimento artístico, segundo Eco, provém da literatura. Verlaine, Mallarmé, e Joyce são alguns dos modelos literários que antecipam essa possibilidade. São feitas analogias às mudanças na percepção da natureza física do universo, a partir das deduções do universo quântico einsteniano, e pela postura filosófica fenomenológica, de Husserl e Merleau-Ponty. Desse mundo de referenciais quase ilimitados e de lances de acaso é que surge a noção, incongruente à primeira vista, de "obra aberta".[17]

No ensaio seguinte, "Análise da linguagem poética", Eco demonstra o valor estético da abertura da linguagem, possibilitando múltiplos significados ao fruidor, que passa a usufruir um "acréscimo de informação". Isso o leva a abrir espaço para discutir a teoria da informação. A partir dos conceitos de informação e redundância de uma mensagem, Eco os aplica analogamente à linguagem musical, onde

> uma sonata clássica representa um sistema de possibilidades em cujo âmbito é fácil predizer a sucessão e a superposição dos temas; o sistema tonal estabelece outras regras de probabilidade com base nas quais meu prazer e minha atenção são dados justamente pela expectativa de determinadas resoluções no desenvolvimento musical sobre a tônica. [...] O

---

[16] Eco se refere a *Scambi*, onde Pousseur tentou criar "uma obra aleatória com meios eletrônicos", portanto uma obra não instrumental, no sentido das demais (Dahlhaus, in: Menezes, 1996:175).

[17] Pode-se ver no conceito de obra aberta uma analogia com o que Jameson chama de "apagamento dos traços de produção" (1997:318), o que seria a tentativa dos músicos de romperem com o modelo romântico do "gênio", dividindo a responsabilidade da obra com intérpretes e público.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> sistema dodecafônico é no fundo um outro sistema de probabilidades. (Eco, 2000b:125-126).

Ao considerar a teoria da comunicação de Moles, onde os fenômenos perceptivos levam em consideração os limiares onde a mensagem saturada de informação deixa de fazer sentido, Eco constata que o grau de desordem embutido uma obra aberta deve ser controlado de modo a possibilitar a manutenção da comunicabilidade.

> Entre a proposição de uma pluralidade de mundos formais e a proposição do caos indiferenciado, desprovido de qualquer possibilidade de fruição estética, a distância é curta: somente uma dialética pendular pode salvar o compositor de obras abertas (Eco, 2000b:129).

Ou seja, a alternativa para o controle máximo proposto pelo serialismo integral, o uso do acaso e do indeterminado na composição, proporciona um efeito estético semelhante por parte do ouvinte da música de vanguarda, no limiar da compreensibilidade (Ruwet, 1976). Eco aponta justamente para um dos principais fatores que "decretaram" a morte da vanguarda musical, vaticínio que alguns críticos costumam proferir quando se referem ao destino da música do período que antecedeu a década de 1970.[18]

De qualquer modo, é intrigante ver elementos do *Sprechtimme* de Schoenberg incorporados à canção de massa pelo *rap*, ou recursos da música eletrônica sendo aplicados pelos *DJ*s em clubes, independente de sua condição social, muitas vezes sem estarem conscientes da origem "culta" dos meios que empregam. Por outro lado, o sucesso popular de cantores de ópera (como *Os Três Tenores* ou Andrea Bocelli) parece conferir a esse gênero, de raízes mais "populares", um verniz de sofisticação que o torna "culto" perante determinados segmentos da sociedade. Tanto num como noutro fenômeno

---

[18] Stockhausen, em entrevista à *Veja*, ao ser perguntado se a palavra "vanguarda" ainda fazia sentido, disse: "Enquanto eu estiver vivo, a palavra *vanguarda* ainda fará sentido para o mundo" (Martins, 2001:15); a resposta do compositor alemão mais do que sugerir arrogância ou desafio, parece denotar certa resignação diante da irreversibilidade dessa situação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

parece estar presente a aceitação, uma representação social dos conceitos de vanguarda e intelectualidade reificados segundo o código com que a sociedade consegue estabelecer uma relação de familiaridade.

> Uma *realidade social*, como a entende a Teoria das Representações Sociais, é criada apenas quando o novo ou não familiar vem a ser incorporado aos universos consensuais. Aí operam os processos pelos quais ele passa a ser familiar, perde a novidade, torna-se socialmente conhecido e real. (Sá, 1995:37).

Donde se conclui que o fato musical autônomo não depende somente das representações feitas pelo compositor nem de seus intérpretes "primários" (o instrumentista, o cantor, o crítico); a sociedade pós-moderna estabelece suas relações em bloco, através dos meios de comunicação; os significados são elaborados pela receptividade crua dos meios eletrônicos ou em setores mais tradicionais (a universidade, o circuito constituído da arte) e são investigados a partir do universo referencial do receptor.

Qualquer investigação sobre música como linguagem deve levar em consideração, portanto, quem a faz e quem a ouve. Isso independe do estabelecimento de posturas estéticas válidas *a priori* para uma determinada cultura ou grupo de indivíduos. O nível estético é atingido portanto a partir do contexto em que opera a manifestação musical.

O musicólogo Lorenzo Mammi se aproxima desta idéia ao dizer que a pós-modernidade musical diz menos respeito à música que a crítica:

> [...] todos os elementos de ruptura com o modernismo já se encontravam, na verdade, em obras consideradas típicas de vanguarda – inclusive livre circulação entre estilos, que costumamos indicar como ecletismo. Talvez aquilo que deveria se tornar eclético não é tanto a música, quanto a crítica musical. (Mammi, in: *Encontros/desencontros*, 1996:114).

Porém não concordamos que "todos" os elementos que indicam o desmoronamento do modernismo já estavam presentes na vanguarda, o que

tornaria irrelevante tentar distinguir modernidade de pós-modernidade: alguns gestos composicionais ainda são capazes de determinar uma certa diferenciação entre o "moderno" e o "pós-moderno", como a questão da originalidade, a preocupação com a receptividade do público e mesmo uma hierarquia de meios expressivos na manifestação do ecletismo.[19]

O ponto crucial parece ser o fato de que no pós-modernismo a música deixa definitivamente de ser considerada a arte transcendente conforme a concepção surgida no século XIX, noção ainda preservada nas décadas do modernismo, convertendo-se de sujeito em objeto. O compositor-gênio – figura mítica que desde Beethoven até Cage e Boulez imperara na formação de um gosto musical alicerçado nas necessidades intrínsecas à própria obra – perdeu as atribuições que a tradição moderna lhe delegara. A vanguarda, qual Prometeu, viu-se restrita por essa nova ordem social pós-moderna onde à música cabe mais o papel de entreter do que iluminar.

---

[19] Deve-se lembrar que *quem faz* a música é quem coloca a roda de significações a girar; o nível imanente não pode ser meramente descartado por uma literatura que retire a obra de seu próprio contexto estrutural, por mais elástica e rica que seja sua abordagem, ou menos "formalista e tecnocrática" seja a visão do crítico, como sugere Mammi. Nos estudos sobre MEB predomina justamente a "ênfase sobre o biográfico ou o criticismo subjetivo em detrimento da análise objetiva da partitura e do significado sociocultural da música" (Tacuchian, 1994b:98); por isso consideramos importante a busca de um equilíbrio entre as duas proposições.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3.2 O conceito sonoro da pós-modernidade: vozes, ouvidos, mercado e representações sociais.

Ainda e sempre, música!/ Que teu verso seja
a coisa volátil/ que se sente fugir de uma alma
em vôo/ para outros céus e para outras
paixões.

PAUL VERLAINE.

A maioria dos livros ou artigos que abordam de maneira mais explícita a questão da música no pós-modernismo, ou seja, fazendo uso da expressão "pós-moderno" e de suas definições aplicáveis à interpretação da música como um fenômeno cultural, parte de uma justificação teórica semelhante à empregada neste trabalho. Conforme observa Jann Pasler (2001), "o que é Pós-Modernismo em certo sentido depende de como se define o Modernismo"; assim, parece natural a discussão do termo a partir de um amplo referencial teórico.

O passo seguinte, na maioria dos casos, consiste em uma tomada de posição de acordo com as inclinações do próprio autor: sua nacionalidade, profissão (músico, crítico, filósofo, acadêmico ou não-acadêmico, etc.), filiação política e às vezes até mesmo questões referentes à etnia ou preferência sexual, temas significativos em muitas abordagens da condição pós-moderna.

Parece que somente após a exposição de um referencial teórico e, digamos, emotivo, se pode passar à delimitação e análise propriamente dita da questão musical. O dado comum a essa bibliografia é a contextualização, por meio de um recurso que Lawrence Kramer (1990 e 1995) chama de "janela hermenêutica".

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

unesp

Julio López (1988) adota uma perspectiva européia para falar de pós-modernismo musical.[20] O "contexto cultural" de sua hermenêutica tem como "finalidade evidenciar a crise da inteligência européia no marco da colonização tecnológica americana", a partir da diversidade cultural européia, onde se manifesta o "contexto musical".

Partindo da constatação de uma nítida separação entre o universo da música de "consumo" ou "ligeira" e da música "culta", López conclui que esta última sofreu um "enclausuramento" tão grande após a Segunda Guerra Mundial (período que ele chama de "pós-modernidade") que seu discurso tornou-se mais "sociológico" que "social", "competente a um grupo reduzido de iniciados". Esta música "culta", advinda do modernismo, trouxe imensas dificuldades de comunicação. López cita Manuel Valls Gorina,[21] que classificou tal música de "música sem demanda nem utilidade", fruto do "narcisismo comunicativo de seus autores" (López, 1988:138).

Evidentemente, trata-se de um ponto de vista que não considera as razões estéticas que levaram ao surgimento da linguagem atonal e serial. Esse ponto de vista, típico dos anos 1950, demonstra a rejeição ao paradigma moderno, a busca da renovação da linguagem. O modernismo revolucionou a linguagem a ponto de torná-la incompreensível para o público médio. O crescimento desmesurado da cultura de massas, tanto no setor do entretenimento quanto no da educação, em escala industrial, foi frontalmente oposto ao desenvolvimento de universos musicais extremamente subjetivos,

---

[20] López chega até mesmo a pensar uma proposição de "ciência espanhola do espírito" (1988:15). Curiosamente, repetindo uma analogia que fizemos acima entre o período pré-clássico (do início do séc. XVIII) e o pós-modernismo, vê-se, não somente em López como em Jameson e outros teóricos aqui estudados, a discussão de temas nacionais dentro de uma era globalizada, à maneira do que ocorria no início do séc. XVIII (período em que a Europa estava bastante integrada devido aos inúmeros casamentos entre monarcas de diferentes nacionalidades), como observam Grout e Palisca (1996:444-445): "Outra inconsistência dessa época [séc. XVIII] foi que, a despeito de seu cosmopolitismo, os intelectuais adoravam debater os méritos relativos aos vários estilos musicais nacionais".

[21] Gorina (1920-1984) foi um compositor e musicólogo espanhol que lecionou na Universidade de Barcelona. Ver: http://clivis.grn.es/compositors/autors/valls/valls.htm.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

em escala artesanal dos compositores serialistas. Tal abismo foi preenchido pela música popular de consumo, desde a canção ao jazz instrumental.

Esse raciocínio leva López a concluir que a produção musical do Alto Modernismo tem "natureza não apenas social, mas estética autocontemplativa, excludente e estéril". Diante disso, "os mais inteligentes meios de comunicação chegaram a formular, então, uma pergunta semelhante a esta: cabe tudo o que podemos chamar de música da pós-modernidade nos limites estreitos da chamada música culta?". Donde López afirma que a música pós-moderna manifesta-se em múltiplos estilos, "restos do naufrágio". Os próprios intelectuais passaram a adotar a música popular como referência.[22] O jazz penetrou na cultura européia e a música readquiriu uma "funcionalidade específica", dentro da indústria de espetáculos (López, 1988:141).

A multiplicidade de estilos musicais do pós-modernismo se equipara ao processo de mundialização da economia; valores culturais e musicais das diferentes etnias passaram a ser valorizados e mesmo incorporados aos novos programas de ensino musical, substituindo a antiga hegemonia da tradição européia ítalo-franco-germânica, que perdurou por toda a modernidade ocidental.

Mesmo a música culta procura direcionar seu discurso, ainda de natureza hegemônica, para um "público potencialmente amplo e maleável", usando para isso recursos tecnológicos como instrumentos eletrônicos ou dispositivos cênicos (López, 1988:143). Apesar do esforço, ainda tênue, da música erudita por tornar-se mais acessível, o abismo que a separa da música popular aumentou, na medida em que esta "se instalou na tecnologia publicitária e do *mass-media*", adotando seus referenciais totalmente em função do mercado. López cita Juan José Abad,[23] que observa o papel social

---

[22] Hobsbawn (1997:325) comenta "Essa guinada para o popular nos gostos dos jovens de classe alta e média do mundo ocidental, que teve até alguns paralelos no Terceiro Mundo, como a defesa do samba pelos intelectuais brasileiros", citando até mesmo o fato de Chico Buarque ser "filho de um eminente historiador progressista".

[23] Abad é musicólogo, autor do artigo intitulado "La música contemporánea, su publico, su ambiente e su futuro".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

desempenhado pela música popular, como protesto ou conjunção sem orientação estética permanente, ao passo que a música erudita sempre busca o estético e "quanto mais caminha nessa direção menos capaz é de achar um público disposto a sacrificar seu bem-estar intelectual".

López considera então importante abordar mais detalhadamente a questão da música de consumo, já que "nenhum teórico – nem compositor – de música culta" pode ignorá-la. Partindo da idéia de que a história agora é produzida pelos meios de comunicação de massa – o que equivale conceitualmente ao "fim da história" tradicional – chega-se à constatação sociológica de que o público-alvo do mercado é o jovem, para quem a música se converteu em autoreferência. As variantes da música pop atendem aos diversos ambientes por onde trafega a massa adolescente, em gradações que vão da contestação social, como o punk, até a sedução comercial da propaganda (López, 1988:144-151).

A música "culta" não dá conta da pós-modernidade, segundo López; é preciso legitimar o pop ("música de consumo") como força social da música atual, algo aliás já feito pelos intelectuais. No entanto:

> Ainda que sabendo que a música de consumo forma parte da "sociologia musical" da pós-modernidade, a verdadeira música da era pós-moderna nos interroga sobre o alcance intelectual de nossas aspirações culturais; a música como modelo de auto-exigência cultural; a cultura como auto-exigência histórica com que reivindicar o conceito criativo da Europa. (López, 1988:151).

Por uma "verdadeira" música pós-moderna López entende aquela capaz de realizar a "metáfora epistemológica", refletindo a maneira de ver a realidade da ciência e da cultura contemporâneas. O conceito de "obra aberta" estudado

por Umberto Eco, a música probabilística de Xenakis[24] são exemplos dessa "nova poética" que ele associa ao pós-modernismo musical. Embora reconhecendo a existência de várias poéticas musicais, López estabelece seu critério para uma "dimensão musical": a "condição crítica". Essa condição tem como conseqüência o isolamento em relação à sociedade de consumo. López parece aceitar essa incompatibilidade entre uma linguagem pós-moderna avançada e a "condição pós-moderna" da sociedade.

Convém não confundir sua proposição "avançada" de um pós-modernismo com a "alta cultura" adorniana; apesar de considerar a música de consumo como uma manifestação "cujo pensamento musical é ínfimo e antiquado" (López, 1988:81), López vê a necessidade de "uma nova mentalidade musical que desenvolva um pensamento musical novo, exigente, renovador, e aberto, enfim, a outras culturas musicais". Desse modo, apesar de apreciar a contribuição de Xenakis, Stockhausen, Boulez, Luis de Pablo e Tomás Marco, sobretudo pelo encadeamento moral e cultural que suas poéticas conferem à música em nossa época, López (1988:80-81) conclui que "a música estocástica é uma interessante oferta musical, mas sem dúvida não é a única". Mesmo a possível dualidade entre música de consumo e uma condição crítica é relativizada pela discussão entre ambos através da consciência de que o entretenimento é parte constituinte do mundo pós-moderno e sua cultura.

A perspectiva européia de López, como era de se esperar, parte da premissa oposta à desta pesquisa, isto é, que a tradição musical européia deva levar em conta os novos elementos de cultura do pop sem se deixar levar pela noção ideológica de superioridade, traço característico da dialética negativa de

---

[24] Sobre a poética de Xenakis, López (1988:79) destaca sua proposição de uma música criada a partir de "um universo de massas sonoras, organizados segundo a teoria da matemática e da probabilidade", pensamento que ficou conhecido como "música estocástica". O uso do computador por Xenakis simula o cálculo probabilístico dos lances de dados, sendo um elemento de indeterminação no processo composicional. Ver também Griffiths (1994:156-157) e Terra (2000).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Adorno. No entanto, ele vai ainda mais além do que Jameson pôde realizar em relação à música (Salles, 2000), ao procurar uma "metáfora epistemológica" fora da lógica do mercado. Nosso ponto de vista, partindo da constatação de que a música popular é supervalorizada no Brasil e no contexto do Terceiro Mundo, em detrimento da música erudita, visa justamente o mesmo ponto de equilíbrio, porém em outra direção, que é justamente o motivo porque neste trabalho se aborda a MEB. Poderíamos parafrasear López, dizendo que "a MPB é uma interessante oferta musical, mas sem dúvida não é a única".

De modo complementar ao de López, o musicólogo norte-americano Lawrence Kramer (1995) estabelece uma prospecção da pós-modernidade musical a partir de sua área de atuação, a crítica e a musicologia americanas (sintomaticamente, López não faz uso do termo "musicologia", freqüente em Kramer). O ponto essencial para a abordagem da música no pós-modernismo é o estabelecimento de uma nova musicologia que desconstrua a dualidade entre o extrínseco e o intrínseco à linguagem musical. Essa dualidade se expressa, segundo a concepção de Carl Seeger (1977:16), na integração entre "o conhecimento discursivo geral e o conhecimento particular em música" (extrínseco à obra musical e à composição) com o "conhecimento musical em música"[25] (intrínseco à obra musical e à composição).

Assim, Kramer irá constatar que a expressão do "interesse humano" é um dado necessário ao se falar sobre música, e mais ainda, a própria separação entre o universo da linguagem discursiva e da linguagem musical – consideradas incompatíveis pela musicologia tradicional hanslickiana – é um elemento a ser superado no debate pós-moderno. Trata-se da limitação do próprio poder da linguagem:

> A linguagem não pode capturar a experiência musical porque ela não pode capturar qualquer tipo de experiência, incluindo a experiência da linguagem em si. (Kramer, 1995:18).

---

[25] No original: "music knowledge of music" (Seeger, 1997:16).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Desse modo, Kramer considera a experiência da leitura de um romance de Proust tão difícil de ser traduzida em palavras quanto a audição de *La Mer*, de Debussy, devido ao desdobramento do tempo sobre a percepção estética determinando um imediatismo que não se pode recriar por meio do discurso. Uma musicologia pós-moderna deve conciliar "os efeitos do imediatismo da música em si mesma" com as "estruturas externas à música, sob a rubrica do contexto".

O impacto imediatista que a música desencadeia no ouvinte é, para Kramer, o que caracteriza sua investigação do contexto; nele se manifesta o caráter "simbólico" – ou seja, em referência ao já conhecido de antemão pelo fruidor – que antecede às outras mediações que se possam estabelecer pela fruição da música. A superposição entre o simbólico e o semiótico[26] originam o que Kramer chama de *janelas hermenêuticas*: "locais de compromisso, onde o intérprete e o interpretado animam-se mutuamente" (Kramer, 1995:21).

Uma vez que o simbólico tende a incorporar o semiótico (ampliando o repertório de signos), a constatação é que só podemos habitar o território simbólico; porém, pode-se "aprender a habitá-lo com uma energia disseminadora que no final pode transformá-lo". A isso Kramer chama de "projeto utópico do pós-modernismo". Ao aplicar esse método à música se fazem necessários alguns "pressupostos radicais":

1. "A música participa ativamente na construção cultural da subjetividade". Para essa construção a música requer um ouvinte receptivo que responda com empatia a suas propostas.
2. O sujeito musical só pode ser compreendido no "amplo processo psicocultural da formação do sujeito". Se a música não pode ser interpretada, então sequer pode ser ouvida.

---

[26] O conceito de "semiótico" utilizado por Kramer se baseia nas teorias de Jacques Lacan e Julia Kristeva: a categoria *semiótica* portanto designa o que antecede à distinção entre sujeito e objeto. A objeção de Kramer é a de que o simbólico se impõe ao semiótico como um dado do inconsciente, o que as experiências do neurologista Oliver Sacks com pacientes parkinsonianos parece confirmar (Kramer, 1995:19-20).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3. O sujeito musical sempre está exposto a valores e ideologias. Kramer ilustra com uma comparação da expressão da sexualidade entre a *Quinta Sinfonia* de Beethoven e o *rap Cop Killer* de Ice-T, ambos "predominantemente masculinos". Há em Beethoven, no entanto, espaço para um "problemático encontro com o feminino", que o *rapper* ignora.

A partir desses pressupostos, a musicologia passa a ser vista como um estudo "rigoroso e contestável" da subjetividade musical (Kramer, 1995:25).[27] A abordagem de Kramer é no entanto retrospectiva, focalizando a música de Bach a Ravel sob uma ótica pós-modernista; não lhe interessa falar da composição musical no pós-modernismo ou das práticas musicais pós-modernas, mas de uma nova atitude musicológica frente aos outros campos do "sistema musical", especialmente a interpretação e a crítica. No entanto suas proposições teóricas são interessantes e válidas como referencial para novas aproximações em nossa investigação.[28]

Beatrice Ramaut-Chevassus (1998) escreveu um livro mais sistemático no tocante às correntes musicais composicionais do pós-modernismo. Após o estabelecimento de um quadro teórico do pós-modernismo, faz um inventário das técnicas, funções e conceitos em jogo na música pós-moderna, de modo a transcender a mera descrição de técnicas que constituiriam um "estilo pós-moderno":

> A interrogação se torna assim mais ampla que a simples ação de assinalar ou de delimitar um corpus ou os tipos de música; trata-se de determinar através dos repertórios e dos

---

[27] Algo muito próximo da definição que Popper dá à ciência, "ao estabelecer, como condição lógica das proposições científicas, a falsificabilidade, e não verificabilidade, como antes era pretendido pelo Círculo de Viena" (Santos, 2000a:23).

[28] Em última instância, podemos pressentir que Kramer busca resgatar a possibilidade de falar de música além de um ponto de vista unicamente técnico, talvez o principal problema da crítica musical do alto modernismo que concentrou-se demasiado na questão do serialismo de todos os parâmetros musicais sem abrir espaço para uma "textualização" menos fechada da música de vanguarda. Nesse sentido, o problema está menos na música em si do que na representação que se faz dela.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> tipos diferentes de música, os gestos, as tendências que revelam, a nossa idéia de pós-modernidade. (Ramaut-Chevassus, 1998:4).

Para Ramaut-Chevassus, Stockhausen, Pousseur e "outros autores do outro lado do Atlântico" (como Steve Reich) testemunham o cansaço dos próprios serialistas em relação à proposta do serialismo integral e o interesse por uma "simbiose entre as músicas e os povos", como Stockhausen concretizou em *Hymnen* (1966-67),[29] embora para isso não seja necessário renegar às próprias crenças sobre a organicidade e coerência do discurso musical.

> Os atores mais fervorosos da modernidade portanto contribuem também para a emergência da pós-modernidade. É como uma premonição. O movimento pós-moderno é igualmente desenvolvido em outro campo, contrário ao dos modernistas e em reação contra si próprios. (Ramaut-Chevassus, 1998:25).

O pós-modernismo musical, na visão de Ramaut-Chevassus, pode ser melhor compreendido como uma revisão das representações feitas às técnicas composicionais, ocultas pela concepção introvertida da série aplicada aos parâmetros musicais que predominaram durante as décadas do alto modernismo, e que seriam restabelecidas através de uma nova perspectiva, a da percepção (Ruwet, 1972). A pós-modernidade resgataria assim o domínio do estético sobre o outrora hegemônico discurso técnico.

> Pois uma das vontades do pós-modernismo é recriar as condições de uma continuidade à percepção, de estruturar novamente uma forma sobre a recorrência de figuras, no interior de uma obra ou de uma obra à outra, a fim de que o ouvinte possa, escorado nessas referências, ater-se aos

---

[29] Augusto de Campos (2001) comenta como *Hymnem* estimulou a própria cultura pop, influenciando Jimi Hendrix (executando o Hino Americano no Festival de Woodstock em 1969) e Caetano Veloso.

unesp

> tempos da obra e eventualmente perceber uma forma. (Ramaut-Chevassus, 1998:29). [30]

São seis os procedimentos ou características que, no entender de Ramaut-Chevassus, podem estabelecer critérios para estudo e discussão do gesto composicional na música pós-moderna: 1) Melodia; 2) Repetição; 3) Simplicidade; 4) Citação; 5) Colagem e 6) Retorno às diferenciações nacionais/étnicas. Longe de remeter a uma simples descrição de técnicas composicionais, a autora sugere uma interessante cadeia de relações entre autores que podem ser discutidos pelo uso comum de um mesmo procedimento, com enfoque composicional às vezes totalmente distinto. Stockhausen e Arvo Pärt, por exemplo, aparecem lado a lado no tópico sobre a reutilização da melodia (p. 29-33).

O retorno do interesse pela comunicação através da recorrência melódica manifesta-se, segundo Ramaut-Chevassus, na obra de Pousser (a ópera *Votre Faust*, de 1969), Stockhausen (*Mantra*, de 1970)[31] e em *Soleil des eaux*,[32] de Boulez. Para Ramaut-Chevassus, as referências a Webern na ópera de Pousser "representam a modernidade", enquanto os "empréstimos" a Berg, Mozart e dos ruídos de rua são "totalmente pós-modernos" (p. 30). A maneira de Ramaut-Chevassus observar tendências pós-modernas em autores tão identificados com o modernismo como Boulez, Stockhausen e Pousseur é, a nosso ver, o aspecto mais polêmico de sua teorização sobre o pós-modernismo, apreciado segundo um quadro teórico que descortina as profundas transformações da sociedade e das representações assumidas pela

---

[30] Ferraz (1998) observa esse mesmo processo de valorização "da forma sensível do som" (p. 57) nas obras de Ligeti, Xenakis e Reich, porém com sutis interpretações pessoais: "Xenakis renegará a idéia de série, Ligeti irá repensar a série, mas a partir de noções de massa e textura sonora, já Reich manterá como elo a questão da forma – tornar clara a forma".

[31] Menezes (1999:18) aponta ainda em *Mantra* de Stockhausen a tentativa de flexibilizar a "dimensão eletroacústica através da determinação operante do intérprete no ato de sua execução", o que foi possível pelo uso de equipamento *live-electronics* (o modulador-de-anel) que possibilitava a intervenção em tempo real na outrora imutável fita magnética.

[32] *Le soleil des eaux*, de Pierre Boulez, foi composta em 1948 e sofreu várias revisões, a última em 1965. Seu efetivo instrumental/vocal é: solista (soprano), coro misto e conjunto orquestral. Como em *Le marteau*, o texto é de René Char. Mais informações no endereço eletrônico do IRCAM: http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000011/n00000302/.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

música. Desse modo, a autora francesa estabelece critérios muito mais amplos do que uma listagem de estilos e autores "tipicamente" pós-modernos.

O *minimalismo* está no centro da discussão empreendida nos anos 60 em torno da oposição entre simplicidade e complexidade.[33] Sua estrutura, baseada em processos repetitivos rítmicos, melódicos e timbrísticos tornou-se o caso mais bem sucedido de aceitação pública de um gênero musical do século XX.

> A música conhecida inicialmente como minimalismo, invadiu alguns dos bastiões do Alto Modernismo – casas de ópera, festivais de música nova, emissoras de rádio, salas de concerto, orquestras, regentes e instituições tudo o que era previamente solo preservado pelo modernismo europeu. E isso ocorreu sem comprometimento de sua integridade ou perda de sua identidade estética, sem tornar-se "européia", ampliando constantemente e sem esforço a dimensão, fôlego e diversidade de seu público. (Nyman, 1999: xvi).

Ramaut-Chevassus vê no minimalismo o uso de duas técnicas distintas, as composições "estritamente organizadas de Reich e Glass" e as de "caráter mais improvisatório", de Terry Riley e La Monte Young (p. 34).[34] A partir desse *mainstream* norte-americano, o minimalismo se difundiu pela Europa, sobretudo nos anos 1970, e já se fala em pós-minimalismo.

> O pós-minimalismo está posicionado ao lado do pós-modernismo no sentido em que, comparado ao minimalismo, ele se aquietou, não busca mais o escândalo e está híbrido com outras técnicas de composição. Em troca, o minimalismo experimental e radical do início, é colocado ao lado dos movimentos de vanguarda, mesmo assim, por ser anti-serial,

---

[33] Wisnik (1999:173-176), faz uma interessante comparação entre serialismo e minimalismo. Cage (1995:45) comenta que para Schoenberg "há apenas repetição; ele costumava dizer que o princípio da variação representava apenas as repetições de algo idêntico".

[34] Esse ponto de vista é partilhado por Nyman (1999), a quem se atribui ter cunhado o termo "minimalismo" aplicado à música.

unesp

> ele preparou os caminhos do pós-modernismo. (Ramaut-Chevassus, 1998:34).

Outra tendência apontada por Ramaut-Chevassus é representada pela Simplicidade, ou Nova Simplicidade (*Neue Einfachheit*), cujo expoente é Wolfgang Rihm. Dando continuidade à música do romantismo alemão (Ramaut-Chevassus, 1998:42), a obra de Rihm nos sugere mais certa permanência do neoclassicismo agregado da própria historicidade do século XX, pois a seu respeito diz Ramaut-Chevassus: "é um compositor virtuose, brilhante, prolífico que claramente assimilou todas as lições que o modernismo e o pós-modernismo podem oferecer".[35]

Outra característica neoclássica que ganha importância dentro do pós-modernismo é a prática da citação, assim definida por Ramaut-Chevassus (p. 45):

> A citação é portanto um *ante-fato*,[36] cuja integridade é fragmentária, fechada em si e proveniente de outra obra. Sua enunciação repetida lhe confere qualidades de representação e requer atos de interpretação.

Os exemplos citados por Ramaut-Chevassus (p. 46-49), em composições musicais de Klaus Huber e Luigi Nono, adotam significações diferentes para suas citações. Em Huber, na obra *Senkform* [Grão de mostarda], é citado um trecho "extraído da cantata 159 de Bach" a que se atribui um valor abstrato e simbólico; em Nono, analisando-se várias de suas obras, é evidente seu engajamento político.

Um caso perturbador são as *Re-visionen* de Dieter Schnebel, realizando não meramente citações, mas releituras de Bach, Beethoven, Mahler, Webern onde certas distorções interpretativas se convertem na própria obra, invadindo

---

[35] Pasler (2001) conta que essa tendência é chamada de "pós-modernismo de reação", pois reavalia o "potencial expressivo da música" pela "reconsideração do conceito de consonância e novos conceitos de tonalidade", pelo que também se pode falar num "neo-conservadorismo".

[36] Neologismo aqui usado para traduzir o francês *antefact*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

o outrora sagrado recinto da orquestração e do arranjo das composições "clássicas", geralmente fechando em torno do "respeito" ao original.[37] Em *Beethoven-Sinfonie* (1985), por exemplo, Schnebel reelabora a orquestração, a dinâmica e o andamento da *Quinta Sinfonia*, enfatizando o caráter lírico e sentimental das linhas melódicas sem temer contato com o *kitsch* ou o humor corrosivo. A sonoridade dá a impressão ter sido "filtrada", de acordo com as técnicas espectrais, de modo a emular a audição de uma reprodução da *Quinta Sinfonia* em um gramofone com rotação irregular. As "revisões" de Schnebel representam um conceito radical de pastiche, próximo ao dos célebres retratos de Andy Warhol, atingindo frontalmente uma tradição bem estabelecida:

> As possibilidades de interpretar de tal ou qual maneira as obras-primas do repertório musical – sem que se encontre forte oposição – são limitadas e, no que concerne às características elementares da interpretação (como andamento e dinâmica) tornam-se cada vez mais restritas. (Harnoncourt, 1993:31).

O desconforto frente à obra de Schnebel é comparável à noção de "mal-estar" que contamina a pós-modernidade; por instantes não sabemos mais o que é "obra" ou quais os limites que nos permitem reescrevê-la, nem como circunscrever a crítica ao território do texto. As revisões de Schnebel estão no território híbrido da releitura e da reescritura, são, ao mesmo tempo, obra e ensaio crítico.

Próximo à citação, vem a técnica de colagem. Para distingui-las, Ramaut-Chevassus (1998:50) observa que "a idéia de disparidade entre o

---

[37] Uma das raras exceções é a orquestração de Webern para o *Ricercar a 6* de Bach, deliberadamente de acordo com sua concepção serializada do timbre. enquanto que trabalhos mais "respeitosos" como os de Ravel (sobre Moussorgsky) e Busoni (também sobre Bach) geralmente têm sua "necessidade" contestada pelos especialistas, embora com boa aceitação pelo público.

unesp

contexto que empresta e o que é emprestado não existe mais".[38] Ramaut-Chevassus cita um artigo de Jean-Yves Bosseur[39] onde são propostos quatro diferentes categorias de colagem: 1) combinação; 2) complexa; 3) anti-colagem e 4) narrativa. O caso clássico, muitas vezes citado como um marco da composição musical pós-moderna é a *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio,[40] especialmente o terceiro movimento, que Ramaut-Chevassus (1998:50) classificaria como uma "colagem-comentário".

Outra característica destacada por Ramaut-Chevassus (1998:54) é:

> um movimento comparável ao daquelas escolas nacionais do século XIX ou das identidades buscando se desenvolver em reação contra as influências de França, Itália ou Alemanha e que debatem hoje em dia de escapar de um certo estilo culto internacional pós-serial".[41]

Ou seja, trata-se de um resgate das diferenciações nacionais, algo que vimos Subirats (1991) classificar de "novo expressionismo", em oposição ao "estilo internacional" hegemônico. No entanto, a questão das culturas musicais nacionais reveste-se de outras conotações, advindas da pós-modernidade, especialmente as que dizem respeito ao Terceiro Mundo:

---

[38] Pasler (2001) considera a colagem como uma expressão do "pós-modernismo de conexão ou interpenetração, [o qual] resulta quando uma justaposição da obra envolve a inclusão eclética de materiais de discursos disparatados, por vezes de elementos que não são musicais *per se*".

[39] Bosseur, J.-Y. Le collage "No man"s land"?, *Revue d"esthétique*, 3-4, 1978, p. 294-299. Referência feita pela própria Ramaut-Chevassus. O próprio Bosseur, em palestra no IA/UNESP (outubro de 2001), comentou a obra *Strathoven* de Luca Ferrari, colagem bem-humorada de obras de Beethoven e Stravinsky. Segundo Bosseur, o uso da colagem ainda é mal-visto por muitos compositores devido a se prezar ainda em grande parte a questão da autoria e da originalidade da obra.

[40] Essa opinião é manifestada pelo compositor John Rea, em *Circuit* (1990:14). Consideramos também importante dentro do estilo de Berio uma obra anterior: *Laborintus 2* (1963-65), onde Berio cola elementos do jazz, sons eletrônicos, *A Divina Comédia* de Dante e outras referências sonoras e literárias. Assim, a preferência pela *Sinfonia* talvez se deva ao fato de ela estar fortemente relacionada ao "Maio de 68".

[41] Pasler (2001) fala de uma "reação ao internacionalismo do Modernismo, à centralidade da Europa naquela tradição e à abstração como uma linguagem universal, particularmente aquela desenvolvida em Darmstadt após a Segunda Guerra Mundial".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> [...] na primeira metade de nosso século [séc. XX] o compositor enfrentava a tese do nacionalismo versus a antítese do *universalismo* importado da Europa.
>
> Porém, à medida que caminhamos para o final do século a distinção entre ambos os termos torna-se menos clara e a situação atual da música latinoamericana requer uma revisão nos papéis do nacionalismo e da música européia em seu desenvolvimento. Os rótulos nacionalista, serialista, vanguarda, etc. têm cada vez menos aplicação no estudo de uma arte que tende a tornar-se altamente individualizada.
>
> [...] Questões como música nacional versus universal perdem sentido, surgindo em seu lugar o diálogo entre a preservação e diluição das culturas regionais frente à globalização, igualmente resolvido a nível do [sic] estilo pessoal. O compositor hoje pergunta se deve vir à comunidade mundial com uma linguagem musical globalizante ou contribuir com uma voz distinta. (Ripper, 1997:77-78).

O conjunto de técnicas descrito por Ramaut-Chevassus, repetição, resgate do uso da melodia, citação, colagem e o retorno das tradições nacionais, dizem respeito a uma compreensão múltipla da música pós-moderna em torno do eclético e do híbrido; ou seja, não se consideram mais excludentes elementos estilísticos ou técnicas outrora consideradas "puras". Buckinx (1998:57) afirma: "A técnica é novamente, depois de 1980, um meio de apoio", e não mais um "fator regulador". Mais adiante Buckinx explicita certos procedimentos composicionais pós-modernos:

> [...] o compositor escolhe um conceito musical básico, por exemplo um concerto grosso barroco, uma musiquinha popular, um poema-sinfônico romântico ou um serviço religioso. Depois aplica técnicas apropriadas, sejam elas da tradição, de uma cultura que lhe é estranha, ou até mesmo da música folclórica. (Buckinx, 1998:60).

unesp

Pode-se ver a aplicação desse conceito na descrição que John Cage faz de seu *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951):

> Eu o compus como um drama entre o piano, o qual permanece romântico, expressivo, e a orquestra, que em si segue os princípios da filosofia oriental. E o terceiro movimento significa a aproximação das coisas que estavam opostas entre si no primeiro movimento. (Cage, 1995:41).

Buckinx faz uma classificação de alguns estilos diferentes de acordo com o uso dos procedimentos musicais pós-modernos:

1. A "poliestilística" de Schnittke, jogando "um estilo contra o outro", no entanto de maneira diferente dos neoclássicos Prokofiev, Hindemith e Britten: "a poliestilística irá "degradar" conscientemente todos os estilos e modos de escritura a puros meios estilísticos" (p. 62);

2. A "música narrativa", "como no *Terceiro Quarteto* para cordas de Kagel", onde "tudo prossegue com lógica e continuamente, e mesmo assim não se sabe no que vai dar";[42]

3. A "música momentânea", de "natureza sonora sempre muito agradável, e cujas mudanças apenas tentam manter o estado atingido". Os exemplos dados por Buckinx são Arvo Pärt e John Zorn, a cuja música atribui um "estilo-videoclipe";

---

[42] O *Quarteto de Cordas III* (1986-87) de Maurício Kagel, em quatro movimentos à maneira "clássica" (*andante, andantino, allegretto* e *allegro*) é uma notável compilação de estilos e técnicas, da tonalidade clássica ao atonalismo, assim como *Pan*, outra peça da mesma época (1985) para quarteto e piccolo. Chama-nos a atenção o fato desse compositor argentino não ser citado em nenhuma obra das que consultamos que enfocasse a música na América Latina, embora seja reservado a ele sempre espaço ao lado de Stockhausen, Cage, Maderna, Nono, Berio e Boulez (por exemplo, em Griffiths, 1994). Kagel integrou-se de tal modo à vida musical da Alemanha (para onde mudou-se em 1957) que conseguiu assim superar um implacável determinismo, realizando um vaticínio proferido por Gertrude Stein: "os escritores precisam ter dois países, um a que pertençam e outro onde realmente vivam" (Stein, apud Bradbury e McFarlane, 1989:81).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

4. A "música múltiplo", que Buckinx atribui a si próprio: "coleção. séries, aglomerados inapreensíveis": "1001 Sonatas ou 9 Sinfonias Inacabadas" (p. 63).

O uso das técnicas conhecidas como meio recorrente de estabelecer vínculos com a audiência é o principal recurso de uma classe de compositores mais "sóbria" em relação à abertura proporcionada pelo momento pós-moderno. Nattiez observa como o próprio Boulez adota essa nova atitude composicional:

> Após o período poiético-cêntrico do serialismo desmedido, *Répons* faz menção, em plena era barroca[43] ou pós-moderna se assim é devido, à obra clássica, como o meio onde ele [Boulez] obteve a reconquista de um público mais amplo. (Nattiez, 1987:198).

Os cinco aspectos destacados por Ramaut-Chevassus e os quatro tipos de música descritos por Buckinx podem ser ainda mais detalhados,[44] como fez o compositor brasileiro Ricardo Tacuchian (1992 e 1995):

> [...] a partir de uma observação empírica do recente repertório musical internacional e nacional e da reflexão sobre as variadas sugestões pós-modernas na literatura, cinema, arquitetura e filosofia, propusemos doze parâmetros que desenhariam, ainda que de modo incompleto, o perfil do pós-moderno em música [...]. (Tacuchian, 1995:37).

---

[43] O termo "barroco" ou "neobarroco" é empregado por teóricos como Scarpetta e Calabreze como sinônimo do que chamamos de "pós-modernismo".

[44] O compositor brasileiro Marlos Nobre (1994) também fez um panorama das tendências da composição musical para o século XXI, partindo da divisão entre a "linha germânica" e a "latina" em que "cada uma delas representa uma concepção totalmente diferente do tempo musical e da maneira mesma de pensar a obra musical" (grifos no original). Em que pese a dualidade inicial, e embora Nobre não utilize o termo "pós-modernismo", ao final alista 21 itens "Na verdadeira Torre de Babel de tendências atuais", concluindo que "Talvez seja essa, finalmente, a verdadeira tendência de nossa época, a multiplicidade de tendências e a não existência de um ou dois estilos próprios do período".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O fato mais notável da classificação feita por Tacuchian é a possibilidade de vermos expresso um ponto de vista sobre o pós-modernismo fora do eixo América do Norte-Europa, até então dominante no terreno da composição[45] e da musicologia; Tacuchian coloca questões importantes para a dimensão do problema também em função do caso brasileiro (embora seu discurso assuma uma perspectiva teórica importante em nível internacional), iniciando com a "superação da polaridade nacional/universal", que desenvolveremos no quarto capítulo.

Da mesma forma que Ramaut-Chevassus, a classificação feita por Tacuchian não estabelece valores exclusivos do pós-modernismo; certos itens como o oitavo: "Alternância de expressão lírica com forte impulso rítmico, de acordo com o traço cíclico da personalidade humana", ou o nono: "Valorização de parâmetros texturais, timbrísticos, dinâmicos e espaciais" (p. 39), poderiam estar em qualquer referência à música moderna, e até romântica. Outros *insights* de Tacuchian, no entanto, são extremamente aguçados quanto ao delineamento da condição pós-moderna do compositor:

> Isto significa o fim do compromisso do músico pós-moderno com uma determinada estética e a necessidade do pleno domínio artesanal, tecnológico, psicológico e filosófico do material que ele manipula para a construção de uma forma organizada que se constitua uma linguagem expressiva.

Ou ainda, no décimo-primeiro tópico: "Expressão cosmopolita e urbana do mundo contemporâneo", onde Tacuchian reafirma a importância da música erudita frente à "indústria cultural ou cultura de massa", por uma questão que, antes de configurar-se como crítica à música de massa, busca a diferenciação do campo específico da música como linguagem sonora. Como ele mesmo diz, "Não se trata de uma crítica, mas apenas de uma definição de termos".

---

[45] Tacuchian procurou também contribuir com formulações teóricas; criou o *Sistema-T*, um sistema aberto de ordenação de alturas baseado uma escala de nove sons. Ver Tacuchian (1994a e 1995) e Soffiati (2000). Dada a importância e originalidade de suas colocações em relação ao pós-modernismo e a MEB, suas teorias ainda serão retomadas em maior detalhe no último capítulo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Portanto, de modo diverso ao de López (1988), Tacuchian distingue universos distintos entre a criação musical elaborada, voltada para um referencial simbólico da "tradição/renovação" e o da cultura de massa.

Essa desconfiança para com a cultura de massa fica expressa claramente no décimo item:

> Simplicidade sem populismo e comunicabilidade sem clichê. Em outras palavras, o público consumidor volta a ser considerado pelo compositor[,] mas sem concessões. (Tacuchian, loc. cit.).

Essa relação do compositor com o público, um aspecto que o sucesso do minimalismo trouxe à tona, é portanto um dado que não estava presente nem na escola européia de vanguarda (que esperava que sua linguagem viesse a ser naturalmente assimilada pelo público) nem no experimentalismo norte-americano (como vimos no capítulo anterior ao comentar a obra de John Cage, pouco interessado em estabelecer uma "comunicação"). Além da sintomática referência a um "público consumidor" citada acima, Tacuchian declarou em uma entrevista:

> A preocupação que tenho com o público, eu não tinha nos anos 70, quando minha postura era muito mais elitista. Eu fazia uma arte para um clube fechado e que poucas pessoas tinham condições de entender. A minha preocupação era muito maior com meu colega e com o crítico. Hoje, eu não me preocupo com um nem com o outro, mas com o meu público. (Soffiati, 2000:24)

No centro de uma sociedade de massa já constituída e interligada pela tecnologia, os músicos, têm ao menos dois posicionamentos, análogos ao conceito de "integrados" e "apocalípticos", proposto por Eco (2000a). Os "integrados" podem ser vistos como os que se adaptam à nova realidade, desenvolvendo trabalhos que conseguem, ou almejam ter, penetração na cultura de massa de forma mais direta. Philip Glass, por exemplo, assume esta postura ao comentar sua própria popularidade:

unesp

> Em primeiro lugar, eu estou lá, tocando todo o tempo.[46] Além disso, eu assumo projetos que conseguem grandes audiências; *Koyaanisqatsi* é um filme visto por milhões de pessoas. Eu sou um grande advogado de minha própria música: eu a torno disponível de várias maneiras. Prefiro escrever uma ópera a um quarteto de cordas, porque sou interessado no teatro. No fim isto ocorre porque mais pessoas ouvirão a ópera, embora, na verdade, eu goste de escrever quartetos. Eu escrevi três quartetos em anos recentes. Mas as peças em larga-escala me atraem, o que é uma sorte pois esta é uma das razões de eu ser tão popular. Recentemente eu falei sobre isto a alguém em termos muito simples, "se você pode escrever uma peça para duzentas ou duas mil pessoas, porquê não escrever para duas mil? Acredito que essa peça possa ser tão boa quanto". (Glass, in: Duckworth, 1999:339).

A aceitação comercial de uma obra musical contemporânea não implica que uma presumível disponibilidade do compositor ao "falar" determinada linguagem musical estabeleça uma simetria de compreensibilidade entre compositor e público. O compositor polonês Henryk Mikolaj Gorécki, em uma entrevista, comentou a respeito do sucesso de sua *Terceira Sinfonia*:[47]

> Quem escreve música não pode jamais pensar na massa. Até ela precisa conhecer música para entendê-la adequadamente. Eu não espero ser entendido por todo mundo. Poucos compreenderam Bach em seu tempo. Se o público entendesse minha música, eu iria criar ovelhas. Nunca irei escrever música para a massa (Gorécki, in: Giron, 1994).

---

[46] Glass refere-se ao *Phillip Glass Ensemble*, grupo de câmara do qual é fundador, líder, principal compositor e pianista.

[47] A respeito do sucesso da *Sinfonia nº 3* de Gorécki, Giron (1994) informa: "Foi esta a obra que ejetou Górecki à glória. Apesar de ter sido composta em 1976, ela chegou às paradas de sucesso em maio de 1992, na versão em CD (Elektra Nonesuch) da London Sinfonietta e da soprano norte-americana Dawn Upshaw. Em março de 1993, a gravação atingia o primeiro lugar na parada pop inglesa e permaneceu em terceiro lugar durante 36 semanas na parada clássica da revista "Billboard". Ganhou dois prêmios Grammy (melhor disco e melhor disco orquestral de 1992). Vendeu perto de 1 milhão de cópias até a última semana".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No entanto, é preciso ressaltar que também a música de Stockhausen e Boulez e a de outros compositores oriundos de Darmstadt também tem certo apelo comercial. O próprio Stockhausen declarou em uma entrevista ao ser perguntado se o incomodava tocar em "salas de concerto vazias":

> Sinceramente, não tenho esse tipo de problema. As salas em que toco estão sempre cheias e meus discos ainda vendem bem no mercado erudito. (Martins, 2001).[48]

Isso demonstra que mesmo a música de vanguarda pode reificar-se, tornar-se uma "grife" dentro de um sistema cultural segmentado pela lógica de mercado e atingir um público consumidor específico, mesmo que ao criar uma determinada obra o compositor não leve em conta a capacidade do público em seguir seu raciocínio; do mesmo modo, uma linguagem a princípio mais "acessível" como a de Gorécki, só surte efeito através do mesmo tipo de mediação.[49]

O modo como as representações sociais criam a noção de familiaridade que vincula uma cultura a um dado produto cultural (Sá, 1995) parece estar condicionado a uma estratégia de *marketing* (conforme sugere Tacuchian, 1995:25). Eis portanto um dado que sustenta a idéia de "janelas hermenêuticas", como propõe Kramer (1995), já que a própria noção estruturalista da linguagem assume um caráter secundário em função do contexto, pois o simbólico antecede ao semiótico. Dito de outro modo, a contextualização (*marketing*, educação, crítica ou qualquer meio que possibilite a construção de uma representação social) permite que compositor/intérprete (emissor, ou emissores) e público (receptor) dialoguem, mesmo falando idiomas diferentes. Jameson portanto está correto ao falar uma "lógica cultural do capitalismo tardio".

---

[48] Jean-Yves Bosseur confirma essa declaração de Stockhausen, e como compositor, considera-se feliz com o público que consegue atingir com sua música (declaração feita por Bosseur em palestras no IA/UNESP em outubro de 2001).

[49] Uma entrevista publicada pouco tempo depois da de Stockhausen (Martins, 2001). Boulez revela uma "estratégia necessária" no sentido de administrar o público em função do tamanho da sala, em concertos do *Ensemble InterContemporain*. (Einchenberg, 2001).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Sem entrar na questão do pós-modernismo, será Enrico Fubini (2001) quem irá dar dimensão filosófica á problemática da linguagem musical, através da oposição dialética entre os conceitos de universalidade e particularidade.[50] Fubini descreve a emergência que a particularidade ganhou no final do século XIX, quando o mundo ocidental teve de aprender a relativizar a hegemonia de sua própria tradição musical em função da crise do sistema tonal. A eclosão dos movimentos nacionalistas e, posteriormente, da vanguarda, que levaram a música pelos territórios do individualismo na busca de operações racionais ou afetivas que mostrassem a relatividade dos sistemas musicais. Na música do final do século XX tanto as formas convencionais – as quais atribuem à música uma significação metafísica presente "em todos os homens" –, como as formas não convencionais de certos setores da vanguarda – que partem de um "grau zero" da linguagem, anterior a qualquer convenção cultural – recuperam a idéia da universalidade.

> [...] individualidade e universalidade, ou, se quiserem, historicidade e naturalidade, não parecem termos inconciliáveis de uma antítese radical, mas antes a polaridade em que os pólos intimamente se implicam um ao outro. Quem sabe a comunicabilidade e a fruibilidade da linguagem musical não se fundamentem justo na co-presença desses dois termos na existência concreta das obras musicais? (Fubini, 2001:118).

A conclusão de Fubini a respeito da interação entre os pólos "universal" e "particular" combina analogamente com a proposição de Jameson (1997) quanto às polarizações em torno do pós-moderno. O antagonismo entre o repúdio e a celebração ao pós-moderno é visto pelo filósofo norte-americano como um fenômeno que ocorre *dentro* da pós-modernidade, conceito que dificilmente será relacionado à música senão como discussão que, se não chega a estabelecer um consenso, deixa entreaberta a porta dos significados musicais sem imposição de qualquer hegemonia.

---

[50] Uma discussão em torno da evolução dos conceitos de "particular" e "universal" num contexto da estética e da filosofia pode ser encontrada em Lukács (1970).

unesp

O pós-modernismo é tema ainda em aberto. Até mesmo sua relação com o capitalismo tardio, proposta por Jameson, deverá sofrer revisões de acordo com os acontecimentos mais recentes que abalaram a ordem mundial.[51] No plano musical sua aplicação parece ser mais interessante no aspecto crítico que no composicional. Ainda assim acreditamos ser possível fazer analogias entre tais teorias e a MEB das décadas de 1970 e 1980, e que tais analogias possam nos ajudar a compreender melhor os impasses vividos por alguns dos principais compositores brasileiros daquela época.

[51] Referimo-nos ao atentado terrorista a Nova York em 11 de setembro de 2001, cujas conseqüências ainda são imprevisíveis.

3.3 Um breve resumo sobre a música pós-moderna.

Temos assim, partindo da discussão de boa parte da literatura específica sobre o pós-modernismo musical, um quadro mais nítido de uma representação da música contemporânea que nos fornecerá as bases para investigar sua manifestação na música brasileira no próximo capítulo. Podemos então, a título de resumo, entender o conceito de pós-modernismo musical a partir das seguintes noções:

1. O pós-modernismo não é um estilo musical, mas uma teoria de caráter social[52] cujas conseqüências para a música foram o estabelecimento de uma concepção eclética e não-hierárquica, uma confluência de estilos decorrente de uma percepção da música por um ponto de vista menos técnico em relação ao "fazer" e sim voltado para a fruição estética (no sentido da análise crítica especializada) ou mediatizada pelos canais de comunicação de massa (redes de rádio e TV, escolas, universidades, imprensa escrita não-especializada, indústria fonográfica e de entretenimento etc.). Assim o pós-modernismo pertence mais ao domínio da crítica que propriamente da composição musical;

2. Embora possa-se falar em ecletismo em épocas anteriores ao pós-modernismo, é preciso compreender que há na pós-modernidade uma postura crítica em relação aos sistemas totalizantes, o que, em relação à música implica em relativizar a importância dos universos tonal, modal, serial, temperado, eletrônico, acústico, folclórico, universal, erudito, popular, étnico, etc. Isso representa uma multiplicidade de referenciais sem equivalência na história das artes, embora prenunciado em artistas como Satie, Mahler, Richard Strauss, Stravinsky e John Cage;

---

[52] Evidente que a teoria pós-moderna também é marcante no território das artes, especialmente na Arquitetura, Literatura e Artes Visuais, mas também entre essas áreas e a Música a analogia não pode ser muito direta.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3. O pós-modernismo não exclui formas de pensamento musical remanescentes do modernismo, como o neoclassicismo ou a vanguarda, apenas retira delas qualquer possibilidade de hegemonia. Certos grupos de compositores ainda permanecem fechados em sistemas "puros", e embora ocasionalmente outorguem para si a condição de "donos da verdade", não encontram o suporte crítico necessário para constituir uma hegemonia. O pós-modernismo abala o conceito de "gênio" herdado do século XIX, assim, desloca o foco da apreciação estética mais para a observação dos efeitos (a recepção à música) que para as causas (a produção);

4. O fato de a música ter sido reificada, faz com que a relação compositor/público tenha uma importância muito grande no estabelecimento de estratégias que garantam o acesso às novas obras;

5. Há no pós-modernismo tendências mais ou menos assimiláveis pelo mercado. À primeira vista reconhece-se a música mais "fácil" como "tipicamente pós-moderna" e populista, uma espécie de *revival* da estética do realismo socialista; no entanto, a complexidade também é um dado presente no pós-modernismo. No caso da música mais complexa, é o discurso em torno dela que irá mudar, saindo do jargão demasiado técnico e autônomo que caracterizou a crítica musical do modernismo e possibilitando que a música possa dialogar com outras áreas do conhecimento. Por isso alguns dizem[53] que o pós-modernismo foi inventado pelos críticos.

---

[53] Gabler (1999), Hobsbawn (1997), Jameson (1997), Kramer (1995) e Mammi (*Encontros/desencontros*, 1996) referem-se abertamente a esse novo papel da crítica.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Pode ser que o pós-modernismo, a consciência pós-moderna, acabe sendo não muito mais do que a teorização de sua própria condição de possibilidade, o que consiste, primordialmente, em uma mera enumeração de mudanças e modificações. (Jameson, 1997:13).

Assim, pode-se verificar que o ecletismo esteve presente na composição musical desde seus primórdios,[54] e que o pós-modernismo seria o reconhecimento dessas impurezas no discurso da crítica, dentro do que Jameson chama de "nova liberdade textual" (1997:321), o jogo de representações sociais trazido à luz pelo livre uso da metáfora aplicado ao discurso musical. Isso dá à crítica uma nova dimensão, onde ela não mais se torna porta-voz do conservadorismo ou do vanguardismo, mas uma consciência histórica das hegemonias que se instituíram como "verdade" e que são postas à luz sem qualquer legitimação *a priori*.

Por fim, os modelos analíticos do pós-modernismo, como a teoria de Nattiez, tendem a se ajustar à essa concepção eclética. A análise musical abandona o enfoque tipicamente "imanente" do modernismo[55] para dialogar com outros dados que contextualizam a obra. Falar em um "estilo" pós-moderno de composição seria assim fazer tábula rasa das enormes diferenciações não-hegemônicas existentes na cena musical contemporânea.

---

[54] Fubini (1976), Grout e Palisca (1996) e outros autores demonstram que o canto gregoriano, por exemplo, fundava-se sobre os ritos recém-estabelecidos do Catolicismo Romano, com influências litúrgicas judaicas e os preceitos musicais gregos, ou seja, uma grande síntese de manifestações localizadas.

[55] Um exemplo clássico desse enfoque estruturalista é a análise que Boulez fez da *Sagração da Primavera* (Boulez, 1995:75-136), escrito entre 1951 e 1953.

unesp

Capítulo 4 – O pós-modernismo no Brasil: músicas, ideologias e impasses.

Rua Nascimento Silva, cento e sete/ eu saio correndo do pivete/ consigo alcançar o elevador/ minha janela não passa de um quadrado/ a gente só vê Sérgio Dourado/ onde antes se via o Redentor.

TOM JOBIM, 1974.

Foi um sonho medonho [...]/ Vi chegando um trem de candango/ Formando um bando/ Mas que era um bando de orangotango/ Prá te pegar/ Vinha nego humilhado/ vinha morto-vivo/ vinha flagelado/ De tudo que é lado vinha um bom motivo prá te esfolar.

CHICO BUARQUE, 1978.

Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína.

CAETANO VELOSO, 1991.

A tríplice epígrafe acima demonstra o quanto a música popular brasileira está, ou esteve, sintonizada com os processos antropológicos e sociais do país, construindo verdadeiras "metáforas epistemológicas" nos textos das canções, associados a belas e inesquecíveis melodias. Porém, na canção popular urbana do século XX – sábia equação entre poesia e música – um dos níveis onde se opera essa metáfora é justamente a tensão entre o conteúdo do texto poético e da estrutura musical, o primeiro capaz de ir do lirismo intimista à contestação política, abordando questões referentes ao cotidiano, ao

comportamento e à psique; enquanto a estrutura musical é, na maioria dos casos, reiterativa e conservadora.[1]

A discussão sobre a subordinação da música ao texto, ou vice-versa, já vem sendo suficientemente desenvolvida por vários autores e não cabe aqui entrar nesse assunto; todavia, o dado que nos interessa nestes três fragmentos em epígrafe é uma referência a *Tristes Trópicos*, livro escrito por Lévi-Strauss em 1955, cuja alusão à cidade de São Paulo traduz a visão que o europeu tem do mundo além do Atlântico, um mundo onde faltam tradição, reflexão e planejamento:

> Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada. [...] Nas cidades do Novo Mundo, seja Nova York, Chicago ou São Paulo [...], o que me impressiona não é a falta de vestígios: essa ausência é um elemento de seu significado. [...] Pois não são apenas construídas recentemente; são construídas para se renovarem com a mesma rapidez com que foram erguidas, quer dizer, mal. (Lévi-Strauss, 1999:91).

Retomamos este assunto para abordar um ponto importante quando se fala de pós-modernismo no Terceiro Mundo: é possível falar em superação da modernidade em países que sequer consolidaram o processo de industrialização e que ainda lutam para constituir uma sociedade "moderna"?

---

[1] Entenda-se por "estrutura musical" os elementos *melodia* e *harmonia*, cujo paradigma é principalmente o sistema tonal (ver capítulo 2). O ritmo popular também deve ser visto como uma forma conservadora da tradição cultural, reiterada através de estilizações feitas pelos compositores e arranjadores em gêneros já absorvidos e estabelecidos no mercado fonográfico. Assim, o mercado de MPB ficou fechado para projetos como o de Arrigo Barnabé, que tentou nos anos 80 uma aproximação entre a linguagem serial e polirítmica com a canção popular, e Tom Zé, alçado à condição de artista *cult*, não é ouvido com freqüência na programação de rádios e TVs.

unesp

Acreditamos que sim. O próprio "fracasso" das metrópoles modernas construídas no Novo Mundo em tentar estabelecer novos padrões, aceitáveis, de justiça social denuncia o esgotamento do modelo moderno, a incapacidade do modo de vida europeu tornar-se universal. A construção de uma "metrópole do pensamento"[2] no Brasil, foi um projeto do qual Lévi-Strauss participou e descreveu como um "apetite enciclopédico" de nossa nascente classe intelectual,[3] ávida por novidades e cuja sede de modernização por vezes embaraçava os mentores franceses convidados para ensinar aos brasileiros nos anos 30:

> [...] meus colegas e eu mesmo muitas vezes nos sentíamos encabúlados; criados para respeitar as idéias maduras, ficávamos expostos às investidas de estudantes de uma ignorância completa quanto ao passado mas cuja informação tinha sempre alguns meses de avanço em relação à nossa. (Lévi-Strauss, 1999:99).

O movimento em direção ao desenvolvimento de um ambiente produtivo em Ciências Humanas no Brasil, iria se consolidar, na opinião do antropólogo francês, na década de 50 quando seus "alunos necessitados de então ocupariam cátedras universitárias, às vezes mais numerosas e melhor equipadas do que as nossas, servidos por bibliotecas como gostaríamos de possuir" (Lévi-Strauss, 1999:97).

Não faltam exatamente "vestígios" de uma civilização brasileira, como diz Lévi-Strauss; alguns focos consolidados da construção de uma sociedade avançada podem ser apontados, antes de sua "decrepitude". Celso Furtado (2000:3) aponta o "autoritarismo político" iniciado em 1964 como início da decadência de um país que já conhecera sinais de desenvolvimento em épocas anteriores:

---

[2] Interessante metáfora criada por Lyotard (1996), à qual nos referimos num outro contexto (ver Salles, 2000b).

[3] Lévi-Strauss refere-se ao período em que veio ao Brasil para participar da fundação do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo, na década de 30.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Pode parecer paradoxal falar de decadência a uma geração que cresceu num clima de desabrido triunfalismo. Mas não devemos ignorar as lições de nossa história. Que é nosso subdesenvolvimento senão o resultado de repetidos soçobros na decadência? Nos albores de nossa história ocupávamos posição de vanguarda nas técnicas agroindustriais concernentes às nossas principais atividades econômicas. E foi demorada a decadência da economia açucareira, iniciada pela metade do século XVII, quando começaram a formar-se as calcificadas estruturas sociais do Nordeste. O que dizer da rica região mineira, de precoce urbanização, que ocupou no século XVIII posição eminente na criação artística para em seguida prostrar-se exangue, em longa letargia?

Como se vê então, para um entendimento da MEB nas décadas de 70 e 80, é preciso compreender a importância do Golpe de 1964, para onde convergiu o embate entre várias correntes ideológicas no país que determinaram as orientações políticas e projetos educacionais.[4] Nossa hipótese se apóia na noção de que a produção cultural do país depende da constituição dessas diretrizes políticas e educacionais, especialmente no setor da música erudita, dependente de investimentos cujo retorno, lento e não-quantificável, caracterizam-no como desnecessário e ineficiente pela orientação ideológica liberal; e elitista, pela ideologia desenvolvimentista.[5]

Conforme já mencionamos na "Introdução" deste trabalho, a MEB dos anos 50 era hegemonicamente nacionalista, centrada na "Escola de Composição" de Camargo Guarnieri cuja orientação mais evidente foi o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), de Mário de Andrade. O nacionalismo de

---

[4] Os anos 60 marcaram também a chegada ao Brasil das obras de Antonio Gramsci (1891-1937), cujas idéias reformularam a estratégia política da esquerda na América Latina a partir dos anos 70, rompendo principalmente com o pensamento *frankfurtiano* e sua visão negativa da cultura (Dagnino, 2000).

[5] O mesmo conflito se manifesta na própria política do Estado brasileiro nas décadas de 70 e 80: "apesar de decadente, o modelo nacional-desenvolvimentista foi juridicamente consolidado com a Constituição de 88 [...]. Assim, ao longo dos anos 1980 o país perdeu qualquer sentido de orientação próprio" (Sallum Jr., 2000:140). As definições das ideologias liberal e desenvolvimentistas aplicadas ao caso brasileiro são dadas por Sallum Jr. no artigo citado.

unesp

Guarnieri/Andrade, vazado nas propostas do movimento modernista detonado pela Semana de 22, embora tivesse traços de renovação artística, não representou uma proposta estética radical:

> [...] a arte moderna produzida no Brasil [...] é moderna numa acepção peculiar e local, mas não se pensada no âmbito das propostas européias. Se foram apresentadas as razões objetivas de tal fato, não se pode, contudo, desconhecer que a falta de uma sintonia mais profunda com os marcos fundamentais da modernidade investe não apenas a práxis, mas a própria reflexão artística. [...] Quando se analisam as peças críticas dos modernistas no começo dos anos 20, é impossível deixar de notar sua informação não raro confusa, eivada de erros conceituais, quando não permeada de categorias acadêmicas.
>
> O surpreendente nesse quadro de referências é que, apesar disso, os modernistas consigam estruturar uma ação de vanguarda, vazada no exemplo futurista, do qual se aceita a plataforma ativista, mas não a proposta estético-artística, radical demais para o grupo de São Paulo. (Fabris, 1994b, 20:21).[6]

Assim, o movimento modernista brasileiro era apenas parcialmente renovador, se se considerar a ruptura com o tradicionalismo romântico e parnasiano que se perpetuava nas artes, mas conservador, dada a moderação com que essas propostas evitavam os aspectos mais radicais da vanguarda européia.[7]

---

[6] Annateresa Fabris refere-se às artes plásticas, mas sua análise adequa-se também à música nacionalista defendida pelo programa estético de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. Darius Milhaud, que morou no Rio de Janeiro entre 1917-18, espantou-se com o interesse pela música francesa e o fato de Schoenberg ser ignorado no meio musical brasileiro do período (Wisnik, 1983:40-41).

[7] O Futurismo fora considerado descartado, sobretudo por sua ligação com o Fascismo. A vinda de Marinetti ao Brasil em 1926, para uma série de palestras no Rio de Janeiro e em São Paulo, foi marcada pela rejeição de sua postura política (foi considerado um "delegado do fascismo") e estética (Fabris, 1994a:217-260).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> No "futurismo paulista" [...] não há lugar para a máquina: a relação homem-cidade é pensada em termos unanimistas, pois a multidão – considerada por Marinetti incapaz de fornecer a mesma emoção propiciada pela "grande solidariedade dos motores preocupados, zelosos e ordenados" [...], – é o eixo referencial do artigo de Oswald de Andrade.[8] (Fabris, 1994a:98).

Aí, nessa valorização da multidão urbana, reside a continuidade com a tradição sociológica de explicar a realidade brasileira pelo aspecto racial, o que irá caracterizar a valorização do "popular" pelo modernismo brasileiro. Sua orientação estética é mais próxima de um intelectual tradicional como Gilberto Freyre, do que dos "modernos" Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.:

> Sérgio Buarque e Caio Prado Jr. estão na origem de uma instituição recente da sociedade brasileira, a universidade.[9] Neste sentido eles são fundadores de uma nova linhagem, que busca no universo acadêmico uma compreensão distinta da realidade nacional. [...] Gilberto Freyre representa continuidade, permanência de uma tradição, e não é por acaso que ele vai produzir seus escritos fora desta instituição "moderna" que é a universidade, trabalhando numa organização que segue os moldes dos antigos Institutos Históricos e Geográficos. [...] Gilberto Freyre reedita a temática racial, para constituí-la, como se fazia no passado, em objeto privilegiado de estudo, em chave para a compreensão do Brasil. (Ortiz, 1994:40-41).

O mesmo Renato Ortiz consegue dar uma definição interessante do modernismo brasileiro, centrado em uma questão ontológica:

> Moderno como tradição, mas não como colocava Octávio Paz, enquanto tradição da ruptura; os sinais da

---

[8] O texto a que se refere Fabris é "Literatura Contemporânea", escrito por Oswald em 1921.

[9] O que coincide com a vinda de Lévi-Strauss ao Brasil para a fundação da Universidade de São Paulo, na década de 30, descrita em *Tristes trópicos*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> "modernidade" brasileira indicam que realmente "somos", e que por isso não mais devemos nos rebelar na direção de um outro futuro. A modernidade brasileira é, neste sentido, acrítica. (Ortiz, 1988:209-210).

O crescimento de São Paulo deu origem ao mito de uma "nova Babel" do Ocidente, a multiplicidade de raças sendo a glorificação cosmopolita de São Paulo pelos comentaristas da época. A partir de um artigo de J. A. Nogueira escrito em 1920, o historiador Nicolau Sevcenko (1998:38) comenta representação dada à capital paulista:

> "O mundo novo, representado por São Paulo, onde primeiro o branco se fundia com o índio, depois os descendentes destes se cruzaram com os negros, e agora as novas gerações se consorciam com os fugitivos da Europa convulsionada é a terra da promissão [...].

Mas o mito, como observa Sevcenko, é na verdade uma realidade cruel para muitos que buscavam essa terra prometida:

> Ela agregava centenas de milhares de seres desenraizados, arrancados pela força ou pela aflição de seus lares e regiões de origem, transportados como gado através dos mares, negociados por "agentes de imigração" com preço fixo por cabeça, conforme a idade, sexo, origem e condições físicas, despejados em pontos infectos de endemias tropicais, sem instruções, sem conhecimento da língua, sem recursos, sem condições de retorno, reduzidos à mais drástica privação para que a penúria mesma lhes servisse de acicate ao trabalho e motivo de submissão. [...]
>
> Mais do que o mito de Babel, nessa ordem de metáforas, São Paulo para estes grupos evocaria o Cativeiro da Babilônia. (Sevcenko, 1998:38-39).



É curioso que em meio à grande expansão urbana de São Paulo nos anos 20 e 30, tanto Blaise Cendrars quanto Lévi-Strauss detectassem o elemento rural: Cendrars destacou os "pequenos burros puxando carroças";[10] Lévi-Strauss viu no "loteamento para os ricos", ao sul da Avenida Paulista,[11] pastagens, vacas, bananeiras, casebres de taipa e cabras correndo pelas encostas. Os traços remanescentes de um passado agrário sendo cobertos pela ânsia da modernização.

O modernismo paulista[12] se não é propriamente nostálgico quanto ao ruralismo, o será em relação ao mito "das três raças", vistas fora do ambiente opressor de São Paulo. As pesquisas folclóricas irão se voltar para as regiões Nordeste e Norte em busca de manifestações mais "puras", que se possam desvincular da cruel justaposição do expansionismo urbano.[13] Nessas regiões ainda é possível encontrar sociedades "intactas", onde as tradições mantém-se de acordo com as relações de poder político firmemente estabelecidas (o chamado "coronelismo"). A estética nacionalista irá então eleger a música folclórica (que Mário de Andrade chamava de "popular") como a verdadeira expressão sonora do povo brasileiro.

Um poema de Mário de Andrade reflete sua angústia diante da exclusão econômica e racial revelada pela sociedade mutante e industrializada da capital paulista:[14]

> Garoa do meu São Paulo/ - Timbre triste de martírios - / Um negro vem vindo, é branco!/ Só bem perto fica negro,/ Passa e

---

[10] Apud Fabris (1994a:32).

[11] Provavelmente o nascente bairro luxuoso dos Jardins. Ver Lévi-Strauss (1999:94-95).

[12] Deve-se lembrar que o modernismo paulista posteriormente cindiu-se a partir da ruptura entre os grupos de Oswald de Andrade e Mário de Andrade em 1928, todavia essa distinção não precisa ser estabelecida neste trabalho; ao nos referirmos a um "modernismo paulista", iremos sempre fazer referência ao grupo de Mário de Andrade, devido a sua influência sobre os músicos e a crítica musical de seu tempo. Ver Fabris (1994a:261-285).

[13] Assim foram concebidas as missões etnográficas comandadas por Mário de Andrade em 1938, quando ele era diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (Contier, 1994:34-35).

[14] O caráter elitista da *Belle Époque* paulistana e fluminense dos anos 20 e 30 é enfocado por Bartoloni (2000:29-90) e Contier (1995:80) respectivamente.

unesp

> torna a ficar branco./ Meu São Paulo da garoa,/ - Londres das neblinas finas - / Um pobre vem vindo, é rico!/ Só bem perto fica pobre,/ Passa e torna a ficar rico./ Garoa do meu São Paulo,/ - Costureira de malditos - / Vem um rico, vem um branco,/ São sempre brancos e ricos.../ Garoa, sai dos meus olhos.[15]

Serão os aspectos raciais, notadamente a dualidade entre o "europeu" e o "ameríndio", que Mário de Andrade destaca no poema sinfônico *Amazonas* de Villa-Lobos[16] como elementos que o fizeram "compreender e a admirar integralmente" esta obra do compositor carioca. A partir de um "exame atento da partitura", os elementos "europeus" como "a escala de tons inteiros, a parcimônia de instrumentos de bateria, os elementos sonoros tendentes a refletir a ondulação das águas" são conjugados aos "processos musicais ameríndios" tais como:

> a subalternidade das cordas, a definitiva libertação tonal, e principalmente o caráter positivamente de inspiração ameríndia de certos temas, como o inicial, me parecem *mais modernos* [grifo nosso], e certamente datáveis dos *Choros nº 7* pra cá. (Andrade, 1963:155).

Observe-se que esta "definitiva libertação tonal" alardeada por Mário de Andrade ainda se vale contraditoriamente de estruturas tonais dentro da noção de harmonização tradicional, como em certas descrições onde "o oboé com a maior ingenuidade deste mundo tomba também em Dó Maior" (p. 159). A técnica musical aceita pelo nacionalismo andradiano consistia numa estratégia de adoção de uma linguagem musical que superasse o italianismo e o romantismo alemão, sem ingressar no mundo atonal de Schoenberg.

> Assimilar as técnicas da música francesa acabou sendo [...] uma maneira de fazer a música produzida no Brasil

---

[15] Poema incluso em *Lira Paulistana* (1944/45). In: Andrade, Mário de. *Poesias Completas*. 5ª ed., São Paulo: Livraria Martins, p. 282, 1980.

[16] Em crítica datada de 25 de setembro de 1930.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> transitar do nacionalismo romântico de Levy e Nepomuceno para a área dos folclorismos modernos. (Wisnik, 1983:142).

Arnaldo Contier (1985:27-29) resume da seguinte forma o projeto estético-musical de Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*:

1. O compositor deve fundamentar suas obras na folcmúsica brasileira. Sem remontar à música programática romântica. Mário condena o caráter descritivo da música, preferindo a noção de "música pura".

2. Três processos para a captação do "inconsciente coletivo" nacionalista:

   a) uso integral de melodias folclóricas;

   b) uso modificado de tema folclórico;

   c) "nacionalismo inconsciente", ou seja, o compositor cria temas que parecem folclóricos.

3. O contraponto é mais adequado que a harmonia.

4. Uso de instrumentos folclóricos.

5. Redefinição de termos e formas com expressões nacionais.

Foi adotada pela escola composicional nacionalista uma linha próxima do neoclassicismo praticado por Milhaud e Hindemith, cujo sistema de organização de alturas mais característico (principalmente em Milhaud) foi a chamada "politonalidade", embora Mário de Andrade desgostasse do uso dessa técnica pelo compositor francês, como deixa transparecer ao analisar uma primeira audição de *Saudades do Brasil* em 1930:

> Como conceito politonal a impressão que tenho é mais de perplexidade que outra coisa. Está claro que sou favorável à politonalidade e muito acostumado com ela. Mas o que deixa a gente perplexo é não perceber às vezes nenhuma lógica musical em certos empregos de tonalidades diferentes. (Andrade, 1963:140).

unesp

Esse conceito conservador prosseguiu pelas décadas seguintes, sendo fortalecido pela polêmica em torno do dodecafonismo da escola de Koellreuter. O manifesto "Música Viva"[17] de 1946 provocou a irada resposta de Guarnieri na *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*,[18] quatro anos mais tarde, praticamente sepultando a questão até o término do governo JK, período em que passou a fazer parte do *establishment* cultural oficial.[19] Um depoimento de Villa-Lobos a Ademar Nóbrega fortalece essa reação ao dodecafonismo:

> Está completamente superado o dodecafonismo e encerrado o seu ciclo na história da música. [...] Aliás o dodecafonismo, como quaisquer outros "ismos" que possam aparecer, são apenas invenções engenhosas, muito úteis para os que não nasceram com a bússola da arte no coração. Essas experiências são, por vezes, interessantes, mas não passam de jogos de paciência como foram, a seu tempo, os exageros esportivos do contraponto. (Villa-Lobos, entrevista a Ademar Nóbrega, apud Caldeira Filho, 1968:152).[20]

Outro dado importante para o enfraquecimento da linguagem atonal na música brasileira foi o desmembramento do Grupo Música Viva, numa ala universalista, de acordo com as convicções de Koellreuter, e os (neo) nacionalistas, convertidos após a divulgação do manifesto Jdanov em Praga (1948). Guerra Peixe, Eunice Katunda e Cláudio Santoro, ex-alunos de Koellreuter, renegaram a música dodecafônica e tentavam compor para conscientizar as massas, de acordo com os preceitos do realismo socialista

---

[17] O *Grupo Música Viva*, capitaneado por Koellreuter, era também integrado por Cláudio Santoro, Eunice Katunda, Guerra Peixe e Edino Krieger, entre os mais notáveis. Sua iniciativa representou uma primeira manifestação de um modernismo mais radical, fora do modelo francês. A história do grupo é contada por Mariz (1994a e 1994b) e principalmente por Kater (2001), que realizou uma extensa pesquisa com ampla documentação.

[18] A *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de Camargo Guarnieri, datada de 7 de novembro de 1950, atribui ao dodecafonismo o objetivo de "destruição do nosso caráter nacional", constituindo, entre outras coisas, "um refúgio de compositores medíocres". Kater (2001:119-124) a reproduz na íntegra.

[19] Guarnieri consolidou sua música e sua escola composicional durante o Governo Juscelino Kubitschek (1956-60), quando foi assessor de Clóvis Salgado, então Ministro da Educação (Mariz, 1994a:270).

[20] Este depoimento não está datado precisamente; a crônica de Caldeira Filho é de dezembro de 1957.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(Kater, 2001:125-127).[21] Tem-se assim, na década de cinqüenta, a configuração de dois tipos de nacionalismo: um de caráter estético, comandado por Guarnieri; outro político, liderado por Santoro.[22]

Todavia, o processo de industrialização em São Paulo, e o início da era JK, proporcionaram um ambiente favorável à arte de vanguarda, começando pelo setor das artes visuais. Museus como o MASP e o MAM foram fundados,[23] abrindo espaço para a produção contemporânea internacional.

> A primeira Bienal de São Paulo, realizada em 1951, tal como a Semana de Arte Moderna organizada trinta anos antes, suscitou a queda dos valores estabelecidos e a afirmação de uma nova ordem, promovendo a difusão da abstração geométrica no meio artístico brasileiro de vanguarda e a formação de artistas partidários dessa tendência. (Couto, 2000:204).

A ideologia desenvolvimentista, fazia eco ao anseio da classe média de tornar São Paulo um centro mundial das artes, como Paris (Couto, 2000:203).

> O desejo de construir uma sociedade nova, regida por modelos racionais, certamente contribuiu para a difusão no continente sul-americano de uma arte imbuída da ideologia

---

[21] Koellreuter, isolado, deu prosseguimento a suas atividades e criou em 1954 os *Seminários Internacionais de Música* em Salvador (BA), donde viria a surgir em 1966 outro núcleo de composição vanguardística, o *Grupo de Compositores da Bahia*, sob direção de Ernst Widmer. Koellreuter ficaria de 1962 a 1975 fora do Brasil, trabalhando na Índia e na Alemanha, entre outros lugares. Segundo Contier (1991:32), "em 1952, Koellreuter acabou aceitando o *jdanovismo*, devido às suas concepções políticas, aproximando-se assim, técnica e esteticamente do *guarnierismo*. Por essa razão histórica, ambos os compositores, atualmente, procuram afirmar que a polêmica aflorada em 1950-1 foi um falso problema!".

[22] Este tópico é proposto, de maneira um tanto truncada, por Kater (2001:114-116). Outra questão interessante é que a audição de uma obra nacionalista de Guarnieri ou de Santoro, guardadas as peculiaridades individuais de seus autores, não denotam ideologias diferentes, o que somente ocorre quando se comenta os dados de suas biografias. Ambos os nacionalismos se equivalem musicalmente e têm a mesma representação social. Curiosamente, como observa Silva (1999:196), "nem Santoro nem Guerra-Peixe passaram à posteridade como inimigos do pensamento criador", apesar de ambos, assim como Guarnieri, terem se manifestado de forma contundente contra o dodecafonismo.

[23] Koellreuter foi convidado para reger o concerto de inauguração do MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo em 1949, por iniciativa de Pietro Maria Bardi, então diretor daquele museu (Kater. 2001:189).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> tecnocrática. [...] O processo de aceleração industrial e enriquecimento econômico em curso, mais avançado em São Paulo, incitava a uma redefinição do papel social do artista, que deveria participar do projeto de edificação de uma sociedade moderna e produtiva [...]. A integração entre o artista e a indústria tornou-se não somente atraente, mas necessária. (Couto, 2000: 205).

Não tardou para que, nessa atmosfera moderna, surgisse em São Paulo um grupo de músicos movido pelos mesmos interesses que os artistas plásticos; Gilberto Mendes (1994:58) conta que em 1955 havia um núcleo dedicado à música de vanguarda, em torno de Olivier Toni e da Orquestra de Câmara de São Paulo, além da circulação de algumas partituras de Boulez e Stockhausen. Esse grupo de músicos não tardou a se integrar com os artistas plásticos e poetas concretos, lançando suas composições na *VI Bienal de São Paulo* (1961) e, dois anos mais tarde, fazendo publicar seu *Manifesto Música Nova* na revista *Invenção*, "porta-voz da poesia concreta" segundo Gilberto Mendes.[24]

O interesse inicial do grupo Música Nova pela música serial e concreta os levou a Darmstadt em 1962; no entanto, sua chegada lá os colocou em contato com uma vanguarda abalada pelo experimentalismo de John Cage (Mendes 1994:69), o que, associado ao próprio autodidatismo que caracterizou a formação dos compositores integrantes do Música Nova, os levou naturalmente a uma concepção livremente experimental, descompromissada com os dilemas que afligiam europeus – herdeiros da tradição, e norte-americanos – em sua busca de auto-afirmação como potência *cultural*, além de econômica e militar. Voltamos de certa forma à questão levantada por nossa leitura de Lévi-Strauss: o pós-modernismo musical brasileiro independe portanto apenas da evolução técnica, de um "estágio avançado" da composição musical, mas também é fruto

---

[24] A trajetória do *Grupo Música Nova*, integrado por Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Damiano Cozzella é contada nos trabalhos de Zeron (1991), Mariz (1994a) e Mendes (1994). Conforme observa Kater (2001:199) "Recupera-se agora a título de um novo movimento musical, coletivizado, a pesquisa composicional e estética", "no melhor estilo" do Grupo Música Viva de Koellreuter, em 1946.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de um amadurecimento da questão de nossa "identidade" musical.[25] É portanto significativa a conclusão de Gilberto Mendes após sua experiência em Darmstadt:

> De volta ao Brasil, sintetizou-se clara em minha cabeça, como fruto de meditação sobre as contradições observadas, a idéia de que precisava construir a minha linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros, sobretudo do Velho Mundo. A lição de vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes de um Novo Mundo. Mais do que os europeus, tínhamos o dever de ser "inventores", segundo a definição de Ezra Pound, descobrir um novo processo ou criar obras que dessem o primeiro exemplo conhecido de um processo. Criar signos novos. (Mendes, 1994: 70).

Essa criação de novos signos foi proporcionada em parte devido ao envolvimento entre os músicos do Música Nova e os poetas concretos Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. A Poesia Concreta já havia lançado seu manifesto em 1958,[26] e a partir de uma colaboração entre Rogério Duprat e Décio Pignatari[27] deu-se "início a uma muito estreita colaboração mútua, artística e fraternal, que foi fundamental para nosso projeto de uma "música nova brasileira" (Mendes, 1994:71).

Como se vê, tanto a estética nacional associada ao uso ou valorização do folclore, característica do Modernismo oriundo da Semana de 22 (cujos mentores musicais foram Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e Francisco

---

[25] Duprat (1998-1999:13) comenta que "O tema da identidade sempre inspirou a nossa produção cultural. Na música, chegamos à década de 1950 com esse problema ainda não resolvido; ou ainda digno de reparos e reflexões".

[26] Na revista *noigandres*, n. 4, São Paulo, 1958. Reproduzido em Teles (1999:403-405). O manifesto da Poesia Concreta foi assinado pelos três poetas mencionados acima, no texto. Os poetas cariocas Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e Wlademir Dias-Pino não subscreveram esse manifesto e "tomarão parte no neoconcretismo e no "Violão de Rua" e no "Poema Processo" (Teles, 1999:401).

[27] A obra *Organismo*, para Orquestra de Câmara e cinco solistas vocais, estreada em 1961.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Mignone),[28] quanto o nacionalismo de esquerda proposto por Santoro e Guerra Peixe,[29] estavam em descompasso com a radicalidade do movimento de Arte Concreta. Além da já referida Bienal de 1951, outro marco se estabeleceu nos anos 50:

> Tal como a Semana de Arte Moderna foi a síntese das "vanguardas" individuais do pré-modernismo, a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em fevereiro de 1956, foi também a síntese das vanguardas pessoais do modernismo, apenas exagerando ou exacerbando (como se deu em 1922) o ritmo evolutivo. Daí seu caráter nitidamente revolucionário em oposição à vanguarda natural e propriamente evolucionária. (Teles, 1999:399).

A tendência política dos poetas concretos e do Música Nova era de esquerda, apoiando o processo de industrialização e modernização, visto como "a possibilidade e o lugar mesmo de superação das contradições internas do processo histórico brasileiro" (Zeron, 1991:67). Essa superação usaria o desenvolvimento industrial como "a possibilidade de desalienação das classes subalternas frente à cultura", ou seja, a arte de vanguarda poderia ser uma espécie de ferramenta capaz de conscientizar as massas, um programa semelhante ao proposto pelos filósofos de Frankfurt. Por causa disso, houve

---

[28] Mignone aderiu à "causa" nacionalista em 1929 após receber muitas críticas por parte de Mário de Andrade, que condenava seu cosmopolitismo e "italianismo" (Contier, 1997).

[29] Esse nacionalismo, como vimos, foi endossado por vários integrantes do Música Viva, como Guerra Peixe, Eunice Katunda e Cláudio Santoro que acataram as resoluções do Congresso de Praga em 1948; no entanto, por volta de 1960, as convicções políticas de Santoro estavam suficientemente abrandadas para que ele retornasse à música de vanguarda, inclusive pesquisando procedimentos eletrônicos (Mariz, 1994b:29-49). Em 1962, o compositor amazonense foi convidado por Darcy Ribeiro para lecionar na recém-criada Universidade de Brasília (UnB).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

muita polêmica com outras correntes de esquerda, simpatizantes do nacionalismo.[30]

O golpe de 1964 representou o adiamento, senão o fim, das propostas desses grupos de vanguarda:

> As bandeiras do Grupo [Música Nova] após uma larga difusão e várias polêmicas e debates, logo se exaurem, quer por fatores externos, como o fechamento do regime político em 64, acentuado em 68, e a censura advinda, ou a resistência dentro do então desestruturado PCB em encampar suas proposições, ou ainda o esgotamento e a crise da vanguarda a nível [sic] mundial nos anos sessenta e início dos setenta. (Zeron, 1991:76).

Tendo expurgado intelectuais e artistas de esquerda,[31] o regime militar ainda dava espaço àqueles artistas que lhe dessem apoio, ou ao menos se mantivessem suficientemente neutros. Todavia isso implica em buscar "os únicos intelectuais disponíveis, e que se colocam desde o início a favor do golpe militar" (Ortiz, 1994:91). Esses são os chamados "intelectuais tradicionais", cuja

> [...] origem e a ideologia [...] não deixará de criar problemas para o desenvolvimento dos objetivos a [que] se propõem, pois suas idéias não têm mais a força de necessidade histórica. (Ortiz, 1994:91).

---

[30] Houve nesse período divergências estéticas que se manifestaram também na orientação política, como o "Neoconcretismo", assinado por poetas e artistas plásticos do Rio de Janeiro (Ferreira Gullar, Lígia Clark, Amílcar de Castro e outros), a "Poesia-práxis" de Mário Chamie e o "Poema-processo", de Wlademir Dias-Pino. Somente a Poesia Concreta faz referência à música (Boulez, Stockhausen e Webern são citados no *Plano Piloto*, de 1958), vindo a colaborar com freqüência junto aos músicos do Música Nova. Ver Teles (1999) e Zeron (1991).

[31] Darcy Ribeiro, um dos articuladores da criação da UnB (1961), comenta que a intervenção na Universidade, em 1965, implicou até mesmo na prisão de professores que foram "levados a um pátio militar para serem ali desnudados e assim humilhados por toda uma tarde", ao que Ribeiro chama de "o dia da vergonha" (Ribeiro, 1978:85). Santoro, que lecionava na UnB, exilou-se na Alemanha após o Golpe.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Os intelectuais tradicionais reavivaram a ideologia nacionalista de nomes como Gilberto Freyre (Ortiz, 1994:99) e Mário de Andrade (Contier. 1997), dando à política cultural do regime militar um caráter essencialmente preservador do "patrimônio cultural", conceito associado à priorização da cultura popular de extração folclórica/rural tal qual Freyre e Andrade defendiam nos anos 20 e 30. O discurso musicológico no Brasil permaneceu marcado pela questão da identidade nacional associada ao "popular".

> Os historiadores da música brasileira, tais como Bruno Kiefer, Vasco Mariz, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em geral, recuperam, sem críticas, o discurso de Mário de Andrade sobre a "evolução" da música nacional erudita no Brasil, a partir dos anos 20. [...] A utopia de Mário de Andrade na busca de um som nacional transfigurou-se numa interpretação positivista e acabada sobre a História da Música no Brasil! (Contier, 1997:29).

Mesmo os festivais de música popular, iniciados em 1965, denotavam o interesse na valorização de um determinado tipo de canção "popular", mobilizando grandes platéias, com o auxílio da televisão, em torno dos ideais nacionalistas;[32] àquela altura não se vislumbrava o uso "subversivo" da canção popular, o que viria a ser "corrigido" posteriormente com o AI-5. Augusto de Campos chega a falar num certo tipo de composição popular feita especialmente "para ganhar festival" (Campos, 1993:127), fazendo que esse gênero de competição fosse tomado pela canção de protesto e atraísse a atenção dos censores. O movimento tropicalista foi assim uma reação contra as correntes tradicionalistas que negavam as influências da sociedade de consumo, bem como uma tentativa de corrigir as fissuras causadas pela Bossa Nova, que tornara "velha" a música anterior a ela, reabilitando Carmem Miranda e Vicente Celestino, entre outros.

---

[32] O que também gerou discussões no campo da música popular sobre o que seria "genuinamente brasileiro" e motivou, por parte dos tradicionalistas, até mesmo uma passeata contra o uso da guitarra elétrica, considerada um instrumento incompatível com a verdadeira música popular brasileira. Ver Castro (1993:405); Callado (1995:95); Veloso (1987:158-161).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Talvez a perspectiva de sentir-se desatualizado e "antigo", de passar à posteridade não como um grande compositor, mas como o reacionário autor da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950), tenha preocupado Camargo Guarnieri, motivando algum tipo de mudança na sua maneira de compor.[33]

O maduro compositor, limitado por seus compromissos com a "causa" nacionalista, decidiu realizar "experimentações" com obras atonais e seriais por volta dos anos sessenta.[34] Embora isso tenha sido interpretado como um capricho, uma mera "competição com o compositor argentino Alberto Ginastera", como quis relativizar Vasco Mariz (1994:283), podemos ver aí uma atitude composicional séria, de um compositor que pretendia rever seus posicionamentos e talvez até mesmo desafiar o policiamento ideológico dos críticos, mecenas e seguidores.[35]

Quanto aos integrantes do *Grupo Música Nova*, estes se dispersaram em tendências diversas; Rogério Duprat e Damiano Cozzella, juntamente com Júlio Medaglia, "envolvem-se diretamente com o movimento Tropicalista"[36] desiludindo-se em relação à música erudita e apostando numa "integração inteligente na sociedade de consumo" como "único caminho a seguir" (Zeron, 1991:77). Duprat chegou a declarar o "fim do compositor", em uma entrevista:

---

[33] A repercussão da *Carta...* foi muito ruim: ver Paraskevaídis (1999:47), Contier (1991) e Neves (1981:126-133). Inexplicavelmente, Santoro e Guerra-Peixe escaparam incólumes desse estigma, apesar de também terem defendido a tradição nacionalista diante do dodecafonismo durante os anos 50 (Silva, 1999:196).

[34] Sabe-se que Guarnieri usou ocasionalmente o atonalismo em 1934, na sua Segunda Sonatina para Piano (Verhaalen, 1971).

[35] Martins (1997) observa que Francisco Mignone também se posicionava ambiguamente diante do nacionalismo de Mário de Andrade, chegando a sugerir que este não tenha "se apercebido na *dimensão devida*, em vários momentos, dessa *eterna* vocação cosmopolita de Mignone, a serviço de uma obra nacional sim, circunstancial também, numa parcela considerável de sua obra" (Martins, 1997:33). Nossa proposição é que Guarnieri também emitiu sinais semelhantes, igualmente despercebidos por seus críticos e admiradores.

[36] Posteriormente Medaglia (1988:312-318) iria se tornar um crítico severo dos rumos tomados pelos tropicalistas durante as décadas de setenta e oitenta.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Tudo que se faz hoje já se fazia há 30 anos. O rap nada mais é do que uma colagem, típica do *espírito pós-moderno*,[37] que não cria, não acrescenta. O rock repete fórmulas. Eu disse tudo que tinha a dizer em música naquele período entre os anos 60 e 70. Não acho honesto ficar me repetindo.
>
> [...] Os limites foram alcançados. O happening e a música aleatória forçaram os limites. Tudo era surpresa. A idéia da música aleatória era o fim do compositor. Era para acabar com a idéia do grande gênio que chega e dá as cartas, um Haydn que se vestia e descia à Terra para compor grandes obras. (Duprat, in: Medeiros, 1996).

As trajetórias de Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes seguiram de acordo com suas concepções particulares de desenvolvimento de uma linguagem; ambos são considerados "pós-modernos" por Buckinx (1998:73-77); Mendes, por sua "recusa de limites hierárquicos entre alta e baixa cultura, numa mistura de serialismo e Brigitte Bardot (*Cidade*, 1964, para vozes, instrumentos, aparelhos eletro-domésticos)"; Willy, por seu rompimento com "toda a vanguarda local e mesmo com a vida musical como um todo".[38]

Mas o reconhecimento desta pós-modernidade – óbvia mesmo nos aspectos mais superficiais da obra de Mendes e Oliveira, por volta de 1980 – é insatisfatório de acordo com o que observamos em nosso quadro teórico, pois não há "um estilo pós-moderno" constatado apenas nas técnicas utilizadas ou no discurso em torno de certas obras, mas sim uma condição social.

O reconhecimento de traços pós-modernos na obra de certos compositores abre a perspectiva da existência simultânea de compositores "pós-modernos" e "modernos" ou pelo menos "não-pós-modernos". Ricardo

---

[37] Grifo nosso. Observe-se a noção de "pós-moderno" associada diretamente com a música de consumo, uma das razões para que o termo não seja bem visto pelos artistas.

[38] Zeron (1991) destaca principalmente o engajamento político de Willy C. Oliveira como estratégia após o fim do Grupo Música Nova. Gilberto Mendes viria posteriormente a renegar o movimento, numa declaração de 1981 (Zeron, 1991:82-83). Há muitos elementos que explicam porque as trajetórias de dois vanguardistas, convictos, a ponto de assinarem um manifesto, tenham se tornado "pós-modernos", e vamos desenvolver isso mais adiante.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Tacuchian, nas várias abordagens que fez desta questão, aceita essa possibilidade, onde os diferentes rumos tomados pelos compositores delineiam as diferentes formas de expressão musical surgidas por volta de 1970, as quais chegaram ao Brasil somente "a partir dos anos 80":

> Uns persistiram numa *tradição* vanguardista [...]. Outros assumiram uma postura pós-romântica [...]. Ainda outros grupos procuravam escrever música com um leve sabor popular ou caráter nacionalista, muito comum na recente produção brasileira. Por fim, um grupo de compositores caminha para a frente, na procura de novas formas de expressão e comunicação vinculadas à cultura da sociedade pós-industrial de nossos dias. Esta sociedade está baseada no controle da informação.
>
> [...] São compositores que compreendem o inexorável destino das artes, sempre em busca de novos caminhos sem, contudo, romper com a rica tradição que deve lhes fornecer um suporte [...]. A este fenômeno novo, Lyotard chamou de pós-moderno e Calabrese de neo-barroco. (Tacuchian, 1995:25).

Vê-se nessa colocação de Tacuchian a noção de que a postura pós-moderna representa um avanço em relação às outras possibilidades como a vanguarda "tradicional", o pós-romantismo e o nacionalismo. Acaso o "caminhar para a frente" não é a própria definição de "vanguarda"? O pós-modernismo, de acordo com sua concepção, seria decorrente de uma sintonia com a "sociedade pós-industrial de nossos dias", enquanto as outras tendências traduzem o apego ao passado. Todas essas possibilidades coexistem na classificação que Tacuchian faz das tendências da música brasileira atual, onde ser pós-moderno ou não é questão de opção estética.

Ao abordar essa questão em artigo publicado no ano seguinte, onde comenta o Festival *Sonidos de las Américas* em New York, Tacuchian (1996:81-82), observou "pelo menos cinco grandes tendências" na MEB: 1) vanguarda; 2) neo-nacionalismo; 3) neo-romantismo; 4) pós-modernismo e 5) música eletroacústica. Nessa nova abordagem Tacuchian considera a "sonoridade urbana" como um dos objetivos finais do compositor pós-moderno,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sem tecer comentários que reiterem ou neguem o texto anterior. No entanto, chama a atenção o detalhamento que ele dá às outras tendências: os compositores de vanguarda apresentam "forte personalidade criativa". além de apresentarem "sabor internacional de modernidade"; os neo-nacionalistas fundem o "impulso rítmico dos tambores" às "técnicas composicionais contemporâneas"; os neo-românticos assumem a tonalidade "em sua plenitude", preocupados "com uma forma mais direta de comunicação"; a música eletroacústica, devido à sua "riqueza ilimitada", é passível de "várias subdivisões".

Seguindo o raciocínio de Tacuchian, constata-se em sua segunda mirada, uma reavaliação diante da idéia de que o compositor pós-moderno assuma um posto pretensamente mais avançado em relação aos demais. Ao contrário, as outras quatro tendências são tomadas pelos aspectos mais positivos e comuns à noção de "sociedade pós-industrial" do artigo anterior. Pode-se até supor, tendo o texto como base e desvinculando-se dos contrastes certamente existentes entre as diferentes tendências e indivíduos que participaram do Festival *Sonidos de las Américas*, uma certa homogeneidade de atitude, toda ela "pós-moderna", o que torna essa conceituação como outra tendência específica um tanto esvaziada de significação. Jameson (1997) observa como a sociedade pós-moderna se faz representar por grupos, ao invés das anteriores manifestações de classe; analogamente pode-se ver nesses agrupamentos e tendências musicais delineados por Tacuchian uma manifestação desse caráter grupal do pós-moderno. Sendo assim, como conceber o pós-modernismo como uma tendência musical por si só senão a condição social que possibilite a percepção de toda essa diversidade?

Esse problema ainda se manifestaria em outras publicações direta ou indiretamente ligadas a Ricardo Tacuchian. Nassaro (1999) apresenta uma classificação dos estilos da MEB em um caderno de colóquios do curso de Pós-Graduação em Música da UNI-RIO, participando do grupo de pesquisas "A música de concerto no Brasil (1964-1987)", coordenado por Tacuchian. Nassaro procura evitar a confusa teia de categorizações restringindo-se à "música brasileira de meios tradicionais (acústicos)", dividida em três blocos considerando-se desde 1970: "a música de vanguarda ou experimental, a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

música pós-moderna e a música neoclássica". Tal categorização é bem semelhante à proposta por Tacuchian em debate realizado no IA/UNESP:[39] a) a vanguarda, representada por Koellreuter, voltada para o experimentalismo; b) o neoclassicismo, pólo oposto ao experimental e que se subdivide em três: nacionalistas, pós-românticos e ecléticos; c) pós-modernismo.

Nota-se que, em suas últimas classificações, Tacuchian e Nassaro evitam a problemática da música eletroacústica tratada como categoria à parte, um cuidado interessante, porque de fato trata-se em princípio de uma questão de meios de produção sonora e não propriamente estética. Embora os meios eletroacústicos estejam muito associados à vanguarda, o uso de recursos tecnológicos nem mesmo é mais exclusivo da música eletroacústica, já que os *softwares* de computador se adaptaram até para o uso do compositor mais tradicional.

O aspecto problemático da teoria pós-moderna aplicada à música é justamente a superposição de comportamentos considerados "modernos" justapostos à postura "pós-moderna" rejeitada por muitos músicos devido à profunda relativização de valores e a negação de que o domínio da arte musical seja exclusivo de uma casta de especialistas.[40] Filósofos como Habermas, Vattimo, Jameson e Boaventura Santos criticam a idéia de um pós-modernismo celebratório, que para muitos soa como "populismo". Os compositores da chamada Nova Simplicidade costumam ser o exemplo mais citado de uma postura muito próxima à do Realismo Socialista. Por outro lado, a Nova Complexidade pode ser vista como uma espécie de "antídoto contra a agressiva futilidade" da Nova Simplicidade e do neo-romantismo (Ulman, 1994:205).

---

[39] Esse debate teve como participantes a Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff (IA/UNESP), Graham Griffiths (à época mestrando na PUC/SP) e o Prof. Dr. Ricardo Tacuchian (UNI-RIO), e foi realizado no dia 08 de novembro de 2000.

[40] Schafer (1997:173-175) observa como o desenvolvimento da escrita musical deu aos compositores esse poder, o qual passou a ser questionado com o advento das tecnologias de gravação que permitem que músicos menos treinados pelos padrões tradicionais da música européia também possam registrar seus trabalhos com eficiência. Se Adorno já antevia essa possibilidade no *jazz*, o *rock* consolidou uma cultura musical adolescente e urbana.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Assim, as polarizações em torno da simplicidade ou complexidade do discurso musical parecem apontar para a aprovação ou rejeição do conceito de pós-modernismo. O que os filósofos acima citados propõem é uma forma distinta de entender a pós-modernidade, não necessariamente como uma negação da tradição legada pelo Iluminismo, mas uma readaptação que retire do uso da Razão seu potencial de dominação. Ainda não se sabe como a música pode absorver essa problemática e equacionar essas proposições sem um natural estilhaçamento de todas essas proposições.

Conseqüentemente, seguindo uma tendência mundial, muitos compositores brasileiros elegeram as universidades como seu território, delimitando sua área de atuação dentro de uma perspectiva mais "científica"[41] do que propriamente de entretenimento artístico. Nos anos de 1970 e 80, praticamente todos os compositores aqui estudados (Gilberto Mendes, Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Almeida Prado, Jorge Antunes, Ricardo Tacuchian, Koellreuter, Marlos Nobre, Willy Corrêa de Oliveira e os compositores baianos) estavam ligados aos departamentos de música de universidades dentro ou fora do país.

Neo-nacionalismo e neo-romantismo têm em comum uma grande influência da música popular e assim nos parecem mais como subcategorias de uma mesma espécie que ainda se vale da linguagem tonal/modal, um modo de sentir a musicalidade sem a polarização entre bom e mal, entre a técnica erudita e a espontaneidade popular ou sentimental. Há enfim, nesse enfoque, um certo *mood* que pode ser primariamente definido como *nietzscheano*, e, por isso mesmo, não menos "pós-moderno", no sentido da análise que Habermas (2000) faz de Nietzsche como precursor da pós-modernidade.

Portanto, a definição de pós-modernismo proposta por Tacuchian como "um comportamento estético que tenta superar as velhas polaridades que definiram a música do século XX", é, segundo procuramos demonstrar, um conceito que pode abranger todas as noções anteriores, que chamamos "pós-

---

[41] Há muitas controvérsias diante da questão de manifestações artísticas serem vistas como "ciência" e este é mais um impasse que desafia o músico dentro da universidade.

unesp

modernismo", e não "uma entre cinco tendências", vista como um estilo. O que fica em aberto é a tentativa de superação de polaridades, mesmo porque estas parecem estar ainda latentes em função do posicionamento tomado pelos músicos, contra ou a favor do "pós-moderno".

Jameson (1997:86-87) empreendeu discussão semelhante num campo teórico ainda mais amplo, onde classifica as teorias que rejeitam e apóiam o pós-modernismo. Concordamos com a forma como ele coloca em questão tais antagonismos:

> Em vez de cair na tentação de denunciar a complacência do pós-modernismo como uma espécie de sintoma final da decadência, ou de saudar as novas formas como precursoras de uma nova utopia tecnológica ou tecnocrática, parece mais apropriado avaliar a nova produção cultural a partir da hipótese de uma modificação geral da própria cultura, no bojo de uma reestruturação do capitalismo tardio como sistema.

O pós-modernismo nos parece antes uma condição social até certo ponto "inevitável".[42] Por esta razão, ao invés de nos concentrarmos simplesmente nos autores que se autodenominam pós-modernos como Tacuchian e Almeida Prado, ou que são costumeiramente associados às práticas experimentais e ecléticas como Mendes e Willy, iremos buscar no veterano Guarnieri do final dos anos 1960 um ponto de inflexão para a pós-modernidade musical no Brasil, como uma conseqüência inadiável frente ao impasse representacional atingido pela MEB (Gubernikoff, 1998-1999 e Ripper (1997).

Achamos válida a proposição de um modelo mais aproximado ao de Ramaut-Chevassus (1998), onde o pós-modernismo é percebido mais como um conceito-chave de cunho social do que propriamente como a eclosão de

---

[42] Jameson (1997:86-87) observa: "[...] estamos de tal forma dentro da cultura do pós-modernismo que é tão impossível um repúdio simplista quanto o é uma celebração, igualmente simplista, complacente e corrupta".

unesp

um estilo especificamente musical. Daí resulta que sob a chancela "pós-modernismo" estão agrupadas tendências musicais de natureza totalmente diversa:

PÓS-MODERNISMO NA MEB			
ENFOQUE "CIENTÍFICO"/ESPECULATIVO		ENFOQUE COMUNICATIVO/POPULAR	
Técnicas	Tecnologias	Neo-nacionalismo	Neo-romantismo
Serialismo, espectralismo, trans-tonalismo, música de intervalos, etc.	Eletroacústica, Composição Auxiliada por Computador, etc.	Comunicabilidade, preocupação com o público. Simplicidade, nostalgia, interesse pelas culturas "periféricas".	

Essa divisão, formada a partir do ponto de vista composicional ou estruturalista,[43] não impede por exemplo que uma obra aparentemente "neo-nacionalista" tenha simultaneamente elementos típicos de uma obra "neo-romântica", "espectral", "serial" e "eletroacústica", ou seja, "pós-moderna". Como diz Jameson (1997), o essencial para a arte pós-moderna é a possibilidade da obra tornar-se "texto". Gubernikoff (1995) dá um exemplo notável dessa "textualização" e das possíveis interações entre essas "subcategorias", ao comentar *Volta Redonda* (1991/93) de Rodolfo Caesar, onde o compositor "aprofunda aspectos de técnicas relacionadas com Composição Auxiliada por Computador (CAC)":

> a partir da junção de idéias de categorias diferentes e de significados diferentes da palavra "volta", são amalgamados vários sentidos: Volta Redonda, cidade onde se encontra a maior siderúrgica do Brasil e um dos maiores índices de poluição do país, as voltas de uma esfera de metal sobre uma superfície circular e a forma espiral da composição. (Gubernikoff, 1995).

[43] Reconhecemos também uma outra classificação possível para a música pós-moderna, partindo do enfoque dado pela aliança entre mídia e mercado, onde outras linguagens musicais são priorizadas e a relevância da música que estudamos aqui é mínima.

Ao mesmo tempo, no entanto, observamos nesta classificação que fizemos acima a existência de uma tensão latente entre os pólos de enfoque "científico/especulativo" e "comunicativo/popular", análoga ao "antagonismo entre pós-moderno de oposição e pós-moderno celebratório" entrevisto pelo sociólogo Boaventura Santos (2000b:37). O pós-modernismo está longe de ser um estágio de consenso. No Brasil os extremos mais radicais parecem ser, de um lado, os compositores eletroacústicos e, de outro, os neo-românticos/nacionalistas; porém não se pode apreciar uma hegemonia de qualquer dessas orientações. Isso é confirmado pelo fato de os periódicos brasileiros mais recentes[44] e universidades[45] abrirem espaço equivalente para todas essas abordagens. O "caminho do meio" parece ser a opção mais aceita entre os compositores brasileiros.[46]

Assim, se o compositor nacionalista também faz uso de técnicas que outrora eram características da vanguarda, se o compositor eletroacústico adota várias possibilidades de expressão (que podem envolver até a presença de elementos étnicos), se a vanguarda pode permitir-se ser "nostálgica", mesmo em relação a suas próprias conquistas nas últimas décadas (desde 1950) daí se pode deduzir que se não há propriamente uma unidade de estilo, há certamente uma expressão contemporânea que reflete os dilemas da sociedade civil brasileira durante 1970 e 1980, período de transição da ditadura militar para a democracia (Arturi, 1996), de uma ordem totalitária para uma suavização dos limites ideológicos que comportassem a presença de vertentes antagônicas numa nova construção da nacionalidade.

A partir de Gramsci, cujo conceito de hegemonia valorizava a oposição que a sociedade civil poderia realizar no sentido de transformar o Estado

---

[44] Tome-se como exemplo os *Anais* do XIII Encontro Nacional da Anppom, do qual participamos, e cujo tema principal, exposto na palestra inaugural de Jean-Jacques Nattiez, era justamente a pluralidade como tendência para a música do século XXI.

[45] O IA/UNESP, por exemplo, abriga compositores das duas vertentes: Sérgio Vasconcellos Corrêa, Nilson Lombardi, Eduardo Escalante e Villani Côrtes, cujos enfoques são principalmente popular e/ou nacionalista; Flo Menezes e Edson Zampronha, que se utilizam freqüentemente de recursos eletroacústicos e outros procedimentos de vanguarda.

[46] Sintomaticamente, Nassaro (1990) detecta que "o bloco neoclássico predomina no panorama musical brasileiro atual".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

autoritário na América Latina (Dagnino, 2000), pode-se compreender essa dicotomia entre as forças políticas, culturais e estéticas que representavam o Estado autoritário (que podemos, no caso da música associar à estética nacionalista) e a sociedade civil,[47] como o foco que caracterizou o debate pós-moderno no Brasil. Há mesmo um notável exemplo de engajamento da MEB com a causa política no episódio pelas *Diretas Já*, a *Sinfonia das Diretas* de Jorge Antunes (1984), apresentada em um comício em Brasília e utilizando recursos orquestrais que envolviam instrumentos, coro, sons eletrônicos e as buzinas de cerca de duzentos automóveis, executadas por cidadãos brasilienses (Antunes, 2001).

Na MEB os pólos mais radicais (vanguarda e neo-nacionalismo) precisam existir para atuar como elementos reguladores da superação de uma possível hegemonia. A presença dessas facções antagônicas, mediadas pelo caráter neutralizador (embora crítico) do pós-modernismo é um dado importante para que ambos os impulsos se anulem, estabelecendo não a possibilidade de um consenso, mas de tolerância e pluralidade. Esse foi o pensamento que norteou a negociação da abertura política no país em 1985.[48]

> O papel a ser desempenhado pela sociedade civil na construção da hegemonia foi fundamental para sua adoção pela esquerda como um marco de referência apropriado para a luta pela democracia. A necessidade de análise teórica e compreensão política do conjunto de forças sociais que surgiu

---

[47] Nada pode representar melhor o ecletismo do que a sociedade civil, que posteriormente irá pulverizar essa dicotomia inicial com o Estado. Carlos Nelson Coutinho, um dos principais estudiosos de Gramsci no Brasil, comenta: "Curioso destino teve o conceito de "sociedade civil" no Brasil. Seu uso entre nós, tanto na Universidade quanto no jornalismo político, data da segunda metade dos anos 70, quando se acentuam os processos de corrosão da ditadura militar, causados em grande parte pela irrupção de novos movimentos sociais, entre os quais se destaca o novo sindicalismo do ABC. Não é casual que tenha sido nesse mesmo momento que Antonio Gramsci se transformou num dos mais importantes interlocutores do pensamento social brasileiro". Coutinho, C. N. Gramsci e a sociedade civil. Texto disponível online no site *Gramsci e o Brasil*, no endereço eletrônico: http://www.artnet.com.br/gramsci/arquiv93.htm.

[48] Arturi (1996) observa entretanto o caráter autoritário que norteou a transição para a democracia, já que os militares controlaram a maior parte do processo e inclusive bloquearam a grande mobilização popular pelas eleições diretas em 1984. O mesmo sintoma de autoritarismo ainda ecoa em certos discursos da vanguarda brasileira que situam a música eletroacústica como "o principal ramo da composição" (Menezes, 1998:8).

unesp

> durante a luta contra os Estados autoritários era crucial para a esquerda (Dagnino 2000:71).

Nesse sentido, a contraditória presença de um músico oriundo da ala vanguardística como representante da MEB durante o regime militar, como o foi Marlos Nobre, pode ser vista tanto pelo lado positivo, o fato de uma produção "oficial" e subvencionada pelo Estado ser realmente representativa, o que atesta o reconhecimento internacional atingido pelo compositor; como pelo aspecto negativo, já que isso pareceu convergir para uma monopolização dos recursos oficiais de produção e divulgação privilegiando aquele compositor. Por isso, Nobre foi o "compositor brasileiro contemporâneo mais premiado, mais gravado, mais editado" dos anos 1970 e 80 (Mariz, 1994:372), ao mesmo tempo em que granjeou inimizades em todo o meio musical brasileiro.[49]

A estratégia da esquerda foi, mediante a luta pelos direitos de cidadania, buscar a participação crescente da sociedade civil. Ricardo Tacuchian, sintomaticamente, conta que sua participação na FUNARTE[50] teve mesmo esse intuito:

> No período em que trabalhei na FUNARTE, o Marlos já não trabalhava mais lá. [...] [51]
>
> Interpreto a FUNARTE como uma estratégia do governo da Ditadura para cooptar a classe intelectual que estava quase unanimemente contra o governo militar. Não havia outro espaço de trabalho e muitos, como eu, viram na FUNARTE, uma forma de fortalecer a arte brasileira e, subverter o *status quo* vigente. Naturalmente, o Marlos foi Diretor do Instituto Nacional da Musica porque era o único compositor de certo vulto que apoiava o governo militar. Por isso ele ficou conhecido como o Compositor da Ditadura. Outros

---

[49] A continuidade de Nobre junto às instituições estatais após a mudança de regime político deve-se, ao que tudo indica, ao apadrinhamento dado a ele pelo próprio Presidente da República, José Sarney (Viotti, 1989).

[50] Maiores detalhes sobre a FUNARTE podem ser obtidos em Guimarães (1996).

[51] Nobre saiu da direção do INM em 1979.

unesp

> compositores (muito poucos) usaram a FUNARTE a seu próprio serviço. (Ricardo Tacuchian, comunicação pessoal por correio eletrônico em 14/07/2001).

Assim, paralelamente a uma concepção musical cada vez mais eclética ou sincrética, os compositores tomavam consciência das estratégias necessárias para instaurar uma ambiente menos centralizado e dependente das escolhas do Estado para a administração da cultura. Koellreuter, após longa temporada fora do Brasil, pode transmitir, no I Simpósio Internacional de Compositores realizado em 1977 pelo antigo IAP/UNESP (atualmente IA/UNESP), uma visão bastante clara do novo panorama mundial que se avizinhava, com suas implicações futuras para a música:

> A nova sociedade, que está começando a existir – podemos descrevê-la como uma sociedade de massa, tecnológica, industrializada – implica numa forma de arte integrada nessa sociedade, que – tendo-se libertado consideravelmente de fatores econômicos – se sobrepõe ao seu isolamento social. Porque uma sociedade de massa deve ser necessariamente democrática, incapaz de tolerar o monopólio da arte por determinados grupos sociais ou a sua comercialização para fins lucrativos. Porque a civilização tecnológica encara a arte como um meio de informação e de comunicação, incluindo-a entre os processos que tornam possível a existência dessa civilização. (Koellreuter, in: *Anais do I Simpósio Internacional de Compositores*, 1977:21).

Pode-se inferir desta breve e muito resumida visão processual-histórica da música erudita no Brasil, que houve uma arraigada resistência contra a linguagem musical não convencional no país.[52] Tal resistência se apoiou na orientação estética do nacionalismo. É preciso ressalvar que a pesquisa de

---

[52] González (1993) traça um quadro semelhante a respeito da música no Chile, ressaltando que "depois de tentar o sonho revolucionário dos anos 60 e de viver sob severo regime militar, a sociedade chilena tornou-se mais realista, tolerante e diversificada. Recordemos que pós-modernismo é também pós-ideologismo; é também pós-pinochetismo [...] e pós-progressivismo no Chile" (p. 175). Mendes (1991) chega a uma conclusão próxima ao enfocar "as implicações de esquerda" na MEB.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

linguagens musicais além do uso de temas de inspiração nacional/folclórica não implica num posicionamento "anti-nacional".[53] Essa polarização provocou uma divisão de forças que unidas poderiam diminuir, senão reverter, o "atraso" na formação de estruturas e legislações que garantissem os recursos necessários para esse tipo de produção musical no país. Por isso concordamos plenamente com Gerard Béhague quando ele afirma que:

> A história da música mesmo de um período "contemporâneo" não pode ser efetivamente escrita sem considerar-se fatores socioculturais e políticos. (Béhague, 1987:293).

Estas são, talvez, as principais razões pelas quais a vida musical jamais foi plenamente implantada no Brasil de acordo com os padrões europeus ou norte-americanos.[54] Excetuando algumas poucas orquestras sinfônicas de expressão, um punhado de festivais de música nova e o restrito circuito nacional e internacional de ópera, solistas e música de câmara, a MEB segue tentando afirmar-se como mercado de trabalho para músicos e pesquisadores e referência cultural para a sociedade brasileira. O diagnóstico que Copland fez da música na América Latina em 1941 ainda é válido, infelizmente, para o início do século XXI:

> Todos os compositores contemporâneos na América do Sul produzem obras sob sérias dificuldades. Apenas cinco ou seis orquestras de primeira classe atuam em todo o continente. Comparativamente são executadas poucas obras de música nova por estas orquestras, e o mesmo vale para as estações de rádio locais. Peças curtas são publicadas de tempos em tempos, mas os editores são inteiramente desinteressados em obras longas e sérias. Muitos compositores trabalham em

---

[53] Fato observado por Béhague (1987:293) numa crítica ao livro *Música contemporânea brasileira*, de Neves (1981).

[54] Copland (1968:122) descreve este modelo e o chama de "superestrutura musical". Os artigos de Tacuchian (1994b e 1996) são, de certa forma, referências à necessidade de implantação de elementos normatizadores à vida musical brasileira. Rodrigues (1996) também aponta problemas semelhantes na MEB.

unesp

> isolamento, com pouca esperança de atingir um público vivo. Admira-se que, a despeito de tais condições, tantas obras novas sejam escritas a cada ano. (Copland, 1960:206).

Está aí caracterizada boa parte do "impasse" da MEB, onde se vê, a partir das dificuldades enfrentadas pelos novos compositores, problemas semelhantes aos enfrentados pela Música Nova também nos centros desenvolvidos como Europa e Estados Unidos. A cultura de massa se impôs nos anos sessenta, estabelecendo um profunda mudança de valores e atitudes, principalmente a partir da maior participação dos jovens em relação ao consumo dos bens culturais.

Vejamos então como alguns compositores brasileiros reagiram a esse impasse após o golpe de 64, nas décadas pós-modernistas de setenta e oitenta.

unesp

4.1 O dilema de Camargo Guarnieri: reflexões a partir da análise do *Concerto* nº 4, para piano e orquestra (1968).

> *A significância ou coloração nacional de um fenômeno musical não deve ser desprezada pelo modo como é recebida pelo público, e isso é um "fato" relevante. Um trecho de música folclórica, interpolado num contexto de música erudita polifônica não é de modo algum essencialmente "nacional"; os ouvintes podem bem percebê-lo, sob um ponto de vista primariamente social ou regional, como um exemplo pitoresco de arte das classes mais baixas ou da população de algum lugar longínquo.*
>
> CARL DAHLHAUS, *BETWEEN ROMANTICISM AND MODERNISM.*

Como já antecipamos, o aspecto notável da produção de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) é a sua aparentemente súbita aceitação da linguagem atonal e serial nos anos sessenta, após ter divulgado a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, um duro ataque ao dodecafonismo. Antes de procedermos a uma verificação analítica dessa indagação – pois julgamos ser necessário demonstrar com a maior clareza possível o elemento "atonal" ou "serial" presente em sua música – iremos tentar investigar as razões dessa mudança de atitude composicional, além de apontar certos detalhes curiosos que essa mudança despertou no círculo de admiradores e críticos que o apoiavam.

Chama atenção o fato de que os textos de caráter laudatório sobre Guarnieri – e reconhecemos que o compositor certamente fez por merecer tal admiração – geralmente destacam uma pretensa e inabalável adesão à música nacionalista à qual o compositor teria sempre se mantido fiel:

> [...] sua linguagem musical [de Guarnieri] pode percorrer livremente dentro das características nacionais que, em seus

> mais de oitenta anos de vida e sessenta de trabalho, jamais abdicou. (Raymundo, 1997:226-227).

Eduardo Escalante reforça a idéia de um Guarnieri incoercível:

> [...] a personalidade marcante de Camargo Guarnieri. Sua força é o que se destaca – seja pelas imutáveis convicções, seja pelo rígido critério de suas considerações quanto à música [...]. (Escalante, 2000:29).

Além dessa visão de um Guarnieri inflexível por parte daqueles que se mantiveram fiéis à sua escola, há a opinião dos que o criticam por um conservadorismo às vezes intransigente, onde se observa severa vigilância aos princípios nacionalistas de Mário de Andrade. Almeida Prado, ex-aluno de Guarnieri (em 1960/61), comenta que o *Ensaio sobre a música brasileira*, era leitura obrigatória para os alunos da escola nacionalista, como "a Bíblia". Os alunos eram estimulados a seguir os exemplos musicais do livro na forma de exercícios de composição.

> Depois de um ano, de fazer tema com [sic] mucama, não sei o que mais, sempre o mesmo tipo de melodia, [pensei:] porque não posso fazer de outro tipo? (Almeida Prado, in: *Encontros/desencontros*, 1996:53-54).

A exigência de um suposto "caráter nacional", preso aos ditames da melodia de caráter folclórico e às técnicas do neoclassicismo, pode sem dúvida ser vista como componente marcante da personalidade de Guarnieri, sobretudo em sua atuação como professor de composição. No entanto, o próprio Guarnieri nos fornece uma pista para compor um quadro diferente de sua personalidade artística, nas notas que escreveu para a gravação do *Concerto nº 4*, para piano e orquestra composto em 1968:

> O primeiro movimento – *Resoluto* – se inicia com um movimento enérgico, confiado aos instrumentos graves, a fim de preparar a entrada do piano solista. Este ataca um *tema serial*, que se desenvolve até que os sopros o repetem. Depois de um longo desenvolvimento, o piano alterna-se com a

> orquestra, que prepara a entrada da cadência, escrita em maneira de diálogo, para chegar à reexposição. A partir daí, até a coda final, toda a música se desenrola em movimento contrário, retrógrado. (Guarnieri, 1979).

O próprio autor admite não só que o tema tocado pelo piano é "serial", como afirma ter utilizado retrogradação em toda a reexposição, procedimento comum à técnica polifônica e à composição serial/dodecafônica. Portanto Guarnieri aparentemente abdicou de suas "imutáveis convicções" tonais/nacionalistas para se valer dos recursos que anteriormente atacara.[55]

Vasco Mariz sugere tratar-se de "um período dito de competição com o compositor argentino Alberto Ginastera" (iniciado em 1961, com a composição do *Concertino*),[56] e deixa implícito que essa composição não o agradou: "como o *3º Concerto*, o *4º* parece não ter convencido o próprio autor, pois nem sequer o fez estrear até agora",[57] passando rapidamente a elogiar o *5º Concerto* (1970), "autêntico sucesso nas mãos de Laís de Souza Brasil", ao qual o crítico Caldeira Filho "não poupou elogios" (Mariz, 1994:283).[58]

Segundo Appleby (1985) "os *50 Ponteios* para piano, escritos entre 1931 e 1959, podem ser considerados, junto com as *Cirandas* de Villa-Lobos, como soberbas expressões em miniatura de elementos estilísticos comuns à música brasileira". Este dado, isolado, nos faz pensar numa súbita passagem de Guarnieri para o mundo atonal, já que Appleby não comenta os concertos para piano, enxergando essa tendência apenas "nas composições escritas na

---

[55] Deve-se ressaltar que isto em nada desabona a conduta moral do compositor, apenas sustentamos que ele mudou de opinião quanto a certos procedimentos técnicos de sua arte, assim como Stravinsky o fizera.

[56] Provavelmente tal "competição" pode ter ocorrido no período em que ambos lecionaram no Instituto Di Tella, em Buenos Aires (Béhague, 1979:348).

[57] A primeira edição do livro *História da música no Brasil* de Vasco Mariz data de 1981, portanto posterior ao lançamento do LP com os *Concertos* 3 e 4 de Guarnieri, em 1979. Achamos pouco provável que Mariz, historiador bem informado e relacionado, desconhecesse esta gravação feita pela mesma Laís de Souza Brasil com regência do compositor, em 8 de setembro de 1974 na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro. Não descartamos entretanto a possibilidade de algum esquecimento na revisão do texto.

[58] Béhague (1979:207) aponta o traço neoclássico predominante neste quinto concerto de Guarnieri, "combinando material temático de caráter de danças populares urbanas (samba, choro) com técnicas dodecafônicas".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

década de setenta" (Appleby, 1985:151-154). Informações mais completas sobre a trajetória estilística de Guarnieri podem ser encontradas no trabalho da pesquisadora Marion Verhaalen (1971:232), que, em seu estudo sobre a obra pianística de Mignone e Guarnieri, destaca o interesse de ambos pelo atonalismo em sua produção da década de 60. Também o crítico Caldeira Filho comenta esse progressivo direcionamento de Guarnieri para uma linguagem atonal, em matéria para o jornal *O Estado de São Paulo*, em novembro de 1965:

> O grande interesse do concerto residia na estréia mundial de *Seresta* de Camargo Guarnieri, para piano solista, harpa, xilofone, tímpanos e cordas [...]. *Seresta* [...] tem sido noticiada como marcadora de nova fase do compositor, caracterizada pela libertação quanto ao nacionalismo e ao tonalismo harmônico. [...] O encaminhamento de Guarnieri para novos rumos não se deu subitamente com esta composição: antes, vem sendo gradualmente processado de algum tempo para cá, como se comprova, entre outras obras, por alguns *Ponteios* e pela recente primeira audição do *Canto nº 2*, para violino. (Caldeira Filho, 1968:85).

Como se vê, há subsídios que demonstram a existência de um Guarnieri "atonal", ou "não-tonal", distinto, portanto, daquele compositor unidimensional de orientação nacionalista ortodoxa.[59] Seu *Concerto nº 4*, para piano e orquestra, traduz assim alguns procedimentos exemplares de sua técnica composicional próximo aos anos 70, e do impacto que isso teve sobre a crítica e até mesmo seus seguidores.

---

[59] Silva (1999) conta que "ele [Guarnieri] não hesitou em se servir de procedimentos seriais e mesmo dodecafônicos em obras como a *Sonatina nº 6*, para piano e a *Seresta* para piano e orquestra (1965), a *Seqüência, Coral e Ricercare* (1966), os *Concertos nº 4* e *5 para piano e orquestra* (1968, 1970), o quarteto *Angústia* (1976)" (Silva, 1999:198). Silva indica ainda um texto do regente Lutero Rodrigues no jornal *Apollon Musagette*, Curitiba, n. 9, 1993, também comentando aspectos da obra atonal/dodecafônica de Guarnieri.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A cortina de silêncio em torno de sua obra atonal e serial nos intriga e faz pensar numa espécie de censura, análoga à do regime militar instaurado após o AI-5, onde se devia seguir uma orientação totalitária. O serialismo de Guarnieri é tratado ora como um deslize ideológico, sobre o qual se espera que recaia o silêncio até o esquecimento; ou então é ignorado por aqueles que o responsabilizam diretamente de não dar espaço a manifestações musicais fora da estética nacionalista.

> O grande problema da *Carta Aberta* parece ser a recusa de um dogma em nome de outro – o nacionalismo musical, que Guarnieri não podia recusar nem entender como dogma. (Silva, 1999:197).

> [...] Dessa forma, por um conjunto de razões que vão do puramente musical ao ideológico, Guarnieri viveu os últimos 30 anos de vida numa espécie de ostracismo... (Rodrigues, 1993, apud Silva, 1999:198).

As razões que parecem justificar uma mudança tão radical em seu pensamento podem ter origem quase vinte anos antes, com a divulgação do manifesto Jdanov,[60] quando a orientação estética da arte comunista aproximou-se de uma concepção nacionalista que também via o dodecafonismo como "arte decadente" da burguesia.

Como se sabe, os rumos que a política tomava no Brasil no início da década de 60 logo conduziriam ao golpe de 1964, pelas forças de direita. Músicos filiados ao Partido Comunista como Cláudio Santoro (que inclusive esteve presente no Congresso de Compositores de Praga, em 1948), tiveram problemas tanto em conservar seus cargos em instituições estatais (a crise da UnB, onde Darcy Ribeiro e Santoro, entre outros, foram afastados) como nas relações internacionais com os Estados Unidos (que negaram o visto de

---

[60] Andrei Alexandrovitch Jdanov foi membro do Politburo, porta-voz desta cúpula ao lado de Stalin, Malienkov, Molotov e Beria. Seu discurso sobre a arte soviética, proferido em 1948, teve forte impacto não só na URSS, mas entre os artistas de esquerda do Ocidente. Ver Ricciardi (1997). No Brasil, Santoro, Katunda e Peixe foram os principais influenciados por Jdanov (seu nome também é grafado como "Zdanov", como por vezes será feito no decorrer deste trabalho, de acordo com a fonte citada).

unesp

entrada a Santoro quando este recebeu uma bolsa da fundação Guggenheim). Guarnieri foi citado por Santoro como um modelo para o nacionalismo de esquerda:

> Assim, se queremos construir algo de novo, notemos exemplos ainda recentes na nossa música de um Glauco Velasques [sic], estudioso pesquisador que queria desenvolver a música baseando seu trabalho no folclore; de um Villa-Lobos e de um Camargo Guarnieri, que realizaram em algumas de suas obras algo que ficará, porque elas representam um aspecto positivo, isto é, a influência da canção e do ritmo popular, tão ricos em nossa terra (Santoro, 1948:239).

Portanto, após a morte de Villa-Lobos em 1959, Guarnieri era o único compositor vivo mencionado no artigo de Santoro, um informe do grande evento de orientação musical comunista. Uma incômoda e comprometedora proximidade de Guarnieri com o realismo socialista[61] num contexto de "caça às bruxas" (Fausto, 2000:465-468) onde se processava uma revisão dos conceitos de "nacional" e de "desenvolvimento" da cultura também em outros campos da vida artística e intelectual brasileira.[62]

Quando se fala em pós-modernismo, um dos tópicos em questão é a cultura de massa. Jameson (1997) a insere no contexto do capitalismo tardio, chegando a cogitar a existência de um estilo hegemônico norte-americano. No entanto, o fato de na URSS o fenômeno da cultura de massa ter sido considerado um elemento importante na constituição do Realismo Socialista merece ser lembrado. As conseqüências que a estética proposta pelo realismo socialista trouxe para a MEB não foram poucas nem desprezíveis.

---

[61] O próprio irmão do compositor, o poeta Rossini Camargo Guarnieri, contribuiu com textos de caráter panfletário, musicados por Eunice Katunda e Cláudio Santoro (Kater, 2001). Segundo Mendes (1991:39), Rossini era do Partido Comunista e deve ter dado o manifesto soviético para que seu irmão Mozart o lesse.

[62] Ver Mota (1994), especialmente o capítulo V, "A época de revisões radicais e aberturas teóricas – 1965-1969".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No Brasil a resolução do Congresso dos Compositores em Praga,[63] um fórum de compositores de orientação socialista, chegou principalmente através de Cláudio Santoro, um compositor até então progressista, ex-aluno de Koellreuter, decidido a retratar-se por suas composições feitas de acordo com o método serial, uma forma de arte musical abstrata que, de acordo com a interpretação que Santoro faz da orientação socialista, representa "um elemento decadente ou a expressão" da classe burguesa "em decomposição" (Santoro, 1948:236).

A crítica dos socialistas à música serial alinha-se ao pensamento do neoclassicismo dos estados totalitários nazista e fascista;[64] a condenação ao individualismo, ao "artista isolado na sua torre de marfim" (Santoro, 1948:237), à falta de comunicabilidade de uma arte abstrata e sem função social por sua vez, aproximam esse discurso de boa parte das teorias pós-modernas.

Não falta o apelo populista à argumentação fornecida por Santoro, para quem:

> O problema sobre formalismo ainda continua em discussão na URSS. Todo o povo o discute nas fábricas, nas fazendas coletivas, nas escolas. [...] O artista de modo algum está subjugado pelo governo, nem pelo partido bolchevista, que nada tem a ver com a classificação das obras formalistas feita pelo povo e sentidas como tais por ele. (Santoro, 1948:236).

Descontando-se neste comunicado de Santoro o idealismo de tinturas nitidamente ideológicas, pois trata-se sem dúvida de uma peça de propaganda

---

[63] Trata-se do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música, realizado em 1948, na antiga Checoslováquia, ao qual Cláudio Santoro esteve presente como representante do Brasil.

[64] Santoro fala em volta "às tradições do século 19, preferindo partir de um período mais puro e sólido que foi o da classe burguesa em ascensão" (1948:236).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

política,[65] esse sentido de "imposição democrática" do gosto se assemelha em última instância à *mass culture* norte-americana. Jameson (1997:86-88) comenta as idéias de Charles Jencks sobre o populismo da arquitetura nos Estados Unidos, cujos "edifícios pós-modernos [...] celebram sua inserção no tecido heterogêneo da paisagem do corredor comercial, dos motéis e das cadeias de *fast-food* da cidade americana posterior às superauto-estradas". Será nos Estados Unidos que o "politicamente correto" fará tábula rasa da "antiga distinção entre alta cultura e cultura de massa".

Curiosamente, Santoro e Guarnieri viveram trajetórias com vários paralelismos, mas que custou a Guarnieri o estigma de compositor retrógrado enquanto Santoro foi muito melhor compreendido, talvez por sua postura política-ideológica, que deu a seu retorno à escrita serial no início de 1960 um sentido de libertação frente às limitações do projeto socialista. Camargo Guarnieri, embora mantendo-se "neutro" politicamente, teve participação mais ativa como colaborador do Estado na década de 50 e sua aceitação da escrita serial ocorreu só ao final de 1960, não chegando sequer a ser avaliada de maneira mais profunda, tão grande foram o ressentimento e o desagrado de seus detratores e admiradores. Essa relativização entre as representações do nacionalismo e do serialismo podem ser interpretadas portanto como sintoma de pós-modernidade. Tacuchian (1995:38) afirma que, "no Brasil, Cláudio Santoro foi um pioneiro deste *comportamento pós-moderno*", atitude que também observamos em Guarnieri.

O pós-modernismo, visto pela desmaterialização dos pólos ideológicos esquerda-direita, representa a crise do significado onde qualquer sentido pode ser atribuído a qualquer coisa. Numa era onde aparentemente se privilegia a informação e a comunicação, o esvaziamento do conteúdo arruína qualquer possibilidade de construção formal que possa tornar-se linguagem salvo a banalização desse conteúdo através de fórmulas prontas referendadas pela mídia.

---

[65] A revista *Fundamentos*, onde foi publicado o informe de Cláudio Santoro, era reconhecidamente porta-voz do partido comunista.

unesp

Mas não se pode ter uma visão unidimensional do problema, Jameson (1997:321-322) observa que embora a "dimensão do cultural e do artístico no pós-moderno" seja popular, e até mesmo populista, ela "desmantelou muitas das barreiras ao consumo cultural que pareciam implícitas ao modernismo". O modernismo, de acordo com Jameson, "propunha uma cultura alternativa, oposicionista e utópica, cuja base de classe era problemática e cuja revolução fracassou". Por fim, Jameson assinala essa simetria entre pós-modernismo e socialismo:

> Quando o modernismo (como os socialismos contemporâneos) finalmente chegou ao poder, ele já tinha durado mais do que devia, e essa vitória póstuma é o que chamamos de pós-modernismo. (Jameson, 1997:322).

O pós-modernismo representa portanto o impasse entre democracia e populismo, entre cultura e autoritarismo, entre nacionalismo e imperialismo. Na MEB os compositores freqüentemente se encontraram diante desses impasses, sobretudo após a reviravolta política de 1964. Mas podemos encontrar essa problemática muito mais cedo, antes mesmo da vinda de Koellreuter ao Brasil em 1936. Verhaalen (1971), como já dissemos anteriormente, vê um antecedente na produção atonal de Guarnieri na *2ª Sonatina* para piano, de 1934 (estreada em 1941), cujo início é reproduzido abaixo:

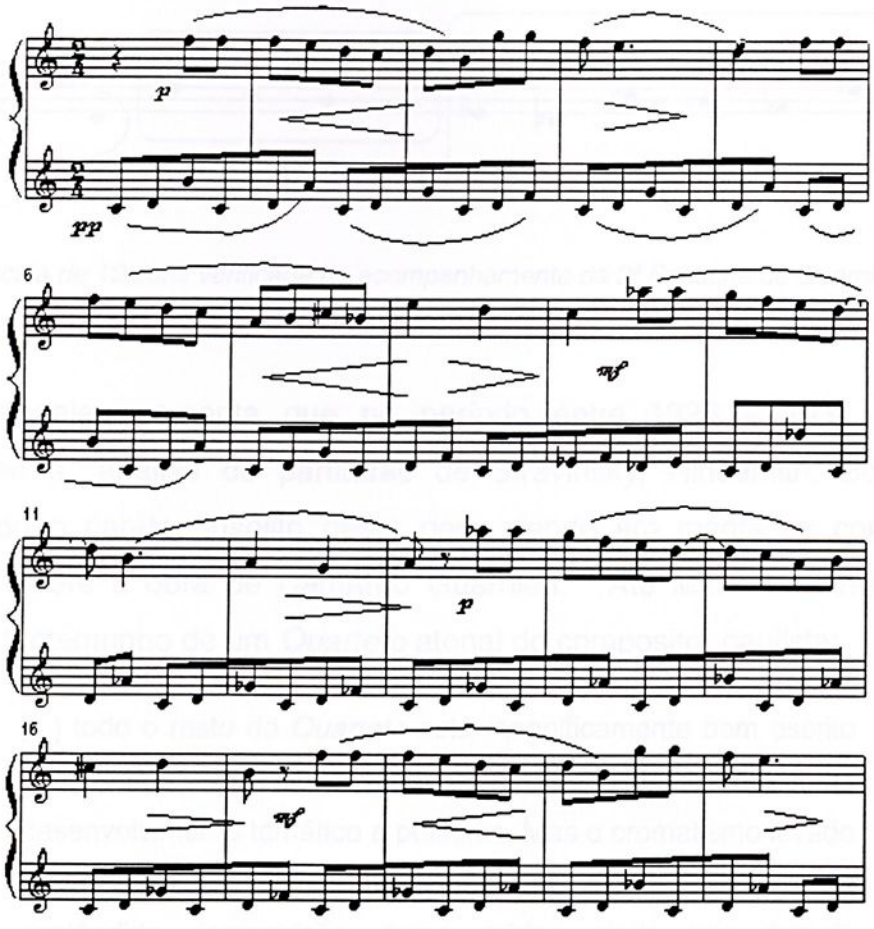


*Fig. 1: O início do primeiro movimento (*Alegre com graça*) da 2ª Sonatina para piano de Camargo Guarnieri (transcrição a partir da cópia manuscrita em Verhaalen, 1971:191).*

No entanto, segundo pode-se depreender deste fragmento, a princípio trata-se mais de um livre tratamento tonal do que um atonalismo de feição *schoenberguiana*; a nota mais grave, *dó*, enfaticamente repetida, confere uma certa estabilidade tonal e é percebida como centro tonal até o compasso 25, quando ocorre a aparição do segundo tema.

Um exame mais minucioso revela a preocupação do compositor em utilizar os doze sons de modo a minar as relações harmônicas comuns ao sistema tonal: até o oitavo compasso, o acompanhamento está claramente no universo diatônico de dó, omitindo a terça (mi); mas em seguida surgem alterações com bemóis, perfazendo os doze sons em torno de um pedal dó-ré.

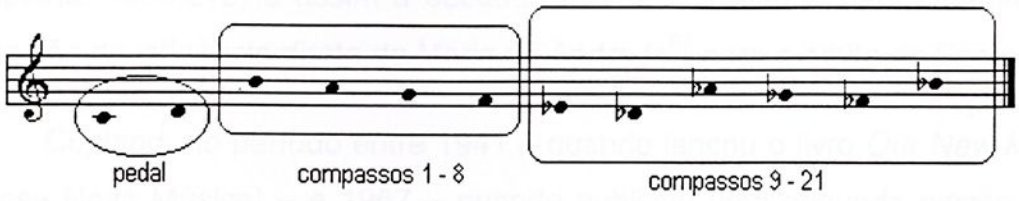


Fig. 2 – Escala de 12 sons verificada no acompanhamento da 2ª Sonatina de Guarnieri entre os compassos 1-21.

Verhaalen comenta que no período entre 1928 e 1934 Guarnieri dedicou-se à "análise de partituras de Stravinsky, Hindemith, Berg, etc.", justificando o caráter insólito desta peça, tendo em mente os comentários habituais sobre a obra de Camargo Guarnieri.[66] Até Mário de Andrade, em 1935, dá testemunho de um *Quarteto* atonal do compositor paulista:

> [...] todo o resto do *Quarteto* está magnificamente bem escrito quer como valorização instrumental quer como lógica de desenvolvimento temático e polifonia. Mas o cromatismo levado assim às suas últimas conseqüências atonais, torna essa esplêndida composição duma aridez ainda por demais inacessível à maioria. Sem a menor alusão política, é uma obra... da oposição... O próprio ritmo chega a ser atonal!... (Andrade, 1993:313).

Um dado importante para que Guarnieri se sentisse encorajado a voltar para suas investigações fora do sistema tonal ou triádico foi seu contato com Aaron Copland a partir de 1941, quando o compositor norte-americano esteve selecionando compositores latino-americanos para intercâmbio nos Estados Unidos em função da Política da Boa-Vizinhança. Guarnieri foi considerado por ele como "o mais excitante talento "desconhecido" na América do Sul"

---

[66] Guarnieri só obteve críticas favoráveis em seus empreendimentos nacionalistas; enquanto a *1ª Sonatina* (1929) recebeu copiosos elogios de Mário de Andrade e de Luiz Heitor reproduzidos em Mariz, 1994:277) a *Segunda* foi na melhor das hipóteses considerada "gelada como uma paisagem lunar" por Andrade Muricy em 1941, enquanto João Itiberê da Cunha faz crítica francamente negativa (ambos reproduzidos em Verhaalen, 1971:189-190).

(Copland, 1960:212) e assim a década de quarenta marca, para Guarnieri, a transição da influência direta de Mário de Andrade[67] para a órbita de Copland.

Copland, no período entre 1941 – quando lançou o livro *Our New Music* [Nossa Nova Música] – e 1967 – quando publicou uma segunda edição com novo título, *The New Music* [A Nova Música] – empreendeu uma profunda revisão a respeito da música dodecafônica e serial:

> O que surgiu de mais radical e de mais imprevisível depois do lançamento do livro foi a posição do movimento dodecafônico. Ninguém poderia ter previsto um súbito surto de interesse pelos métodos dodecafônicos por parte das gerações do pós-guerra. Tal coisa justificava um reexame na apreciação da Escola de Schoenberg, feito da perspectiva dos anos 60. (Copland, 1968:14).

Além disso, a conversão de Stravinsky ao serialismo causou impacto considerável sobre Copland:

> Nada no passado de Stravinsky teria sugerido a possibilidade dele ficar imerso nas seminais obras de Anton Webern. Eis aí a mais surpreendente guinada de todas. Quanto durará este interesse é impossível dizer. Mas um resultado é previsível: certamente haverá jovens compositores que alinharão seus planos de acordo com as últimas reflexões de Stravinsky. (Copland, 1960:96).

O fato de Stravinsky ter se tornado serialista após 1952 estabelece uma data provável para que Copland começasse a rever seus conceitos e, futuramente, Guarnieri passasse a assimilar esta nova orientação.[68] De fato,

---

[67] Mariz (1994:277) sugere ter havido um rompimento entre Guarnieri e Mário de Andrade "quando Mário se transferiu para o Rio de Janeiro e adotou posição ideológica com a qual Guarnieri não podia compartilhar"; talvez Mariz esteja se referindo ao repúdio de Mário ao Estado Novo, expresso já em 1930 (Andrade, 1963:111); de qualquer forma, Mário mudou para o Rio em 1938, período em que Guarnieri esteve estudando com Nadia Boulanger em Paris.

[68] Em 1953 Guarnieri escreveu, talvez como reflexo de uma consideração sobre os novos rumos da música internacional, um *Estudo para instrumentos de percussão*, a primeira peça para esta instrumentação composta no Brasil, embora o *Noneto* de Villa-Lobos (1923) já apresentasse um intenso uso da percussão.

unesp

Guarnieri está longe de ser alguém extremamente convicto, com um "rígido critério", como sugerem seus admiradores mais extremados, mas um compositor que via de regra se submeteu à apreciação de um mentor que lhe pudesse dar o direcionamento estético necessário para sua ação composicional. Portanto, Guarnieri nunca se sentiu autônomo o suficiente para ser "vanguarda",[69] e a orientação de sua escola parece ter preservado o caráter conservador do nacionalismo andradiano, como se pode deduzir pela produção musical ou depoimentos da maioria de seus ex-alunos, que permaneceu fiel à sua orientação.

O exame da partitura do *Concerto nº 4* revela alguns aspectos curiosos de um Guarnieri dividido entre o tradicional neoclassicismo "politonal" e o serialismo. Estreado em 1972, tendo como solista o pianista Roberto Szidon (a quem a obra é dedicada), o concerto é dividido em três movimentos: I) *Resoluto*; II) *Profundamente triste*; III) *Rápido*. Outro aspecto que o compositor destaca em seus comentários diz respeito à orquestração, sem violinos.

> [...] ficaram somente as violas (que assumem importância destacada), violoncelos e contrabaixos. (Guarnieri, 1979).[70]

Este *Concerto* traduz assim alguns procedimentos da técnica composicional adotada por Guarnieri ao final dos anos 60, provavelmente em virtude dos acontecimentos de natureza política acima descritos, talvez também por uma certa dose de autocrítica do compositor, insatisfeito com sua imagem demasiado conservadora, ou ainda pela influência de Copland. De qualquer forma, essa obra causou algum impacto sobre a crítica e até mesmo em seus seguidores, manifesto mais pelo relativo ostracismo a que foi submetida do que pelo debate ou idéias que tenha suscitado.

---

[69] Suspeita-se até mesmo que a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* teria sido redigida por seu irmão Rossini, integrante do Partido Comunista, já que há muitas coincidências entre ela e o manifesto de Jdanov, o que não condiz com Guarnieri, que sempre demonstrou ser apolítico (Silva, 1999).

[70] A orquestração inclui: cordas: violas (16), violoncelos (12) e contrabaixos (10); madeiras: flautas (3) + piccolo; oboés (2); corne-inglês; clarinetes em Bb (2) + clarone; fagotes (2) + contrafagote: metais: trompas em F (4); trompetes em C (3); trombones (3) e tuba; percussão.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Neste *Concerto* podemos antever os germes da despolarização entre nacionalismo e vanguarda, talvez uma das primeiras manifestações de um pós-modernismo na música brasileira, por parte da ala mais conservadora da escola nacionalista de composição.

Os 14 compassos da introdução do primeiro movimento (*Resoluto*), apresentam uma estrutura politonal, à maneira de Milhaud:



Fig. 3 – Guarnieri, Concerto *nº 4, primeiro movimento, compassos 1-8.*[71]

Observe-se o ostinato rítmico, nas violas e trombones, alternando entre os acordes de *Sol bemol Maior* e *Sol Maior* com 5ª diminuta, ao que se opõe a melodia, executada nos instrumentos mais graves: fagote, contrafagote, clarone, tuba, violoncelos e contrabaixos, sugerindo a tonalidade de *Do Maior*. Sobre este entrechoque de três tonalidades irrompe o tema serial em vigorosas oitavas, à cargo do piano:

---

[71] Redução orquestral feita a partir da partitura manuscrita disponível no "Acervo Camargo Guarnieri" do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) sediado no *campus* na Universidade de São Paulo.



Fig. 4 – Guarnieri: tema do piano no primeiro movimento do Concerto, compassos 15-23.

Este fragmento já fornece uma boa amostragem da técnica serial empregada por Guarnieri em todo o movimento. O material serial é tratado autonomamente no piano, enquanto o acompanhamento orquestral é um ostinato rítmico politonal e a melodia, nos instrumentos mais graves, é tonal;[72] assim, devido a textura essencialmente monódica da escrita pianística, a série é facilmente reconhecida nos doze primeiros sons da sucessão melódica apresentada pelo piano:

[72] Tanto a melodia quanto o acompanhamento orquestral mantém aproximadamente a idéia apresentada na Figura 3, ao que se acrescenta a intervenção do piano solista. No entanto, em determinados pontos, as diferentes linguagens irão dialogar, como veremos a seguir.



Fig. 5 – série de doze sons do Concerto nº 4 de Guarnieri; compassos 15-17.

Guarnieri desenvolve o material serial com algumas liberdades. Logo após a série original vem a série em movimento retrógrado com pequenas alterações na ordem inicial das notas (permutação):

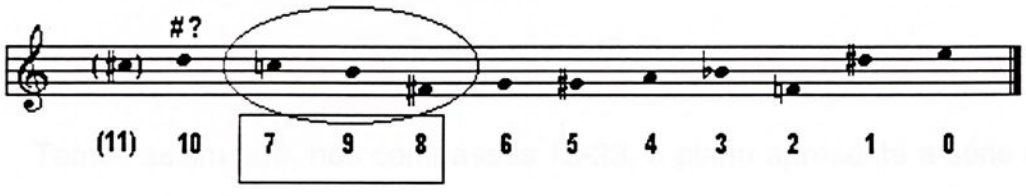


Fig. 6 – a série em movimento retrógrado; compassos, 17-19.

Observe-se no destaque a permutação 7-9-8 (ao invés de 8-9-7).[73] A nota ré # (10) que dá início, tanto pode ser um erro (o esperado em relação à série original seria ré natural),[74] como uma forma de evitar o sentido tonal que a seqüência ré - dó # - ré poderia estabelecer, o que de certo modo justifica essa permutação. A seqüência de fusas no último tempo do compasso 17 é desprezada para efeito do cômputo serial, sendo encarada como uma ornamentação que enfatiza a chegada no trinado em sol (compasso 18) antecipada pela sensível fá #, resultante da permutação. Na verdade, Guarnieri reservou esse procedimento de "condução de voz"[75] para destacar um ponto

---

[73] A omissão do dó # (11), assinalada pelos parênteses, deve-se ao fato desta ser a nota que acabara de encerrar a apresentação original da série.

[74] Esse tipo de erro é considerado comum na escrita serial, um problema para os revisores e editores mesmo em obras de Webern, Schoenberg, Stravinsky e Boulez. Ver Straus (1999).

[75] Alegant (2001) estuda esse procedimento de *voice-leading* na música dodecafônica, uma técnica que permite "inventar novas melodias" (p. 2), num contexto de textura mais complexa, onde as ordenações de alturas estabelecem melodia e harmonia. O conceito tonal de *voice-leading* foi estabelecido por Heinrich Schenker em *Free Composition* (1979), a partir das técnicas de contraponto.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

culminante de sua progressão melódica. No mesmo instante, a melodia dos instrumentos graves realiza uma função harmônica de baixo tradicional, efetuando o movimento Dominante-Tônica, interpolado por uma eventual Tônica-Relativa (Tr):



Fig. 7 – compassos 17-18.

Temos assim que, nos compassos 15-23, o piano apresenta a série das seguintes maneiras:



Fig. 8 – compassos 15-23.

Nos compassos 20-22, a inversão do original é apresentada literalmente, descontando o tratamento de notas de passagem e ornamentação dado às rápidas seqüências de fusas e apojaturas. O retrógrado desta inversão, entre 22-23, volta a fazer uso da permutação, especialmente no final onde temos mi - fá - mi b, ao invés de mi b - fá - mi. Desta feita, algumas notas inclusas nas passagens ornamentais (lá e fá) pertencem de fato à série.

Guarnieri portanto enfrenta os problemas característicos da escrita serial conjugados livremente com aspectos da lógica tonal; o que torna esta obra merecedora de nossa atenção é a interação das três linguagens superpostas nos níveis texturais da composição: 1) instrumento solista: serial; 2) acompanhamento orquestral: politonal e 3) melodia nos baixos: tonal.

Esse ecletismo, não tão óbvio quando se pensa na obra de Camargo Guarnieri,[76] é o que pretendemos defender como um posicionamento frente aos impasses dos modelos de representação nacional e universal, bem como a superação das incompatibilidades de linguagem, pela ótica de um compositor oriundo da escola nacionalista brasileira, representando um ponto de inflexão para o pós-modernismo musical no Brasil.

[76] Ripper (1997:79), por exemplo, vê nos "concertos para piano e orquestra" de Guarnieri (ele os menciona em geral) uma "gradual sublimação e personalização do elemento nativo", sem se dar conta aparentemente das técnicas seriais empregadas.

unesp

4.2 Anos 1970 e 1980: além da ordem e do progresso

Tens às vezes o fogo soberano/ Do amor:
encerras na cadência, acesa/ Em
requebros e encantos de impureza,/ Todo
o feitiço do pecado humano./ Mas, sobre
essa volúpia, erra a Tristeza/ Dos
desertos, das matas e do oceano:/
Bárbara poracé, banzo africano,/ E
soluços de trova portuguesa./ És samba e
jongo, chiba e fado, cujos/ Acordes são
desejos e orfandades/ De selvagens,
cativos e marujos:/ E em nostalgias e
paixões consistes,/ Lasciva dor, beijo de
três saudades,/ Flor amorosa de três
raças tristes.

OLAVO BILAC.

Para a MEB, o período entre as décadas de setenta e oitenta é considerado como uma época marcada pelo ecletismo quanto ao aspecto composicional. Basicamente, essa questão envolve não só as técnicas empregadas como a representação em torno do nacional e do universal. No tópico anterior, estabelecemos uma relação entre Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e o pós-modernismo, no sentido do nacional para o universal; neste tópico iremos abordar os compositores que, vindo de experiências artísticas de vanguarda, depararam-se com a pós-modernidade pelo sentido oposto, isto é, de uma perspectiva universal, buscaram uma expressão nacional. O estabelecimento do vínculo desses compositores com o pós-modernismo é muito menos tortuoso, já que alguns, como Mendes, Tacuchian e Almeida Prado, assumem abertamente seu próprio ecletismo, por vezes adotando o uso do termo "pós-modernismo" para designá-lo.

No Brasil, o modernismo musical passou basicamente por três momentos. O primeiro veio com a Semana de Arte Moderna em 1922, onde o modelo romântico-impressionista herdado das tradições européias de música pianística, sinfônica e operística foi substituído pela música nacionalista de caráter popular, que encontrou em Villa-Lobos sua melhor expressão. A partir disso Mário de Andrade e Camargo Guarnieri constituíram sua escola, tendo

como base uma linguagem neoclássica que lidava ecleticamente com as influências de determinados autores como Hindemith e Stravinsky e a busca de um caráter musical brasileiro (Contier, 1991, 1994 e 1995). Tal atitude condiz com o projeto desenvolvimentista implementado pelas lideranças políticas de Getúlio Vargas a Juscelino Kubitschek e pelo discurso dos articuladores econômicos e sociais (Fausto, 2000 e Mota, 1994).

O segundo momento do modernismo musical brasileiro é representado pela iniciativa de Hans Joachim Koellreuter através do Manifesto Música Viva e do grupo de compositores ao seu redor, como Eunice Katunda, Edino Krieger, Guerra Peixe e Cláudio Santoro. Pela primeira vez, tentou-se desenvolver no país a aplicação sistemática das técnicas dodecafônicas. Guerra Peixe, especialmente, buscava integrar o dodecafonismo às suas pesquisas sobre o folclore, enquanto Santoro foi o dodecafonista mais radical. Porém, esse grupo se dissolveu quando as idéias do realismo socialista (Santoro e Guerra Peixe eram membros do Partido Comunista) convenceram a maioria de seus integrantes da necessidade de uma linguagem nacionalista (Mariz, 1994a e 1994b; Contier, 1991 e Kater, 2001).

O terceiro momento modernista na MEB ocorre durante os anos 1960, quando os integrantes do Grupo Música Nova, inspirados pela escola de Darmstadt, buscam romper com os ditames nacionalistas. Gilberto Mendes rememora:

> Até fins dos anos 50, alguns compositores de São Paulo, depois conhecidos pelo nome Grupo Música Nova, resolveram retomar os ideais do Manifesto Música Viva, de Koellreuter, e se colocar em dia com as modernas técnicas de composição da época, valendo-se do apoio e mesmo orientação do maestro Olivier Toni, que dirigia a Orquestra de Câmara de São Paulo [...]. Retomam o dodecafonismo no seu estágio de serialismo integral, com base no estudo autodidático das obras de Stockhausen, Boulez, Nono, Pousseur, Berio. Depois, esses compositores freqüentariam os cursos de Darmstadt. Éramos Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella e eu. Experimentamos então a música

> aleatória, microtonal, concreta, gestual (teatro musical), utilizando novos grafismos e meios mistos. (Mendes, 1991:40).

O ecletismo musical implica portanto numa confluência de estilos que compõem uma síntese indefinível dos elementos utilizados. Embora a música pós-moderna seja basicamente eclética, nem todo ecletismo é pós-moderno *a priori*. Mozart, em *Don Giovanni*, insere música aristocrática e popular para caracterizar seus personagens, mas esse ecletismo social é controlado pela força maior do discurso tonal. Entretanto, como mostra Lawrence Kramer (1995), é possível reler o repertório clássico com olhos pós-modernos.

Da mesma forma, nem toda música composta a partir de 1970 é necessariamente pós-moderna por definição, embora sempre se possa estabelecer um nicho teórico onde a condição pós-moderna da sociedade afeta qualquer manifestação artística, a partir da ação crítica. *Grosso modo*, pode-se considerar que, em relação ao modernismo europeu, a eclosão dos movimentos musicais modernistas nas Américas já representa uma espécie de pós-modernismo, se considerarmos a miscigenação de elementos da tradição européia às culturas das antigas colônias.

De qualquer forma, o fato marcante da música após o surto do aleatorismo na década de 60 é a aparente impossibilidade de novas linguagens; qualquer ação dentro das combinações conhecidas: modalismo, tonalismo, atonalismo, aleatorismo, dodecafonismo, serialismo, improvisação, colagem, etc., implica em alguma referência ao passado. O compositor pode manifestar maior ou menor adesão espiritual à linguagem empregada e é aí que a ação crítica se manifesta e o pós-modernismo pode se caracterizar tanto como nostalgia quanto ruptura com a tradição musical.

No "Encontro entre Pesquisadores e Músicos" promovido pela Uni-Rio/ FUNARTE durante a XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea (realizado em 1995), o diálogo entre os compositores Giovane Padula e Almeida Prado estabelece uma indefinição estilística para o ecletismo:

> Giovane Padula: [...] Caso ecletismo seja um termo para se definir um estilo, como quando a gente fala de estilo barroco

> ou estilo clássico, está falando justamente de determinados procedimentos que foram comuns a determinadas pessoas, numa determinada época, num determinado lugar. O termo eclético não resolve isso de certa forma porque você vai falar de estilo como algo que tem características comuns. Seria exatamente o contrário. Ele seria definido pelo que não tem de comum. Pelas mais variadas e distintas coisas que concorrem nele ao mesmo tempo.
>
> Almeida Prado: É um não-estilo, você concorda?
>
> GP: Exatamente. Definir um estilo pela ausência de estilo, de um supercódigo que seja comum às pessoas. Então levantou-se essa questão de que agora seria muito bom para a música se houvesse uma síntese de tudo. Eu pergunto assim: é possível um estilo eclético e sintético ao mesmo tempo?
>
> AP: Não. Acho que justamente é o reflexo de uma crise estética. Uma época de término de um século, de um milênio. [...]
>
> Chopin tem o estilo dele. Eu posso caracterizar Chopin. Mas, quando chega a Richard Strauss, estou num mato sem cachorro. Não sei o que é Richard Strauss. Ele já é pós-moderno. Mahler também é eclético. Com Stravinski, estou em casa. Posso fazer o cacoete de Stravinski pelo ritmo. Messiaen também dá porque é sempre Messiaen, mas como pastichar o pastiche? O estilo eclético não tem estilo. É uma maneira de aglomerar tendências num gesto sonoro. Mas não tem estilo. Não existe um estilo eclético. (*Encontros/desencontros*, 1996:70-71).

Um ano depois, no *Festival Sonidos de las Américas*, realizado em Nova York, Gerard Béhague levantou a mesma questão: "A música brasileira atual apresenta uma predominante tendência para o ecletismo?" (Béhague, apud Tacuchian, 1996:80). Segundo Ricardo Tacuchian, presente ao evento,

> Este tema deu margem a várias colocações, algumas polêmicas, que transitaram desde a vanguarda, a música

> popular, o pluralismo, o pós-modernismo, o novo nacionalismo, até as questões da autenticidade, da identidade e da diversidade. (Tacuchian, 1996:80).

Os compositores que selecionamos como exemplos significativos da música feita no Brasil entre 1970 e 80 apresentam perfil propenso para uma prática composicional marcada pelo ecletismo. Primeiro, havia o exemplo de Villa-Lobos, cuja obra é marcada por sua ausência de rigor estilístico, segundo, por uma questão da própria formação desses compositores que não estavam presos a qualquer tradição mas expostos a diversas influências.

Cláudio Santoro (1919-1989), Gilberto Mendes (1922), Edino Krieger (1928), Willy Corrêa de Oliveira (1938), Ricardo Tacuchian (1939), Marlos Nobre (1939) e Almeida Prado (1943), não constituem nem pretenderam criar, como Guarnieri, uma escola. Estes compositores podem ser cronologicamente distribuídos em duas gerações, a primeira, daqueles nascidos em torno da década de vinte (Santoro, Mendes e Krieger), e a segunda, em torno da década de quarenta (Oliveira, Tacuchian, Nobre e Prado). Isto todavia não estabelece qualquer espécie de organização além da cronológica ou traços de unidade estilística entre quaisquer deles, apenas nos auxilia a compreender os vínculos de relacionamento que se estabeleceram entre esses compositores.

Porém, antes de concluir a respeito de uma provável falta de coesão estilística na MEB, cabe investigar um traço comum a ambas gerações: a superação da polaridade entre "nacional" e "universal" que marcou a trajetória da música brasileira até a década de 60. Os elementos comuns partem da própria formação desses compositores; sua formação vêm das escolas de Koellreuter (que depois se expandiu com Santoro) ou Guarnieri:[77] Nobre estudou com ambos; Tacuchian e Mendes, com Santoro; Santoro e Krieger, com Koellreuter; Prado, com Guarnieri. A maioria deles se aperfeiçoou na

---

[77] Mendes (1991:40) observa que "Koellreuter e Camargo Guarnieri [são] portanto, a verdadeira síntese dialética dessa velha antinomia vanguarda versus nacionalismo".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

França, com Nadia Boulanger ou Olivier Messiaen,[78] ou ainda nos Estados Unidos sob a tutela de Aaron Copland.

Almeida Prado conta como foi difícil achar no Brasil dos anos 1960 uma alternativa à escola nacionalista, após ter rompido com Guarnieri por causa de uma composição rejeitada:[79]

> Guarnieri, nesta obra, achou que eu tinha extrapolado ordens, os limites do verde, amarelo, azul e branco, todo nacionalista entrando em conflito, eu disse: - "Vou estudar com Ginastera..." – Foi um escândalo, fui amaldiçoado. Fui atrás do Ginastera porque Marlos Nobre havia me escrito da Argentina uma carta onde ele dizia que estava adorando o Torcuato di Tella [...]. Fui a Buenos Aires, mas o Ginastera não estava mais lá. [...]
>
> Voltei e não procurei mais Camargo Guarnieri. Resolvi seguir outro caminho e me aconselhar informalmente com Gilberto Mendes [...]. O Gilberto não gostava de dar aulas [...]. [...] O Koellreuter que era uma segunda opção estava na Índia. Então não tinha mais ninguém com quem estudar composição a não ser Camargo Guarnieri. O Cláudio Santoro estava na Europa, então fui atrás do Gilberto [...]. (Almeida Prado, in: *Encontros/desencontros*, 1996:53-54).

Este depoimento, além de mostrar quão hegemônica era a escola de Guarnieri, mostra como se formou um núcleo contra ela, o que ajuda a compreender o estado de ânimos que motivou a vaia que Guarnieri e Mignone receberam no *Primeiro Festival Internacional de Música da Guanabara*, cujo

---

[78] Boulanger e Messiaen representavam para os que buscavam aperfeiçoamento na França, o melhor de dois universos distintos: a primeira era considerada formalista de feição acadêmica, o segundo, mais afeito às práticas não-ortodoxas, sem contar que houvera sido o mestre dos compositores de Darmstadt, como Stockhausen e Boulez.

[79] Uma série de variações para piano e orquestra, sobre um tema do Rio Grande do Norte, onde Almeida Prado, contrariando seu mestre Guarnieri, fez uso de *clusters* e outros recursos "proibidos".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

motivo a pesquisadora norte-americana Marion Verhaalen (1971:226) não conseguiu vislumbrar àquela época. De quebra, fortalece a hipótese de uma competição entre Guarnieri e Ginastera e estabelece um intercâmbio entre Marlos Nobre e Almeida Prado, curiosamente os compositores de maior prestígio no período que pretendemos estudar.[80]

Almeida Prado acrescenta outro importante dado aos fatos ocorridos naquele Festival:

> Quando, por exemplo, a turma da Bahia surgiu no Festival da Guanabara, foi para mim uma revelação extraordinária da mistura, que eu não sabia que poderia ser feita, das novas técnicas seriais com o folclore. Foram vocês, da Bahia, os primeiros a colocarem isto na música. A Escola da Bahia [...], Jamary, com Lindemberg, Fernando Cerqueira, eram todos jovens, misturavam pontos de candomblé com eletroacústica, com música serial, quer dizer, era um pós-moderno de folclore da Bahia com a música dodecafônica. [...] A Escola da Bahia liderada por Widmer influenciou a música brasileira, os jovens que emergiram naquela época, e as bienais que começaram a surgir em 1975, logo depois. (Almeida Prado, in: *Encontros/desencontros*, 1996:60).

Vê-se aí um delineamento melhor do processo histórico da MEB. Os jovens compositores, rejeitando a tese da identidade nacional construída racialmente, pelo aproveitamento do folclore nos moldes neoclássicos, e a superação da modernidade, inclusive em termos geográficos; se a expansão do modernismo partira do eixo Rio/São Paulo, o surgimento de uma importante

---

[80] Na década de 70 e 80, Marlos Nobre foi o compositor mais executado, gravado e editado do país; Almeida Prado, retrospectivamente, assume hoje o posto de compositor mais respeitado, enquanto Nobre enfrenta certo ostracismo, sobretudo por questões pessoais e políticas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

escola na Bahia sugere esse deslocamento do modelo industrial, moderno, representado principalmente pela capital paulista.[81]

Nossa idéia é, partindo do "mito das três raças", expresso no belo soneto de Bilac aposto como epígrafe a este capítulo, o qual caracterizou o modernismo brasileiro de extração nacionalista, apontar a superação ou sublimação desse mito na obra de alguns compositores brasileiros.

> Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade [...]. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual [...], difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço virou nacional [...].
>
> A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra. [...] O mito das três raças é neste sentido exemplar, ele não somente encobre os conflitos sociais como possibilita a todos se reconhecerem como nacionais (Ortiz, 1994:41-44).[82]

---

[81] Jamary de Oliveira observa que as tradições musicais na Bahia não tinham alicerce: "dois ou três incêndios e um naufrágio acabaram com o acervo, com a memória da Bahia. Uma coisa sentíamos naquela época: não tínhamos compromisso cultural com ninguém. Então, éramos donos de tudo". (Oliveira, in: *Encontros/desencontros*, 1996:59).

[82] Skidmore (2001:70), igualmente constata que a noção de "democracia racial" no Brasil, desenvolvida por G. Freyre, foi uma forma de dar um "sentido de superioridade moral" e "fonte de consolação para os brasileiros, que estavam bem conscientes da pobreza de seu país e de suas periódicas instabilidades políticas", se comparadas às brutalidades raciais ocorridas nos Estados Unidos até pelo menos o final da década de 1950.

unesp

Além disso, no decorrer de nossa análise, apontaremos os pontos de superação do modernismo musical em geral, usando para isso trechos selecionados de determinadas obras em comparação com os modelos "modernos". Afinal, o elemento europeu também é parte integrante das três raças que integram nossa formação cultural e isso envolve tanto vanguarda quanto neoclassicismo.

O quadro abaixo resume as três ondas do Modernismo musical no Brasil:

<table>
<tr><td colspan="3">Primeira onda modernista (1922): Mário de Andrade, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri: Nacionalismo</td></tr>
<tr><td>Epígonos da escola de Guarnieri: Lacerda, Lombardi, Vasconcellos Correia, etc.</td><td colspan="2">Segunda onda modernista (1940): Koellreuter e o Grupo Música Viva: Guerra-Peixe, Santoro, Eunice Katunda, Edino Krieger, etc.: atonalismo e dodecafonismo</td></tr>
<tr><td>Publicação da Carta Aberta de Guarnieri (1950): condenação ao dodecafonismo.</td><td>Manifesto Jdanov (1948): Santoro, Guerra-Peixe renegam a vanguarda e adotam um nacionalismo de acordo com o Realismo Socialista.</td><td>Terceira onda modernista (1960): Grupo Música Nova: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, etc., além dos poetas Augusto de Campos, Haroldo de campos e Décio Pignatari: influências de Cage, Boulez e Stockhausen.

1963: Manifesto Música Nova</td></tr>
<tr><td colspan="3">1964
1968</td></tr>
</table>

4.3 O "índio de casaca" na pós-modernidade: uma análise de *Yanomani*, de Marlos Nobre.

O pernambucano Marlos Nobre foi, justamente no período que escolhemos, o compositor brasileiro de maior projeção. Sua meteórica ascensão deu-se já aos 21 anos quando sua *Nazarethiana* (op. 2, 1960) para piano chamou a atenção do meio musical brasileiro;[83] como prêmio, foi bolsista de Koellreuter num curso de férias em Teresópolis e, posteriormente, de Guarnieri, em São Paulo.[84] Além desse breve contato com os dois mais importantes e antagônicos professores de composição no Brasil, Marlos Nobre foi bolsista no Instituto Torcuato di Tella no *Centro Latino-americano de Altos Estudos Musicais* em Buenos Aires, entre 1963 e 64. Lá, segundo seu depoimento à *Revista Musical Chilena* (1979), os professores que mais o influenciaram foram Alberto Ginastera e Riccardo Malipiero.

O prestígio de Nobre durante os anos setenta, foi obtido, além de seu mérito inegável como compositor, pelo apoio de instituições governamentais. O Itamaraty comissionou várias de suas obras e lhe concedeu muitas oportunidades de ir ao exterior como representante oficial brasileiro (Mariz, 1994a). Por isso, Ricardo Tacuchian o chama de "Compositor da Ditadura":

> Interpreto a FUNARTE como uma estratégia do governo da Ditadura para cooptar a classe intelectual que estava quase unanimemente contra o governo militar. [...] Naturalmente, o Marlos foi Diretor do Instituto Nacional da Música porque era o único compositor de certo vulto que apoiava o governo militar. Por isso ele ficou conhecido como o Compositor da Ditadura.

---

[83] Curiosamente, *Nazarethiana* apresenta um diálogo bem-humorado entre o lirismo nacionalista do choro com bruscas irrupções de frases atonais, mostrando que o jovem Marlos Nobre já se confrontava com essa dicotomia.

[84] Nobre, numa entrevista à *Revista Musical Chilena*, de 1979, omite qualquer referência ao curso com Guarnieri; se cruzarmos essa estranha omissão com a referência citada acima, em que Almeida Prado fala sobre uma carta enviada por Marlos Nobre que o convenceu a ir a Buenos Aires, podemos concluir que Nobre também, como Prado, não se satisfez com os métodos ortodoxos de Guarnieri. Segundo Mariz (1994a:370), Marlos recebeu uma bolsa de Guarnieri, "trabalhando em sua escola de composição até o fim de 1961".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> (Ricardo Tacuchian, comunicação pessoal por correio eletrônico, em 14 de julho de 2001).[85]

José Maria Neves, discorrendo sobre "Os músicos e as instituições"[86] no Brasil, refere-se veladamente a Marlos Nobre como um "burocrata de plantão":

> O próprio burocrata de plantão será melhor do que a média, porque ele vai vencer no exterior, na grande metrópole. Também interessa ao dominador político, ao governismo, que o seu representante da área das artes seja legitimado pela super metrópole, que seja reconhecido, por exemplo, pela UNESCO. (J. M. Neves, in: *Encontros/desencontros*, 1996:27).

Além de sua ligação com o regime militar, outros fatos que comprometem sua reputação junto à classe musical brasileira foram sua gestão como diretor do Instituto Nacional de Música (INM) junto à FUNARTE (1976-79),[87] como presidente da Academia Brasileira de Música (1985-91)[88] e na direção da Fundação Cultural do Distrito Federal em Brasília (1986-90).[89] É

---

[85] Esse depoimento nos remete a Ortiz (1994:91), citado anteriormente, sobre o recrutamento de intelectuais "tradicionais" pelo regime militar; no caso da música, Marlos Nobre não representa propriamente um músico "tradicional" no sentido, por exemplo, que se pode atribuir a Guarnieri; foi, sem dúvida, um achado do regime: um compositor verdadeiramente progressista e reconhecido internacionalmente.

[86] In: *Encontros/desencontros*, 1996: 21-27. Conferência proferida em 27 de novembro de 1995.

[87] Neves (op. cit.) qualifica o Projeto Espiral, desenvolvido por Marlos à frente da FUNARTE como a imposição de um "gosto pessoal", privilegiando os nascidos no Rio de Janeiro; faltam dados que complementem esta crítica, já que Marlos Nobre é nascido em Pernambuco e, embora more no Rio de Janeiro, não se pode inferir daí que ele tenha se beneficiado por privilegiar os cariocas.

[88] Embora o estatuto da ABM estabeleça apenas dois anos de mandato na Presidência, Nobre lá permaneceu por sete anos, à revelia dos associados, sendo afastado mediante ação judicial. Consta que houve inclusive desvio de verbas.

[89] Essa gestão foi a que trouxe elementos mais trágicos à sua biografia: sua disputa de poder com Cláudio Santoro, a quem perseguia aparentemente por razões pessoais, acabou resultando num enfarte que matou Santoro em 89, em pleno ensaio da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. O caso teve ampla repercussão na imprensa: Ilara Viotti, na revista *Isto É/Senhor* (1989:45-46) conta que "Ele [Nobre] chegou ao cargo convidado, em 1987 [sic], pelo então governador José Aparecido de Oliveira, por indicação do Presidente José Sarney".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ainda o representante do Brasil no Comitê Executivo do Conselho Internacional de Música da UNESCO.[90]

Podemos inferir daí que a política cultural da ditadura militar aparentemente limitou a divulgação da música brasileira no exterior, concentrando-se em torno de um único compositor, o que talvez confirme uma nota de concerto citada por Verhaalen:

> A Sociedade Brasileira de Música Contemporânea apresentou seu primeiro concerto de vanguarda e música eletrônica em 20 de abril de 1970 no Rio de Janeiro, no teatro Gláucio Gil. Uma linha do programa dizia que "a opinião de que nossa música se desenvolveu até a época de Villa-Lobos e então parou é comum em cidades da Europa e Estados Unidos". (Verhaalen, 1971:226).

Contudo é difícil crer que uma situação tão nefasta tenha sido provocada pela ação sistemática de uma única pessoa. Há evidências em contrário, como Gilberto Mendes deixa transparecer. Em 1978 foi convidado para lecionar na Universidade de Wisconsin/Miwalkee e recebeu encomendas em 1979 do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, além de ter escrito *Com som sem som* por encomenda da FUNARTE, nessa mesma época. Mendes ainda conta que:

> Francisco Mignone chegou a me escrever delicada carta, [...] propondo que eu me candidatasse a uma vaga na Academia Brasileira de Música [...]. Algum tempo depois, também Marlos Nobre escreveu-me, fazendo a mesma proposta [...]. (Mendes, 1994:180).

---

[90] No website do International Music Council (IMC) da UNESCO, consta o nome de Frans de Ruiter, holandês, como Presidente do Comitê Executivo 2000-2001. (Ver no endereço http://www.unesco.org/imc/aboutframe.html). Nobre exerceu esse cargo em 1986-87 e é o Presidente do Comitê Nacional na UNESCO.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se o apoio oficial a Nobre é fato, a partir das encomendas do Itamaraty e da propaganda governamental colocando-o como representante oficial da música brasileira, "herdeiro de Villa-Lobos", isso não impediu que outros compositores pudessem divulgar suas obras no exterior.[91] O amazonense Cláudio Santoro, ele mesmo enviado cultural do Itamaraty à Europa e aos Estados Unidos entre 1963 e 64, e cujas divergências com Marlos Nobre são suficientemente conhecidas,[92] teve de se auto-exilar para prosseguir seu trabalho em condições satisfatórias. É Vasco Mariz quem conta, sem opor o nome de Marlos Nobre ao de Cláudio Santoro:

> Estava Cláudio Santoro realizando um belo trabalho na Universidade de Brasília ao ocorrer a Revolução de 1964. Surgiram dificuldades administrativas e, em fins de 1965, o compositor decidiu deixar a capital. No ano seguinte obteve uma bolsa conjunta do governo alemão e da Ford Foundation e instalou-se em Berlim, cidade que já conhecia bem de visita anterior [...].
>
> A estada em Berlim foi excelente para composição, pois dispunha de tempo à vontade sem preocupações financeiras, além de boas condições técnicas de trabalho [...].
>
> De Berlim, Cláudio Santoro regressou ao Brasil sem encontrar nada a sua altura. Foi então aos Estados Unidos, passou nove meses em Paris em casa de amigos e trabalhou na ORTF. Felizmente, obteve por concurso o cargo de professor de composição na Hochschule de Música da

---

[91] Edino Krieger, também recebeu encomendas do Itamaraty, como por exemplo sua peça *Ritmata* para violão solo, de 1975. Almeida Prado, além dos contatos que manteve com Marlos Nobre durante os anos 60 (que o levaram a procurar Ginastera em Buenos Aires, no Torcuato di Tella), esteve junto com Marlos em Genebra no ano de 1972, época em que a editora Tonos, de Darmstadt, editou várias de suas obras. *Sonancias* para piano e percussão de Nobre e *Portrait* para violão de Prado (ambas de 72) ilustram essa proximidade entre os dois compositores, o que aparentemente contradiz uma ação monopolizadora por parte do compositor pernambucano.

[92] Embora o confronto entre Santoro e Nobre tenha se tornado de conhecimento público (Viotti, 1989), não pudemos localizar a origem nem o motivo inicial dessa inimizade antes de 1986/87. Portanto, não se pode inferir alguma espécie de perseguição política a Santoro durante os anos mais duros do regime militar motivada por qualquer ação de Marlos Nobre.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Universidade de Heidelberg – Mannheim, onde também viria a ensinar regência e outras disciplinas. Esse foi um período rico em experiências (1970-78) [...]. Sua reputação na Europa consolidou-se e fez valiosos amigos e admiradores que vêm divulgando bastante a sua obra. (Mariz, 1994a:342-343).

Como se vê, a figura de um "compositor oficial", embora tenha um impacto aparentemente negativo, não deve ser considerada determinante de algum tipo de retrocesso ou entrave à MEB; pelo contrário, os órgãos oficiais tentaram, durante o governo militar, dar impulso a essa manifestação artística, de acordo com o modelo desenvolvimentista estatal. Houve no entanto, ações depredatórias como a gestão de Avelino Henrique frente à Rádio MEC, entre 1969 e 1973, culminando com a transferência da Orquestra Sinfônica Nacional (OSN) e do Coral da Rádio MEC para a tutela da FUNARTE em 1981 (Azevedo, 2000:7).[93]

Esta introdução precisa ser feita antes da análise de alguma obra de Marlos Nobre, pois sua imagem está muito desgastada e é difícil avaliar sua produção com imparcialidade; como diz Vasco Mariz (1994a:379), Nobre "está colhendo o que semeou". Devido a isso, é preciso desvincular a obra da personalidade do criador. Inexplicavelmente, ainda vamos vê-lo, no *Festival Sonidos de las Américas* de 1996, distribuindo

> farto material de propaganda à imprensa brasileira e americana, antes, durante e depois do Festival, pretendendo dar a falsa impressão que ele fora o único brasileiro presente (como sempre ocorria no passado) ou que sua música fora a de maior sucesso em detrimento de seus colegas. (Tacuchian, 1996:80).

---

[93] O maestro Alceo Bocchino, em depoimento a Cláudia Azevedo (2000) conta que Avelino Henrique chegou a ordenar que várias fitas com gravações da OSN fossem jogadas fora, destruindo boa parte do acervo de gravações que a orquestra realizara entre 1961 e 1972.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Sem dúvida, a obra musical de Marlos Nobre desperta admiração muito maior que suas atividades públicas e políticas; doravante portanto, vamos nos ater à sua música.

Conforme o título deste tópico deixa entrever, gostaríamos de estabelecer uma análise comparativa entre o tratamento dado à temática indígena por Villa-Lobos (a quem Manuel Bandeira chamou de o "Índio de Casaca") e Marlos Nobre, pois trata-se de uma excelente oportunidade de compreensão do que queremos designar por "pós-moderno" na MEB. É notório que Villa-Lobos tornou-se um modelo a ser seguido pelos compositores brasileiros; até Mário de Andrade, que sempre lhe fez ressalvas, certa vez foi forçado a admitir:

> Nada conheço em música, nem mesmo a bárbara "Sagração da Primavera" de Stravinski (aliás de outra e genialmente realizada estética) que seja tão, não digo "primário", mas tão expressivo das leis verdes e terrosas da natureza sem trabalho, como a música, ou pelo menos, certas músicas de Villa-Lobos. [...]
>
> Fossem os compositores que possuímos agora outros tantos Villa-Lobos e a música brasileira seria a maior do mundo, isso é que eu sei. (Andrade, 1963:161).

Assim, a morte de Villa-Lobos em 1959 deixou como que um "posto" a ser ocupado por seus "sucessores"; talvez essa ambição tenha se apoderado do jovem Marlos Nobre dos anos sessenta, levando-o obstinadamente a buscar assumir tal papel.[94] Pode-se especular a esse respeito comparando o tratamento de ambos para a cultura indígena, um dos ramos do tripé racial que sustenta a ideologia nacionalista no Brasil.

O ponto de partida para as composições de caráter indígena de Villa-Lobos foi o registro etnográfico feito por Roquette-Pinto, a partir de fonogramas

---

[94] Assim, o Projeto Espiral, criado por Marlos Nobre para a FUNARTE em 1976 (Leme, 1998), procura retomar e aperfeiçoar a iniciativa de Villa-Lobos com o Canto Orfeônico em 1930, já que este havia sido extinto pela Lei 5692 de 1971 (Gauna et al, 1995).

unesp

cujas melodias foram transcritas no livro *Rondônia* (1912).[95] O estudo de José Maria Neves (1977) sobre os *Choros* de Villa-Lobos aponta essa característica:

> Vários dos temas indígenas que aparecem na obra de Villa-Lobos provém da coleção de Roquette Pinto, ainda que apareçam temas de coletas mais antigas como a de Jean de Lerry (*Canide-Ioune*, *Teiru*, etc.).
>
> Na maioria dos casos, a atitude de Villa-Lobos face ao documento etnomusicológico a ser utilizado foi das mais simples: por um lado, o emprego da melodia em sua totalidade e sua "ambientação", pois não se trata evidentemente de harmonização pura e simples; por outro, a observação das freqüências melódicas destes documentos, especialmente sob o aspecto intervalar, elemento que, extraído da melodia original e imbuído de vida própria, passa a fazer parte do vocabulário do compositor e como tal passa a ser utilizado nas mais diversas obras, enriquecendo seu colorido orquestral e criando aquele ambiente bárbaro e primitivo dos seus grandes painéis sinfônicos. (Neves, 1977:42).

Segundo Adhemar Nóbrega (1975:17), a série de *Choros* composta por Villa-Lobos usa temas indígenas "de maneira ostensiva" no *Choros nº 3*, e "através de transfiguração temática" nos *Choros nºs 7* e *10*. Um dos temas freqüentemente empregados por Villa-Lobos, a canção *Nozani Ná* dos índios Parecis, é reproduzido por Nóbrega:[96]

---

[95] A transcrição dos trechos musicais de *Rondônia* foi realizada pelo musicólogo Astolfo Tavares. Os estudos específicos sobre a música indígena estão no capítulo VI (consultamos a 3ª e a 5ª edições do livro, datadas de 1935 e 1950, respectivamente), onde Tavares analisa o sistema de afinação e a organologia dos Parecis. As expedições patrocinadas por Roquette-Pinto começaram em 1907.

[96] Nóbrega, por sua vez, extraiu esse exemplo de *Rondônia*, de Roquette-Pinto.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Fig. 9 – Melodia indígena Nozani Ná, *empregada por Villa-Lobos no Choros nº 3 (1925). Extraído de Nóbrega (1975:17).*

Nóbrega e Neves concordam que o tratamento dado a esse tema por Villa-Lobos é polifônico, usando o tema como "sujeito para um desenvolvimento imitativo" (Neves, 1977:42). Em ambos os autores pode-se encontrar uma visão analítica bastante satisfatória dos processos composicionais de Villa-Lobos, tanto no caso particular do *Choros nº 3*, quanto no uso que o compositor fez dos temas indígenas em outras obras, o que nos exime de empreender essa tarefa neste trabalho.

A questão do índio na música brasileira tem chamado a atenção dos estudiosos desde muito cedo. Mário de Andrade queixa-se, no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), da má interpretação desse aspecto por parte dos europeus:

> Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros [sic] elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populário brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo. [...] O ameríndio não participa

> dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua ameríndio e não brasileiro. (Andrade, 1972:15-16).[97]

Portanto, essa corrente "ameríndia" da obra de Villa-Lobos era em parte repudiada por Mário de Andrade, que a considerava como um apelo ao exótico. Para isso contribuíram as fantasiosas histórias contadas pelo compositor na Europa, que chegaram ao Brasil pela *Revue Musicale* noticiando o sucesso de Villa-Lobos e as artimanhas que sua imaginação promovera para dar um caráter "selvagem" à sua biografia. Mário de Andrade irá outrossim valorizar elementos folclóricos que evidenciem mais o caráter de mistura racial; por isso irá considerar Camargo Guarnieri

> O mais bem orientado neste sentido [...]. Sem abandonar completamente os ritmos negros, jamais buscando inspirar-se na temática ameríndia, a sua base de inspiração é exatamente caipira. É da moda caipira, é principalmente da toada rural, que lhe derivam as melodias, e creio que disso lhe vem a sua excepcional qualidade melódica, de largos arabescos, de uma grave intensidade. (Andrade, 1963:286).

Marlos Nobre irá, como Villa-Lobos, compor também algumas obras com temática ameríndia; todavia, seus processos criativos já indicam outro momento e outra forma de encarar a nacionalidade. O tema indígena aparece com destaque em *Ukrinmakrinkrin*, op. 17 (1964), para soprano, trio de instrumentos de sopro[98] e piano, obra de seu segundo período criativo.[99] Porém, nesta obra, o enfoque principal dado pelo autor e pela análise de Maria

---

[97] Nesta, e em outras citações de Mário de Andrade, tomamos a liberdade de atualizar a ortografia, de modo a evitar maneirismos estilísticos que não necessitam ser aqui reproduzidos.

[98] Flauta *piccolo*, oboé e trompa.

[99] Segundo classificação que o próprio compositor faz de sua obra: "1ª fase: op. 1 ao 14 (1959 a 1963); 2ª fase: op. 15 ao 32 bis (1963 a 1968) e 3ª fase: op. 33 ao 46 (1969 a 1977)" (*Revista Musical Chilena,* 1979:41-42). Ripper (1997:80) observa que o modelo que serviu de inspiração a Nobre foi a *Cantata para América Mágica*, de Ginastera, obra onde o compositor argentino "recria o universo sonoro pré-colombiano a partir da percussão, da técnica serialista e outros procedimentos como o micro-tonalismo e a música aleatória". De fato, *Ukrinmakrinkrin* é dedicada a Ginastera.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Ester Grebe (1979) vão para aspectos estruturais, como o tratamento serial utilizado no primeiro movimento em contraste com a indeterminação do segundo movimento e à síntese dos dois, atingida no terceiro e último movimento.[100]

Nobre conta que:

> *Ukrinmakrinkrin* op. 17 é de um serialismo mais livre ainda [em relação às obras predecessoras da 2ª fase], com conjuntos de notas da série "cristalizadas" em movimentos estáticos dos sopros e dinâmicos do piano e da voz. Nesta obra faço pela primeira vez uso de certos processos aleatórios na segunda parte, e de um sistema que chamei de séries circulares no terceiro movimento (nos sopros). (Marlos Nobre, in: *Revista Musical Chilena*, 1979:44-45).

Grebe, em sua análise publicada em seguida, no mesmo número da *Revista Musical Chilena*, exalta o fato de que o compositor brasileiro

> consegue colocar a técnica musical a serviço de um conteúdo autenticamente latino-americano. Ao não utilizar elementos folclóricos ou indígenas, esta obra [*Ukrinmakrinkrin*] evade as estreitas margens do nacionalismo *criollo*, constituindo um paradigma de autodefinição cultural de um artista de nosso continente. (Grebe, 1979:57).

Assim, os "textos indígenas brasileiros em dialeto Xucuru" (Grebe, 1979:48) são considerados pelos "valores expressivos e diversas possibilidades fonéticas", resultando em "poesia sonora" (p. 57).[101] Os comentários do compositor e da analista mostram que a adequação entre a música e o conteúdo expresso pelo texto (uma prece) foi uma preocupação

---

[100] Há uma curiosa simetria entre a macroforma e o plano conceitual de *Ukrinmakrinkrin* e do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951) de John Cage, cuja organização dos três movimentos, comentada pelo próprio Cage, foi citada anteriormente no capítulo 3.

[101] A análise de Grebe, entretanto, não contempla avalia a relação entre texto e música. Assim, sua concepção de expressividade parece submeter o texto à mera condição de material fonético, destituído de conteúdo a ser realçado pela entonação vocal.

unesp

secundária, o que se explica pela época de experimentações sonoras de "vanguarda" em que a obra foi criada, dentro de um centro como o Torcuato di Tella, uma espécie de "Darmstadt latina". Gerard Béhague observa que

> O texto, em dialeto indígena Xucuru, é um ritual encantatório de origem tribal. Nobre o utiliza, todavia, principalmente para efeitos sonoros, já que a linha vocal não mostra conexão com música indígena tradicional. (Béhague, 1996:88).

Em 64 Marlos compunha assim uma "música pura", onde o elemento indígena funciona mais como um pretexto para dar cor local à técnica universalista empregada.[102] Grebe complementa que

> a exploração das possibilidades colorísticas e o poder de evocação da voz humana são algumas das características que unem a linguagem de Marlos Nobre à tradição musical brasileira, cujo arquétipo se define na obra de Villa-Lobos. (Grebe, 1979:56).

Essa "tradição musical brasileira", entretanto, foi desrespeitada por Nobre devido ao uso explícito da atonalidade e do serialismo, que, como vimos anteriormente, eram elementos demasiado radicais para o modernismo brasileiro até os anos 1950. No entanto, este é mais um depoimento atestando o peso que a figura de Villa-Lobos exerceu sobre as gerações posteriores de compositores brasileiros.

Marlos Nobre passou todo o ano de 1978 sem ter escrito nada, "uma pausa para respirar, olhar para trás e depois recomeçar" (*Revista Musical Chilena*, 1979:43). Quando o vemos retomar o tema indígena em 1980, com *Yanomani*,[103] temos uma nova postura:

---

[102] O que não deixa de ser um feito notável para um compositor então com 25 anos.

[103] *Yanomani*, para coro misto, tenor solista e violão foi encomendada pelo Coro de Fribourg, Suíça, sendo estreada em 1981 sob direção de Jean-Jacques Martin, pelos autores da encomenda.

> Os Yanomani são o último grande povo indígena do Brasil, sobrevivente à civilização. Eu estive com eles e a coisa que mais me impressionou foi um ritual depois do assassinato de um grande chefe dos Yanomani, por colonos brancos. O ritual é impressionante porque a morte para o indígena significa a perda da cultura, mas o morto deve reintegrar-se a seu povo através desse ritual. [...] Não houve intenção documental. A obra é construída com uma linguagem atual e contemporânea, utiliza uma escrita aleatória controlada. O sistema é o mais livre possível, mas está estruturado serialmente, porque atualmente trabalho com a série; uso a politonalidade, a multitonalidade e sobretudo enfrento a questão rítmica. [...] É portanto um forma ditada pela idéia emotiva. (Marlos Nobre, in: *Seicorde.it*, s/d).

Esta declaração já demonstra o quão relativizado se tornara o discurso em torno da estrutura da obra em comparação com o que fora feito em *Ukrinmakrinkrin*. Desta vez o compositor se preocupa principalmente em traduzir a impressão que teve diante de um ritual com forte conteúdo simbólico; é a este conteúdo simbólico que *Yanomani* constantemente se refere. Os meios para se obter esse resultado tornam-se secundários frente a esse objetivo.

Nobre está, em *Yanomani*, ainda menos comprometido com qualquer idéia etnográfica que em *Ukrinmakrinkrin*; os três planos sonoros: coro, tenor solista e violão, assumem papéis diferenciados e de função simbólica variável. A parte do coro, utiliza um texto parcialmente onomatopaico (alguns sons lembram fonemas indígenas) e em português.[104] Isso possibilita em alguns momentos uma clara compreensão do argumento, já que o texto por vezes ilustra a ação, como no trecho em que o coro, simbolizando o ataque dos colonizadores brancos, canta as palavras "mata cacique" e "mata, mata" (compassos 86-103). A violência é enfatizada pela polimetria, superpondo a acentuação em compassos de 5 e 3 tempos:

---

[104], "[...] O texto foi organizado pelo compositor a partir de sons onomatopaicos soltos, sem lógica aparente, mas originados à própria idéia musical". Quadrio (1982)

unesp

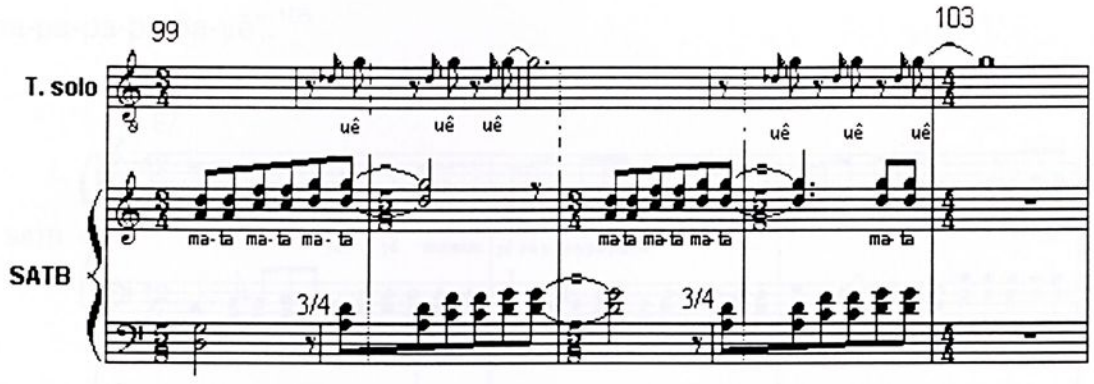


Fig. 10 – O "ataque" ao cacique: o coro canta "mata, mata", simbolizando o massacre.

Após a "morte" do cacique, caracterizada pela longa pausa no compasso 126, o coro passa a representar novamente a tribo, que lamenta a morte de seu chefe e realiza sua vingança.

O tenor solista, executa melismas construídos sobre vogais. Representa o cacique, cuja ação ocorre em quatro momentos distintos: 1) quando sua voz é ouvida em meio ao alarido da tribo (comp. 12-15); 2) durante o ataque (descrito acima, nos compassos 86-103); 3) após sua ressurreição durante o ritual da tribo (comp. 142-170) e 4) quando volta a comandar sua tribo, em busca de vingança (comp. 246-260).

Segundo os comentários de Quadrio (1982), "o violão é usado ora como apoio percussivo, ora criando atmosferas de delicadas sonoridades". Utilizando uma *scordatura* incomum (ré – sol # - dó # - fá # - si – mi), o violão fornece assim o suporte temático necessário, já que boa parte da organização das alturas recorre ao intervalo de 4ª J, nos planos melódico e harmônico (ver as fig. 10-11-12, onde S-A e T-B cantam em quartas paralelas).

A seção entre os compassos 67 e 83 consiste num amplo *crescendo*, desde ***pp*** a ***fff***. Aqui podemos observar os recursos técnicos empregados por Nobre; entre os comp. 67-76 o coro canta em cânone duplo, agrupado no

esquema T-B e S-A. O texto evoca a fonética indígena: "yê, yê, mun mun-yê pa-pa-pa-pa pa-yê":[105]



Fig. 11 – Cânone duplo (AS + TB) sobre material modal, nos comp. 67-69.

Esse trecho, de caráter quase neoclássico, sustentado pela superposição de quartas nas vozes e na linha melódica do violão, irá atingir seu clímax após uma expressiva pausa geral no comp. 77. Aí Marlos Nobre faz uso de *clusters* distribuídos pelas vozes, com uma notação precisa para a obtenção do efeito desejado:

[105] Um recurso muito semelhante ao empregado por Villa-Lobos no *Choros* nº 10.



Fig. 12 – Coro em Yanomani (SATB), compassos 78-80.

No caso ilustrado acima as "desafinações" habilmente introduzidas pelo compositor após a primeira fusa (por meio dos *divisi*), aproximam-se de um universo não-temperado, decididamente não-europeu.[106] Por outro lado, a textura em blocos, o timbre das vozes naturalmente espaçadas pelo intervalo de quarta e o âmbito reduzido de notas repetidas sugerem uma estilização muito eficiente do canto tribal. Após esse paroxismo do coro, a idéia do cânone retorna para o ataque ao cacique, descrito anteriormente (Fig. 10).

Acreditamos que esta exposição tenha sido suficiente para dar uma idéia dos amplos recursos técnicos empregados: formas canônicas, escalas modais, pentatônicas, *glissandos*, agregados, são elementos mesclados pelo

---

[106] Pode-se objetar, naturalmente, que há nesse tipo de técnica notacional certa influência da Escola Polonesa, especialmente de Penderécki, porém o timbre das vozes rende um efeito bastante diverso do característico *cluster* de cordas do compositor polonês. Cabe lembrar também o quanto a Polônia ficou defasada do resto da Europa, devido a vigência do Realismo Socialista, que enfraqueceu após a morte de Stalin em 1953 (Lucas, 2000).

compositor sem nenhuma hierarquia a não ser sua adequação ao conteúdo expressivo. Consideramos assim que Marlos Nobre tenha atingido em *Yanomani* uma expressão significativa para uma música nacional, porém sem as limitações da orientação nacionalista. Algo bastante próximo da "síntese pós-moderna" proposta por Ripper:

> O compositor pós-moderno é aberto a todas as tendências e livre para usar o que quiser em sua música (compor não é mais fácil por causa disso: a dificuldade cresce proporcionalmente ao número de decisões composicionais envolvidas devido à vastidão do material disponível). Esta síntese inclui tanto as inovações da música moderna como referência à música do passado. (Ripper, 1997:81).

O índio de Marlos Nobre não é portanto nem sombra do índio "de casaca" idealizado pelo Romantismo, do qual Villa-Lobos ainda guarda resquícios; nem tampouco um pretexto para a experimentação de novas técnicas, como o próprio Nobre exercitara dezesseis anos antes, em *Ukrinmakrinkrin*. Em *Yanomani* é a vontade de expressar do compositor que predomina, sem as facilidades da *Neue Einfachheit*, mas com uma clareza que, certamente, provém da mesma sociedade pós-moderna que ela.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

4.4 Cores, luzes e espíritos: a ressonância das *Savanas* africanas no piano de Almeida Prado.

Ainda de acordo com nosso roteiro das "três raças", que utilizamos como um fio condutor pelos labirintos da MEB, iremos agora avaliar o uso de temas de origem africana em um autor "pós-moderno" como Almeida Prado. A presença do elemento africano na música brasileira[107] é o aspecto mais enfatizado pelos teóricos do nacionalismo, principalmente pela rítmica:

> O africano tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. [...] do dilúvio de instrumentos que os escravos trouxeram para cá, vários se tornaram de uso brasileiro corrente, que nem o Ganzá, Puíta ou Cuíca e o Tabaque ou Atabaque. Instrumentos quase todos de percussão exclusivamente rítmica, eles se prestam a orgias rítmicas tão dinâmicas, tão incisivas, contundentes mesmo, que fariam inveja a Stravinsky e Villa-Lobos. (Andrade, 1980:186).

Arnaldo Contier, num estudo em que analisa justamente o *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, estabelece o contexto social em que os ritmos populares praticados pelos chorões se infiltraram no espaço que a elite pretendia reservar para si até que

> *alguns* artistas das classes médias e das elites passaram a "escutar" com interesse esses "novos sons", que colocaram em xeque o universo musical da *Belle Époque*. (Contier, 1995:81).

Assim, a crescente valorização da música popular tendeu a enfatizar a rítmica sincopada até o ponto em que o próprio Mário de Andrade chegou a manifestar preocupação com o que já ameaçava se tornar um maneirismo. Em

---

[107] Ellmerich (1962:123-126) enfatiza "a importância do elemento africano na música brasileira" citando vários autores como Lobato, Lorenzo Fernandez, Freyre, Andrade Muricy, Rocha Pombo, Agripa Vasconcelos e Auguste de Saint-Hilaire.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

matéria sobre a Feira Mundial de Nova York, realizada em São Paulo em 1939, Mário comentou esse fato quando avaliou os discos de música brasileira lançados pelas gravadoras Victor e Odeon naquela feira:

> De Lorenzo Fernandez gravaram-se o poema sinfônico *Imbapara* e o já célebre *Batuque*. Este é um dos melhores recordes da coleção. Claro, nítido em suas polifonias, inflexivelmente firme no ritmo, com esplêndidos efeitos de crescendo e claro-escuro. Francisco Mignone lhes deu uma interpretação que me parece irrepreensível. O *Imbapara* nos transporta de influência negra para a música baseada em possíveis temas ameríndios. Confesso que duvido muito desses temas, sob o ponto de vista étnico,[108] mas o importante é que são bons temas musicais. Servem para variar confortavelmente a nossa criação musical que já está insistindo um bocado excessivamente nos ritmos de batucada. (Andrade, 1963:286).

São inúmeras as estilizações feitas por compositores brasileiros dos ritmos populares de inspiração africana, como samba (convertido nos anos 30 no símbolo da música brasileira), maracatu, congada, frevo, etc. (Andrade, 1963:20-21). Villa-Lobos, mesmo numa fase de inspiração francesa, já deixava entrever a utilização da síncopa como caracterização do nacional na *Caboclinha*, da suíte para piano *A Prole do Bebê* nº 1 (1918):

---

[108] Lorenzo Fernandez (1897-1948), cuja morte prematura o impediu de ser "o sucessor de Villa-Lobos", segundo Mariz (1994a:202), usou "temas autênticos, retirados dos fonogramas gravados por Roquette Pinto no Mato Grosso". Esta divergência quanto a autenticidade dos temas confirma, em princípio o fato de que "os folcloristas brasileiros aceitaram "com reservas" os trabalhos dos sociólogos e antropólogos" (Contier, 1995:83). As estréias de *Imbapara* e de *Reisado do Pastoreio*, que contém o *Batuque*, ocorreram respectivamente em 1929 e 1930 (Mariz, loc. cit.).

unesp

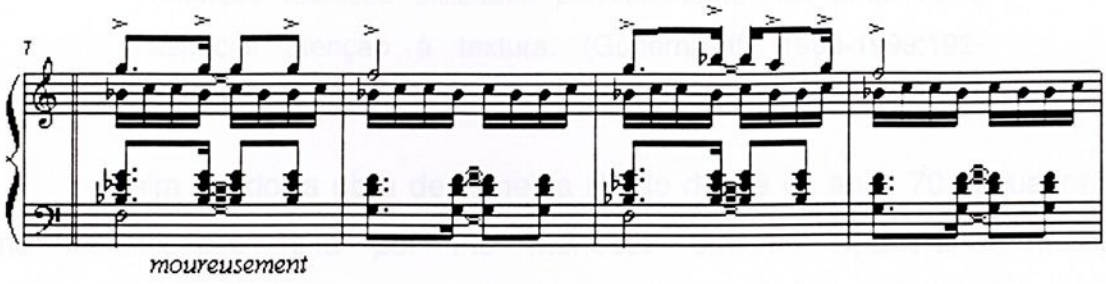


Fig. 13 – Síncopas em Caboclinha, *de Villa-Lobos (terceira peça da suíte* A prole do bebê nº 1, *compassos 7 a 10).*

Sendo assim bastante conhecida essa valorização da cultura musical afro-brasileira, chama a atenção o uso absolutamente pessoal que Almeida Prado faz dessa tradição,[109] tanto em sua música instrumental como na religiosa.

O ponto de partida para a compreensão do idioma musical de Almeida Prado são os princípios de ressonância e a harmonia "trans-tonal", técnicas que o compositor santista desenvolveu após o contato com as teorias de Messiaen, de quem foi aluno em Paris entre 1969 e 1973. Isso nos permitirá avaliar a inserção de quaisquer elementos étnicos em sua música de acordo com as intenções especulativas do compositor.

> O principal recurso harmônico utilizado por Almeida Prado é o que ele chama de transtonalidade. Ele considera esta técnica semelhante, em seus princípios, à empregada pelos compositores da escola espectral, cujos maiores representantes são Tristan Murail e Gerard Grisey, ambos contemporâneos da classe de composição de Messiaen. [...] Este conceito [...] consiste na construção de uma "passagem" harmônico-timbrística de um modelo de espectro a outro.
>
> O transtonalismo de Almeida Prado combina a necessidade de uma escuta dirigida pelos baixos, que conduzem a harmonia no sentido tradicional, com vários

[109] Comentando a respeito do samba urbano, Mário de Andrade (1963:282) o considera uma expressão "eminentemente instável", por se transformar facilmente "como as coisas que não têm assento numa tradição necessária".

> recursos técnicos utilizados principalmente nos anos 70 e especial atenção à textura. (Gubernikoff, 1998-1999:192-193).[110]

Assim sendo, a obra de Almeida Prado desde os anos 70 enquadra-se na classificação feita por Flo Menezes em um "panorama musical contemporâneo" a partir da experiência com a música eletroacústica:

> obras puramente instrumentais, em que se nota nitidamente, porém, uma influência da vivência eletroacústica em estúdio (filtragens instrumentais, granulações, grandes extensões na duração das notas, espacialização dos instrumentos, minucioso controle espectral etc.). (Menezes, 1999:18-19).

Cabe ainda distinguir o trabalho "espectral" de Almeida Prado do de seus ex-colegas franceses Murail e Grisey, que recorrem a "complexas análises de espectros de instrumentos, feitas com o auxílio do computador, que definem o universo harmônico, os timbres e os procedimentos composicionais";[111] já em Almeida Prado, "mesmo em seus níveis mais profundos, sua composição nunca abandona a escrita empírica" (Gubernikoff, loc. cit.). Em sua *Missa de São Nicolau* (1986), Carole Gubernikoff (op. cit., p. 207) detecta um "caráter sincrético" que

> não se manifesta através de estereótipos que podem ser identificados imediatamente. Mesmo materiais de origem afro-brasileira, como os orixás das escalas e dos ritmos do *Credo*, receberam tratamento estilizado e formalizado.

---

[110] O próprio Almeida Prado divide sua produção musical em 7 fases: 1) Infantil (1952-1959); 2) Nacionalismo (até 1963); 3) Autodidatismo (1965-69); 4) Europa, onde estudou com Messiaen e Nadia Boulanger (1969-1973); 5) Transtonalismo, subdividido em 3 fases: ecologia, astronomia e afro-brasileira; 6) Pós-modernismo (1983-1993) e 7) Atual, tonalismo livre e simplicidade (Hideraldo Grosso, apud Assis, 1997:7-8). Segundo Saloméa Gandelman (apud Assis, 1997:8), o transtonalismo seria a "utilização de elementos tonais sem a preocupação com a estrutura tonal".

[111] É a chamada Composição Auxiliada por Computador (CAC), termo cunhado pelo IRCAM de Paris: *CAO – Composition Assité par Ordinateur* (Menezes, 1999:20, nota 7). Garcia (2001:374) informa que "a análise espectrográfica é uma técnica analítica desenvolvida pelo professor e compositor Robert Cogan, que nos anos 70 trabalhou junto à IBM no desenvolvimento desta tecnologia. Consiste em imagens que retratam todos os parciais presentes com respectivas intensidades e durações".

unesp

Nas *Savanas*: *mural sonoro baseado na música de algumas regiões da África* (1983) para piano, Almeida Prado fornece um claro modelo de seus processos de estilização e formalização. Partindo de temas extraídos do livro *The Music of Africa*, de Kwabena Nketia (Gandelman 1999b:5),[112] Prado afasta-se nitidamente do modelo neoclássico que caracterizou as investidas nesse campo por parte de Guarnieri, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e outros que lançaram mão de temas "africanos" ou "afro-brasileiros".

A peça *Savanas* está dividida em *Introdução* (*Chamado do Amanhecer*) e 11 movimentos: 1) *Música de preparação da caça*; 2) *Mbira* I; 3) *O canto das savanas*; 4) *Mbira* II; 5) *Diálogo noturno de Bwali*; 6) *Mbira* III; 7) *Grande canto dos Swazi*; 8) *Mbira* IV; 9) *Música para invocar espíritos*; 10) *Mbira* V e 11) *Música ritualística dos Ijaw*. A recorrência de um mesmo título, *Mbira*, faz lembrar procedimento semelhante verificável na *Sinfonia Turangalîla* (1949) de Messiaen; onde o compositor francês utiliza temas hindus, o brasileiro investiga a sonoridade da *mbira*, instrumento africano também conhecido como "*kalimba*", elaborando delicados e pequenos registros intercalados aos cantos e rituais. Porém, iremos nos ater mais à *Introdução*, devido aos vários aspectos que podem ser evocados com simplicidade e que serão úteis à esta pesquisa.

Inicialmente, o que chama a atenção para a *Introdução* é não apenas o uso dos sons "internos" do piano, como a economia de meios empregada pelo compositor, já que sua escrita pianística é tida como das mais elaboradas:

> Sua escritura revela o pianista e improvisador que é, senhor do instrumento, conhecedor de suas possibilidades, da maneira como outros grandes pianistas e compositores (Chopin, Liszt, Debussy e Villa-Lobos) desenvolveram o pianismo e, sobretudo, dotado de uma escuta particularmente sensível e criadora em relação à percepção e instauração do tempo e à vasta gama de recursos de dinâmica, timbre e

---

[112] Nketia é diretor do *International Center for African Music and Dance*. Ver: http://www.africanchorus.org/Artists/Nketia.htm

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> ressonâncias que o instrumento pode produzir. (Gandelman, 1999a:32-33).

Por isso, o *Chamado do amanhecer* que abre as *Savanas*, é uma exceção na produção pianística do compositor (ao lado da *Sonata* nº 2), que trabalha principalmente a partir do teclado. Sobre um pedaço de bambu, disposto nos suportes internos do piano de cauda, o pianista deve percutir com baquetas de xilofone. O pedal deve permanecer abaixado "para as ressonâncias se multiplicarem", recomendação feita pelo compositor no *caput* da obra:

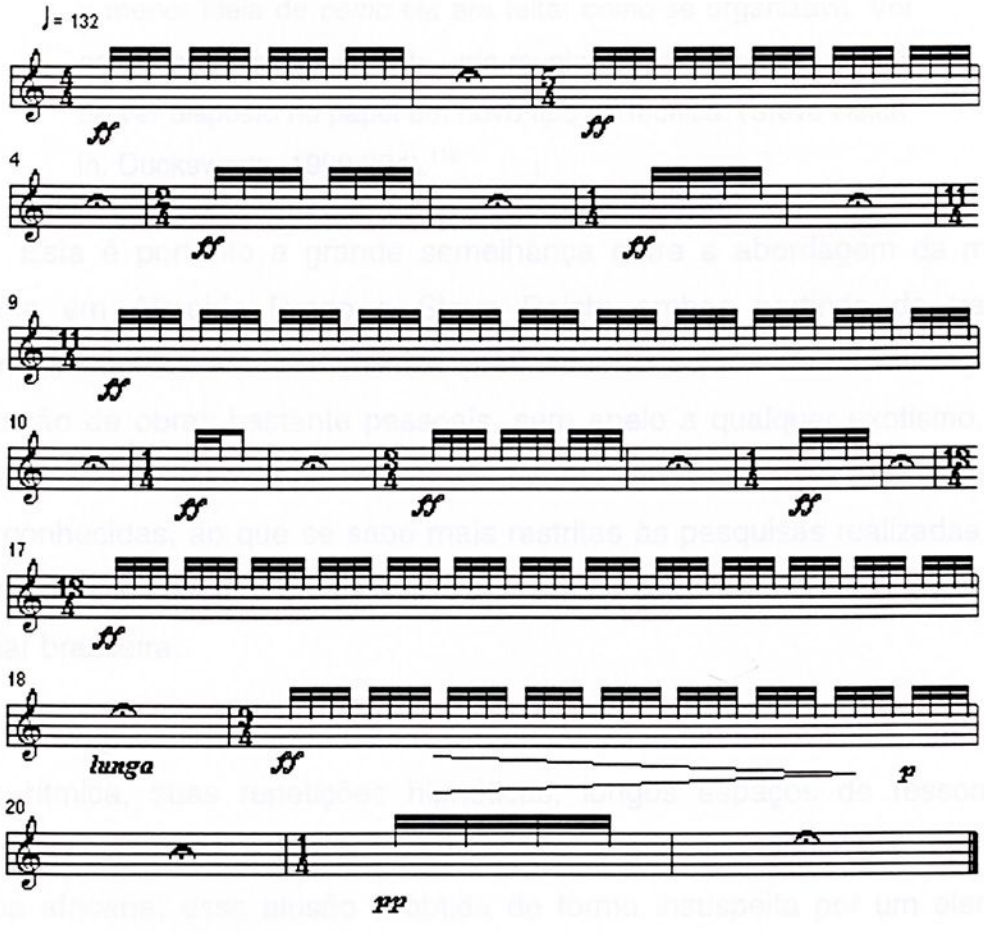


Fig. 14 – Chamado do Amanhecer (Introdução), *de Almeida Prado, movimento inicial de* Savanas.

Vemos nesta peça uma proximidade muito grande com o minimalismo, sobretudo de Steve Reich, outro grande interessado pela música africana:

> Eu tomei contato com a música africana através de uma conferência de compositores sediada em Ojai, Califórnia, em

> 1962, quando eu ainda era aluno de Berio em Mills College. O curso deslocou-se para Ojai, e entre as vários autoridades estava Gunther Schuller, que estava escrevendo sua história do jazz tradicional. Em seu discurso ele mencionou que queria descobrir o que os negros americanos tinham feito musicalmente antes de vir para a América, e ao fazê-lo acabou descobrindo um livro. Esse livro era *Studies in African Music*, de A. M. Jones. Eu voltei e o consegui na biblioteca de Berkeley. Embora eu tivesse ouvido música africana antes – eu ouvia discos, eu sabia o que era cantado, eu soube que era feita com tambores, sabia que era muito rítmica – eu não tinha a menor idéia de *como* ela era feita; *como* se organizava. Ver esse livro foi simplesmente uma revelação para mim em termos de ver disposto no papel um novo tipo de técnica. (Steve Reich, in: Ducksworth, 1999:294).[113]

Esta é portanto a grande semelhança entre a abordagem da música africana em Almeida Prado e Steve Reich: ambos partindo de tratados etnomusicológicos sobre a música praticada no continente africano para a realização de obras bastante pessoais, sem apelo a qualquer exotismo. Isso, no caso do brasileiro, representou um diferencial em relação às abordagens mais conhecidas, ao que se sabe mais restritas às pesquisas realizadas entre os grupos étnicos afro-brasileiros ou a uma noção interiorizada da música popular brasileira.

A simplicidade formal desse *Chamado ao amanhecer*, sobre uma única figura rítmica, suas repetições hipnóticas, longos espaços de ressonância (indicados pelas fermatas) e aleatoriedade a princípio pouco se referem à música africana; essa alusão é obtida de forma insuspeita por um elemento não perceptível pela partitura: o timbre do bambu percutido e rebatido juntamente com as ressonâncias das cordas do piano. Almeida Prado evoca uma África sem as estereotipadas síncopas e poliritmias do nacionalismo; logra

---

[113] Reich posteriormente, no início dos anos 70, viajou à África e a partir dessa experiência compôs *Drumming* (1971), obra para vozes, percussão e sopros (Ducksworth, 1999:304-309). O próprio compositor comenta sua pesquisa da música africana em Reich, 1981.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

desse modo obter um painel de referências que vão de Cage a Reich, passando por Messiaen. Partindo de um material folclórico, geograficamente localizado, chega ao cosmopolita e ao universal. Renuncia ao virtuosismo pianístico e à escrita elaborada em prol de uma comunicação mais próxima de um *pathos* evocado pelo timbre e suas ressonâncias.[114]

Há uma curiosa proximidade no tratamento dado por Almeida Prado para caracterizar sua peça para piano *Noite de Iansã* (*Poesilúdio 12*, de 1985), e a *Dança Negra* (1948)[115] de seu ex-professor, Camargo Guarnieri. Uma comparação entre ambas pode revelar os processos composicionais de A. Prado, no que consideramos praticamente uma citação à composição que a precedeu. Guardadas as proporções, já que *Dança Negra* é consideravelmente mais extensa (123 compassos, contra 23 de *Poesilúdio 12*), pode-se também ver em *Poesilúdio 12* uma espécie de comentário sobre o africanismo latente em Guarnieri.[116]

Em *Dança Negra*, Guarnieri utiliza um baixo em ostinato com figuração sincopada (mão esquerda) que evoca o ambiente sonoro afro-brasileiro (fig. 15a). A melodia irá complementar o caráter modal apenas esboçado pela armadura de clave, caracterizando o modo mixolídio, com centro em dó # (fig. 15b). O ostinato prossegue por toda a seção inicial ("A", até compasso 30), e à altura do compasso 10 o modo se altera para dórico.

---

[114] A pianista Ana Cláudia de Assis, em sua Dissertação de Mestrado (1997), realiza um interessante estudo dos aspectos timbrísticos da obra pianística de Almeida Prado, tendo como eixo as peças *Ilhas* (1973) e *Savanas* (1983).

[115] A grafia do título original (Ricordi, São Paulo, 1948) é "dansa". A obra foi dedicada à pianista Lydia Simões, que a tocou, possivelmente em primeira audição, em julho de 48. Caldeira Filho (1968:70) destaca "a originalidade rítmica, o caráter inconfundível e o brilho instrumental" dessa peça. Segundo Lauro Machado Coelho (2001), o "grande sucesso da *Dança Negra*" em 1948 desencadeou uma maior procura dos pianistas pela obra de Guarnieri.

[116] O próprio Almeida Prado, em conversa que travamos no *4º Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos* (Belo Horizonte, MG, maio de 2002), admitiu a proximidade entre seu *Poesilúdio 12* e a *Dança Negra* de Guarnieri, tendo o candomblé como elo.

unesp



Fig. 15a: Dança Negra, *de Guarnieri, compassos 1-5.*



Fig. 15b: Escala de dó # mixolídio.

Em contrapartida, Almeida Prado utiliza uma figuração semelhante, também em ostinato (fig. 16, mão esquerda), que se mantém durante toda a primeira seção (comp. 2-8). Como elementos estranhos, Prado acrescenta uma figuração em 3/8 que provoca uma ondulação no desenho melódico do ostinato; além disso, ao invés de buscar uma unidade modal, superpõe o material diatônico da melodia (mão direita) ao material cromático do acompanhamento.



Fig. 16: Poesilúdio 12, *compassos 2 e 3.*

Outra semelhança é perceptível nos compassos 36-37 da *Dança* (fig. 17a) e comp. 9 do *Poesilúdio 12* (fig. 17b); ambas, sintomaticamente, situam-se na segunda seção (B) de cada peça:



Fig. 17a: Dança Negra, *compassos 36-37 (mão direita).*



Fig. 17b: Poesilúdio 12, *comp. 9.*

Note-se ainda a semelhança entre os harpejos utilizados nas *codas* de Guarnieri (comp. 120-122, fig. 18a) e de Prado (comp. 18, fig. 18b).[117]

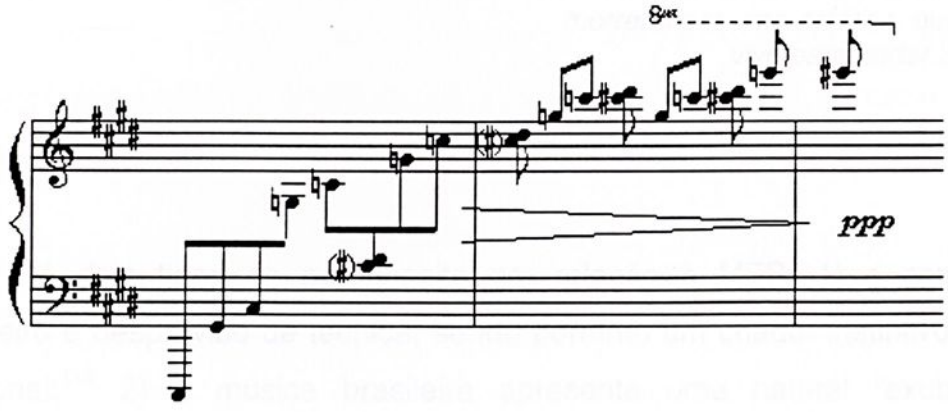


Fig. 18a: Dança Negra, *coda, compassos 120-122.*

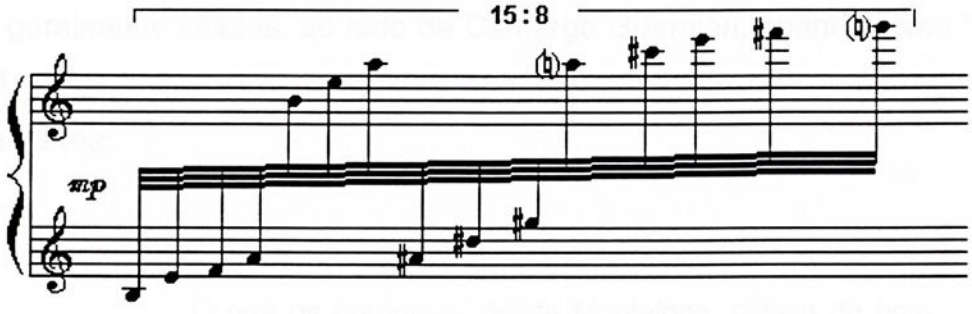


Fig. 18b: Poesilúdio 12, *Coda, compasso 19.*

Apesar dos pontos em comum, a peça de Almeida Prado apresenta maior ambigüidade em relação ao caráter rítmico imposto por Guarnieri, servindo como ilustração dos procedimentos pós-modernos de citação e livre aproveitamento de aspectos nacionais e universais que surgiram entre os 33 anos que separam as duas composições. O registro seco com que Almeida Prado parece evocar *Dança Negra*, mais do que uma possível citação despretensiosa ou simples homenagem, é também sinal de uma clara ruptura com o paradigma nacionalista neoclássico tão bem caracterizado na peça de Guarnieri.

---

[117] Observe-se que o harpejo usado por Prado na coda é o retrógrado do harpejo que ele usa na introdução.

4.5 Abertura, ecletismo e sistematizações: a Europa revisitada.

Gosto de todo tipo de música, mas jamais morrerei por uma estética, quero estar vivo para poder ir à praia.

GILBERTO MENDES.

Há dois tipos de preconceito em relação à MEB: 1) o compositor brasileiro é desprovido de técnica, sendo portanto um criador instintivo, quase irracional;[118] 2) a música brasileira apresenta uma natural "exuberância tropical", mas carece de profundidade. Pode-se estender isso para a música latino-americana em geral: os nomes de Carlos Chavez e Alberto Ginastera são geralmente citados, ao lado de Camargo Guarnieri, apenas como "talentos da América Latina". Essa depreciação não está, infelizmente, restrita à música ou às artes:

> O que os europeus, desde Montaigne, diziam do bom índio, dizem agora dos brasileiros: povo cordial, cheio de imaginação e de calor humano, em contraste com o racionalismo estreito dos europeus. Mas, de outro ponto de vista, os brasileiros são também maus selvagens: indolentes e corruptos, assassinos de meninos de rua, incendiários de florestas. Também sob essa nova forma os dois mitos viajam. Ambos são absorvidos no Brasil. O estereótipo positivo, descendente do mito do bom selvagem, alimenta uma crença na excepcionalidade cultural brasileira, baseada na sensualidade, na improvisação e na caipirinha. O estereótipo negativo, descendente do mito do mau selvagem, vai alimentar uma atitude de autodepreciação, que se traduziu, no século 19, pela descrença (fortalecida por doutrinas racistas européias) na

[118] Villa-Lobos tem sido classificado desse modo desde que se tornou conhecido em Paris nos anos 20, sem que tenham sido empreendidos estudos sistemáticos sobre sua obra.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

capacidade brasileira de construir uma civilização no trópico. (Rouanet, 2000).

As peculiaridades e deficiências atribuídas aos indígenas e à população em geral também atingem os compositores, sendo assumidas mesmo pelas gerações mais novas, como se vê neste depoimento do compositor José Augusto Mannis:

> A atitude do compositor e o ouvido brasileiro é mais o ouvido que busca elementos mais sensuais, sensoriais, do que uma atitude de apreensão, análise racional, diante do que está acontecendo no palco, no disco. Esse se deixar levar, tanto no público, tanto nos compositores é o que estaria mais caracterizando a prática musical que tenho conhecido aqui. É a questão da contemplação, a gente se deixa levar pela contemplação, não resiste. A primeira atitude de um europeu [...] é o posicionamento dele diante da obra. Aqui no Brasil, antes de se posicionar diante da obra a gente entra na obra. Então essa atitude é fundamental na maneira do compositor brasileiro; às vezes ele se perde muito e entra demais na obra e deixa de ver a coisa por fora, fica fazendo *surf*, um monte de coisas deliciosas... então eu acho que é uma característica nossa, esse se deixar seduzir pelo material sonoro, pela idéia. Seria mais uma pulsão vital, muito mais orgânico...[119]

Tais idéias se sedimentaram em conseqüência de alguns dados evidentes, como a falta de material teórico sobre a MEB, a ausência de boas gravações, partituras e outros tipos de registro das obras desses compositores, o que gerou um desinteresse por parte de intérpretes e críticos (Tacuchian, 1994b e Rodrigues, 1996). Além disso houve uma progressiva desorganização do sistema de ensino de música, ao que soma-se a evidente falta de material teórico atualizado em língua portuguesa. Não bastasse isso, com a proibição

---

[119] J. A. Mannis, durante debate sobre música brasileira com Arnaldo Contier e José Miguel Wisnik na Rádio e Televisão Cultura de São Paulo em 18 de abril de 2000, por ocasião da comemoração dos "500 Anos do Descobrimento" (transcrição a partir de gravação realizada quando o programa foi ao ar).

unesp

das importações, o país ficou "ilhado", voltado durante quase trinta anos às questões internas, filtradas pela censura.

Talvez seja esse o motivo de Paul Griffiths (1994), ao escrever sua "história concisa e ilustrada da música, de Debussy a Boulez", não mencionar nenhum único músico latino-americano (nem mesmo Villa-Lobos, Ginastera e Chavez), a não ser Maurício Kagel.

Até meados dos anos 80, Kagel foi uma exceção no panorama mundial da música latino-americana. Embora argentino (radicado na Alemanha desde 1957), geralmente é citado no tópico "música do século XX", escapando do estigma de representar uma manifestação artística de interesse meramente local como seus compatriotas. O próprio Kagel expõe alguns aspectos que marcam sua falta de vínculos musicais com sua terra natal:

> Não que eu menospreze o país ou que a nacionalidade argentina me constranja. Mas a perpétua catástrofe política que estrangula a Argentina depois de trinta anos (e o continente sul-americano depois ainda de um longo período) é um entrave bastante sério à formulação de pensamentos que possam se limitar estritamente ao domínio da música. (Kagel, 1983:13).[120]

Portanto, Kagel sugere que na América do Sul a política foi imposta em relação à cultura, o que ele delineia a partir de seu próprio país natal:

> Quando ouço a palavra "Argentina", eu não penso mais a respeito da música, da literatura, do teatro ou das artes plásticas, mas sobretudo em uma série de governos e de ditaduras desprezíveis, na censura – que teima em impor uma ingenuidade que é de uma enorme malignidade -; eu penso também no triste papel da Igreja, no desmantelamento das universidades progressistas, na infame liquidação dos recursos naturais, na miopia face às necessidades sociais [...] deles que

[120] Texto escrito por Kagel em 1967.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> são indignos de serem homens e são chamados simplesmente de "os militares". (Kagel, 1983:13-14).

A abertura política, iniciada no final dos anos 70, seria assim o pano de fundo das ações culturais que ocorreram no período. Não que sua influência tenha sido direta no sentido que isso representa no caso da já citada *Sinfonia das Diretas* de Jorge Antunes; não é somente na música engajada que se pode ver essa manifestação, nem se trata de uma influência sobre a música em si.[121] Trata-se sobretudo da criação de alguns instrumentos indispensáveis para o aprimoramento das artes no país. Em 1970 foram fundados os Departamentos de Música da USP e da UNICAMP;[122] em 1974 surge o embrião do IA/UNESP.[123]

Inicialmente, os corpos docentes dessas instituições apresentavam lacunas, que foram sendo preenchidas à medida em que músicos que estavam vivendo fora do país voltaram e passaram a assumir as funções pedagógicas. José Eduardo Martins, conta que:

> A partir de um início tímido, com um corpo docente exíguo, sem massa crítica credenciada, contava o departamento com nomes de referência como Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Caio Pagano, a ganhar progressivo crescimento desde os anos 80. (Martins, 2000).

Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira estabeleceram o Departamento de Música da ECA/USP como um centro importante de criação musical contemporânea nos anos 80. Outro compositor que atuou de forma

---

[121] Há exemplos de música engajada na obra de Gilberto Mendes: "como conseqüência da abertura política que começou a se processar no Brasil, também voltei a dar atenção à música politicamente engajada – a partir de 84/85 – compondo obras corais para a campanha DIRETAS JÁ ("Mamãe eu quero votar"), de protesto pela explosão de uma vila operária ("Vila Socó, Meu Amor") e de denúncia ("Vão entregar as estatais para as multinacionais"); e um tango em homenagem aos três padres ministros da Nicarágua" (Mendes, 1991:41). Sobre música de teor político, ver também a tese de doutorado de Alberto Ikeda (1995).

[122] Organizados por Olivier Toni e Benito Juarez, respectivamente.

[123] Inicialmente chamado Faculdade de Música Maestro Julião, é incorporado à UNESP em 74 tornando-se Instituto de Artes em 1977 (Gios, in: *Educadores musicais de São Paulo*, 1998:35-37).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

importante como professor de composição nesse período foi o norte-americano Stephen Hartke.[124] Gilberto Mendes comenta a esse respeito:

> Nesse momento, sobretudo eu e Willy Corrêa de Oliveira, estávamos criando um tipo de música, nova não só com relação à música brasileira, mas também nova, original, com relação à própria música que era feita na Europa e nos Estados Unidos. (Mendes, 1994:83).

A década de oitenta marca também a institucionalização de recursos para a pós-graduação em artes[125] e a gradual aglutinação de compositores em torno dos departamentos de música das universidades, em meio a um quadro político de restauração da democracia.[126] Esse quadro de construção de uma comunidade musical, apesar das dificuldades estruturais, talvez tenha sido um dos aspectos que mais afetaram os compositores e lhes deram uma noção dos impasses e pendências da pós-modernidade. Flo Menezes (1996:12-13) aponta quatro elementos responsáveis, "ao lado da condição econômica", pela condição de "relutância cultural" que não abre espaço à Música Nova:

1) "Hipervalorização da música popular". "Confundir música *popular* com *erudita* equivale a misturar literatura de bordel [sic] com poesia visual, e, ainda que valorizando em proporção a primeira instância de nossa comparação, João Gilberto com Webern";[127]

---

[124] Segundo informa Celso Mojola, compositor que estudou na ECA/USP durante os anos 80. Ver "Entrevista com Celso Mojola", na seção *Anexos*.

[125] Zamboni (1998:1) fala da "nascente área de artes do CNPq em 1984". Almeida Prado defenderá no mesmo ano a primeira tese de doutorado em música no país.

[126] Em 1979 foi concedida anistia aos exilados e refugiados políticos; em 1985 os militares deixaram de controlar o Estado. Ferraz (1996:69) observa que "Tradicionalmente associadas ao ideal desenvolvimentista, as universidades aparecem como ambiente propício para o desenvolvimento de um modo composicional que se divorcia do consumo imediato e da descartabilidade".

[127] Acreditamos que Menezes queira ter usado a expressão "literatura de cordel". É evidente aqui a crítica a Augusto de Campos (1993), que comparou João Gilberto a Webern.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2) "Impera o mito de que deve existir um grande público para que se justifique uma grande empresa artística";

3) Incompreensão de que a arte erudita influencia a popular, "mesmo que por osmose";

4) "Arraigada individualidade em meio às instituições brasileiras". [128]

As queixas de Menezes refletem a oscilação em torno das iniciativas culturais, ora a cargo do poder público, ora a cargo do poder privado, que demarcaram a década de 80. Nesse período, as questões estruturais de ordem econômica determinaram várias ações cujas conseqüências foram sentidas nos setores de produção cultural.

> Enquanto o sistema capitalista internacional entrava em nova fase de seu desenvolvimento, nos anos 1970 e 1980, o Brasil experimentava um longo processo de transição política. Esta não foi, entretanto, simples mudança de regime político, mas um processo muito complexo. Entraram em crise não só o regime militar-autoritário como também o Estado nacional-desenvolvimentista, que alicerçara a vida política do país desde os anos 1930 e cujo florescimento máximo ocorrera nos anos 70. Isso significa que no começo dos anos 1980 desataram-se as articulações típicas entre o Estado (e suas empresas), os capitais privados locais e o capital internacional, entre o setor público e o privado. (Sallum Jr., 2000:140).

É compreensível que, em meio a uma crise de tais proporções, setores mais desprotegidos como a música erudita tenham sofrido certo abalo em suas estruturas:

> [...] ao longo dos anos 1980 o país perdeu qualquer sentido de orientação próprio. A deterioração do padrão de

---

[128] Quanto a sua crítica à "individualidade nas instituições brasileiras", é difícil fazer uma avaliação concreta a esse respeito, embora seja possível constatar os avanços dessas instituições durante os anos 80. Nesse período, Menezes foi aluno de Willy Corrêa de Oliveira no Departamento de Música da ECA/USP, e pode-se cotejar esse seu comentário com o artigo "Música e Sociedade" que Oliveira escreveu em 1991, o qual comentaremos mais adiante.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> desenvolvimento e, em especial, a fragilização do Estado, manifestaram-se na redução substancial de investimentos e em crescentes tensões inflacionárias. (Sallum Jr., 2000:140-141).

Apesar disso, mantiveram-se determinadas áreas em funcionamento, como a FUNARTE, e viu-se um progresso nos departamentos de música, de acordo com a declaração acima de José Eduardo Martins. Houveram iniciativas de caráter privado no setor de edição de partituras, como a Sociedade Pró-Música Brasileira (que obteve patrocínio de um fabricante de panelas), ou a editora Novas Metas, que no entanto, não sobreviveram à década.[129] Assim, ainda é possível um balanço da produção musical dos anos 80 sob a ótica da revisão da tradição européia e da própria "brasilidade", completando nossa analogia com o mito das três raças. Os derradeiros exemplos são extraídos de obras de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, no território "lúdico" da música instrumental.

A música para piano de Gilberto Mendes foi, segundo Bezerra (1998-1999), uma grata surpresa por parte de um compositor que, entrando nos sessenta anos, escrevera para meios menos convencionais até aquela época.[130] Até então, sua principal obra para o piano era *Blirium C-9* (1965), peça de caráter aleatório cuja realização sonora depende essencialmente do intérprete, guiado por várias instruções do compositor.

> Compus não a música, mas a "máquina" de fazer música. Deixei para o intérprete a composição da música, por meio da "máquina" que inventei, pelo jogo das possibilidades combinatórias, que ela lhe permite, dos dados da "programação" estabelecida por mim. (Mendes, 1994:85).

---

[129] Não se pode esquecer do Festival Música Nova, que logrou atravessar ileso todo esse período, vivendo sua "melhor fase nos anos 80", segundo seu idealizador, Gilberto Mendes (Coelho, 2000): "foi a fase da música politicamente engajada, trouxemos compositores como o italiano Luca Lombardi, o americano Frederic Rzewski, que apresentou no festival suas variações sobre *O Povo Unido Jamais Será Vencido*".

[130] Antônio E. Santos (1997) divide a produção pianística de Gilberto Mendes em três fases: Formação (1945-1959); Experimentalismo (1960-1982) e Trans-Formação (após 1982). A obra experimental de Gilberto Mendes sem dúvida notabilizou o compositor principalmente pelo uso criativo que fez do teatro musical e da aleatoriedade. Várias obras vocais da fase experimental de Gilberto Mendes foram analisadas por Heloísa A. D. Valente em *Os cantos da voz* (1999).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Assim, do mesmo modo que críticos e intérpretes se surpreenderam com o *Quarteto de Cordas III* de Kagel, o fato de Gilberto Mendes apresentar obras escritas num pentagrama convencional causou algum espanto:

> Na década de 80, Gilberto Mendes surpreendeu tanto seus defensores quantos seus críticos mais contundentes ao abandonar o experimentalismo radical, voltando sua atenção para a música instrumental. Sem dúvida, naquela altura todos desconheciam sua capacidade para "escrever música", no sentido mais convencional do termo. (Bezerra, 1998-1999:165).

Depois de um longo período sem abordar o piano,[131] Mendes compôs *Vento Noroeste* (1982) a pedido de Caio Pagano. Decidiu então costurar "texturas pianísticas características, do clássico/romântico à *neue Musik*", com referências estilísticas ao romantismo alemão, ao cinema americano dos anos 30 e à bossa-nova (Mendes, 1994:196). Por meio de um estudo comparativo dessa peça com a *Sonatina Mozartiana* que Mendes escreveu em 1951, Bezerra observa o sensível amadurecimento do compositor dada sua habilidade em citar elementos desconexos num todo coeso.

> Considerando-se esta abundância de elementos tomados de obras consagradas do repertório pianístico, o fato de *Vento Noroeste* não soar como um *pot-pourri* só pode ser atribuído ao domínio técnico atingido pelo compositor. (Bezerra, 1998-1999:180).

Em 1989 pode-se apreciar Mendes enfrentando novamente a tarefa de (re)conciliar os opostos com *Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul*, que Carole Gubernikoff (1995) chama de "música de intervalos", dada a ausência de diferenciações rítmicas, como se Eisler e Webern, caminhando pela areia, deixassem para trás suas pegadas. Uma metáfora da própria

---

[131] Mendes (1994:68) e A. E. Santos (1997) contam que sua última composição mais convencional para piano foi *Música Para Piano nº 1*, feita no início de 1962, que no entanto combina dodecafonismo com sua primeira incursão no terreno da aleatoriedade (Santos, 1997:83-85).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

música brasileira a partir do confronto entre o engajamento político de Eisler e a livre especulação criativa de Webern.[132]

A trajetória de Willy Corrêa de Oliveira entre os anos 70 e 80 também marca essa transição do experimentalismo radical para uma linguagem mais aberta ao "passado". Em seu *Prelúdio 2* (1977),[133] temos um exemplo da fase vanguardística de Oliveira, que trabalha inicialmente com quatro acordes, ou "blocos sonoros" de altura determinada que "caminham" pelas várias regiões do piano, com intensidades variáveis:

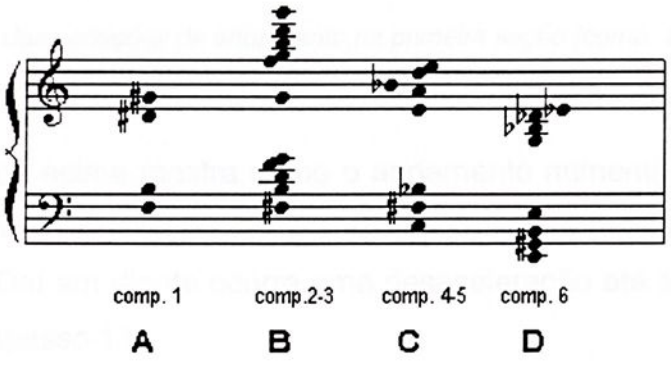


Fig. 19: Os quatro "blocos" da primeira seção do Prelúdio 2 *para piano de W. C. de Oliveira.*

Os quatro blocos são expostos até o sexto compasso e então repetidos, com livre transposição de oitavas e nova figuração rítmica, a partir do compasso 7. Outro elemento importante nesse *Prelúdio* é o controle do andamento; na primeira seção (comp. 1-11), os valores metronômicos atribuídos à colcheia seguem o seguinte padrão:[134] 138 (comp. 1-3); 144 (comp. 4-5); 200 (comp. 6, com 7 subdivisões indicadas pelas linhas tracejadas); 244 (comp. 7); fermata (comp. 8, incluindo a indicação "lento"); 150 (comp. 9); 100 (comp. 10-11); fermata (comp. 11).

---

[132] O *Festival Música Nova* de Santos, fundado por Mendes em 1962, guardava uma velada conotação política, disfarçada em função do regime militar. "Foi assim que, ao lado de Stockhausen e Boulez, fomos divulgando a obra de Hanns Eisler, Cornelius Cardew, com toda sua carga semântica política, e promovendo discussões a respeito" (Mendes, 1991:41).

[133] Do álbum *Dois Prelúdios para piano*, São Paulo: Ricordi/MCA, 1977.

[134] Oliveira não utiliza fórmula de compasso e os valores são dados em outras unidades, além da colcheia. A utilização da colcheia como padrão foi para enfatizar o processo composicional empregado.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

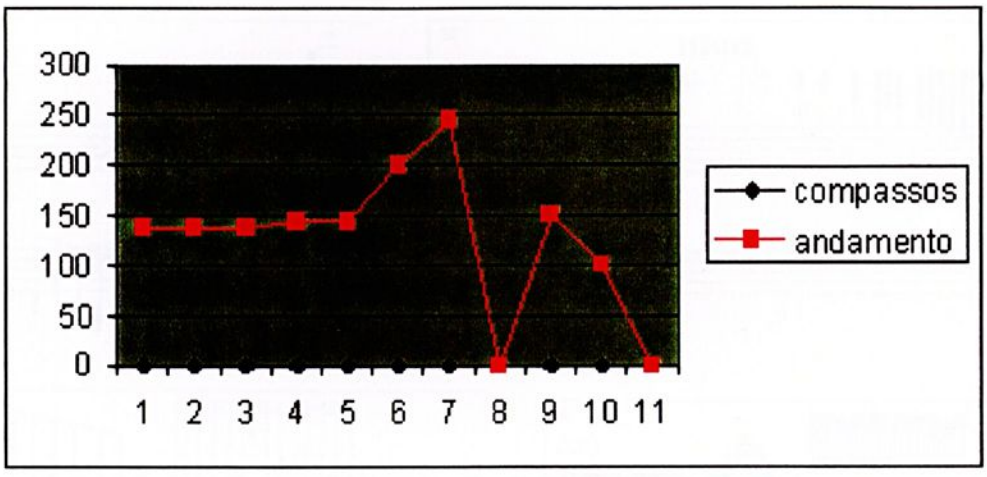


Fig. 20: Gráfico das variações de andamento na primeira seção (comp. 1-11) do Prelúdio 2 *de Willy Corrêa de Oliveira.*

O gráfico acima mostra como o andamento aumenta progressivamente até uma brusca aceleração no compasso 5, interrompida pela fermata no compasso 8. Daí em diante ocorre uma desaceleração até a fermata do último tempo do compasso 11.

Segue-se então uma segunda seção ("B", comp. 12-17) onde o compositor abandona as alturas determinadas utilizando *clusters* e uma escrita aleatória de *glissando* (fig. 21). As indicações de tempo passam a ser feitas por cronometragem (com duração total de 41 segundos). O retorno à indicação metronômica estabelece o final da seção B, juntamente com a retomada da notação e estrutura temática da primeira seção.

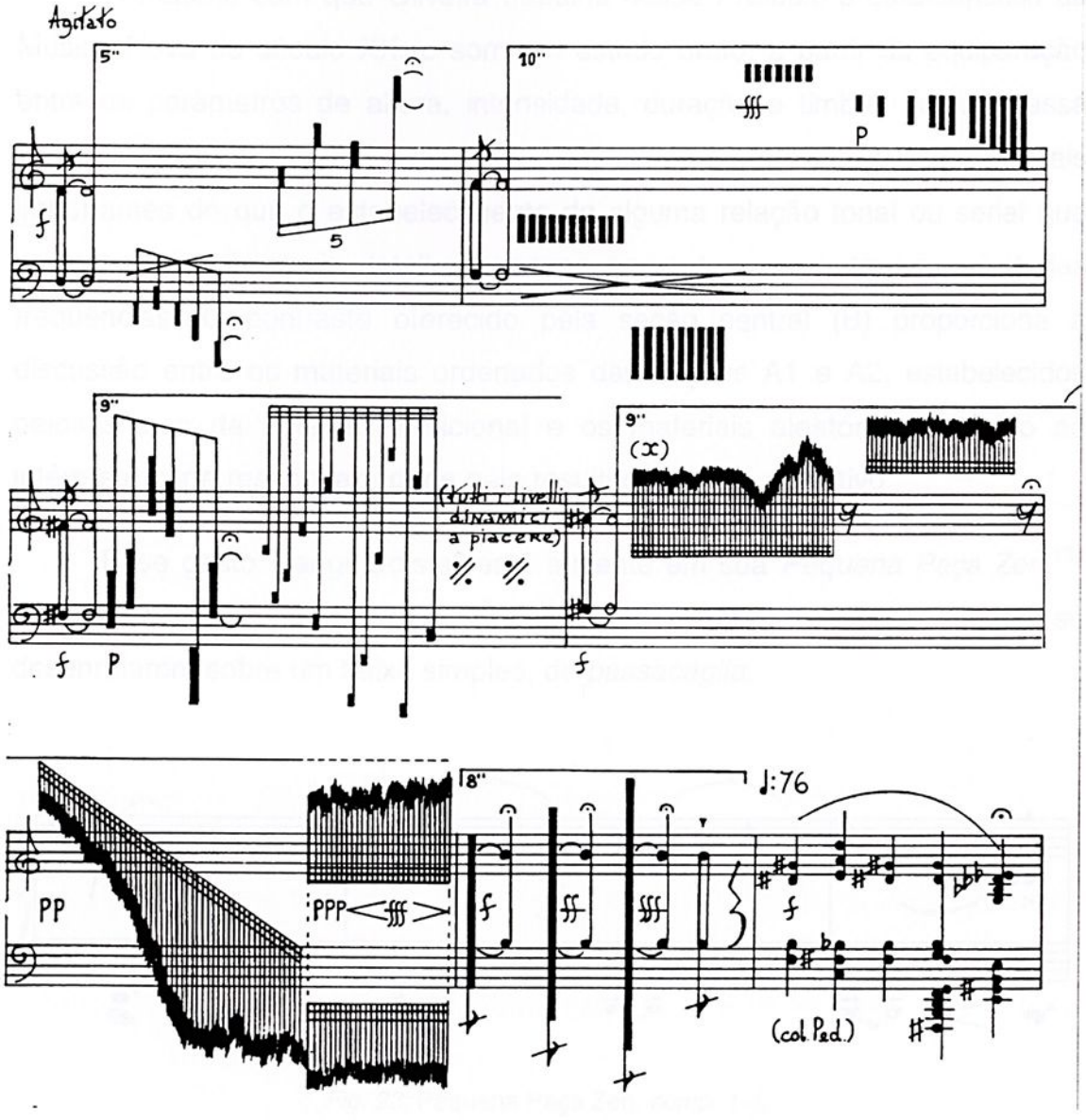


Fig. 21: segunda seção do Prelúdio 2, *de W.C. de Oliveira, compassos 12-17.*

Seguindo o padrão formal A1-B-A2, do comp. 18 a 34 são retomados os blocos da primeira seção, acrescidos de outros elementos. O controle do andamento é efetuado de outra maneira; mantendo-se a velocidade metronômica quase constante,[135] os valores das figuras rítmicas ficam progressivamente mais longos, encerrando com o mesmo "bloco" A (fig. 19) que deu início à peça.

---

[135] A semínima reduz de 76 para 56 M. M. no comp. 24, com um pequena aceleração para 60 nos compassos 28-33. No compasso 34, com 12 subdivisões, o andamento permanece constante em 56 M. M.

A matéria com que Oliveira trabalha nesse *Prelúdio* é característica da Música Nova do século XX: o som em estado bruto, a partir da equiparação entre os parâmetros de altura, intensidade, duração e timbre. Assim. nessa peça, os desenhos dos perfis melódicos e temporais são talvez até mais importantes do que o estabelecimento de alguma relação tonal ou serial que uma investigação mais detalhada possa porventura encontrar no nível das freqüências. O contraste oferecido pela seção central (B) proporciona a discussão entre os materiais ordenados das seções A1 e A2, estabelecidos pelos signos da notação tradicional e os materiais aleatórios que dão ao intérprete certa responsabilidade pelo resultado sonoro definitivo.

Esse gesto "vanguardista" está ausente em sua *Pequena Peça Zen*,[136] de 1988, onde podemos apreciar pequenas relações harmônicas tonais se desenrolarem sobre um baixo simples, de *passacaglia*:



Fig. 23: Pequena Peça Zen, *comp. 1-4.*

É preciso ressaltar que entre ambas as peças, mais exatamente entre 1980 e 87, houve um período em que Willy C. Oliveira nada compôs. talvez devido à experiência vivida na então Alemanha Oriental:

> Visitou duas vezes a RDA nos anos sessenta e setenta, e disso resultou tremendo abalo crítico em sua vida, no início dos anos oitenta. Passou bastante tempo sem compor. [...] Voltou à baila o informe Zdanov (Mariz, 1994a:424).

[136] Editada em 1989 pela Editora Novas Metas, São Paulo.

Mariz se refere à posição política do compositor, marcada por um compromisso com causas sociais;[137] no entanto, a *Pequena Peça Zen* não deixa entrever qualquer orientação zdanovista, salvo sua simplicidade. O relatório Jdanov já era letra morta desde o desaparecimento de Stalin, em 1953, e seria muito pouco provável que um regime em crise, à beira da ruína como o socialismo dos anos 80, pretendesse impor uma orientação estética qualquer, num cenário de crescente afirmação do capitalismo e das idéias neoliberais. É sintomático que Mariz, quase exultante, comemore esse "fracasso" e o queira atribuir por extensão a Oliveira, como um militante que afundasse junto com o navio:

> Vai longe o jovem que freqüentou Darmstadt, a casa de Pousseur, de Luigi Nono. Depois da queda do Muro de Berlim, em 1989, Willy está fora de moda. (Mariz, loc. cit.).

E, de fato, é notável a distância entre o Willy "moderno" dos *Prelúdios* e o "pós-moderno" da *Pequena Peça Zen*. Num compositor de reconhecida militância política (e qualidade técnica da obra) como Oliveira, seu pós-modernismo implica também na superação de determinadas posições políticas que, como o Muro, vieram abaixo. E representa uma revisão das posições estéticas fechadas ou *modismos*, como acerta sem querer Mariz, tais como o nacionalismo estético e político ou o vanguardismo. No entanto, num país como o Brasil, é difícil admitir que causas sociais sejam questão de "moda".[138] É possível ver em Willy Corrêa de Oliveira coexistirem, a partir dos anos 80, tanto o engajamento funcional das causas sociais como certo descompromisso, manifesto em *Pequena Peça Zen*.

Há também em Willy o lado teórico que, paralelamente à sua atuação como professor de composição no Departamento de Música da ECA/USP, tem

---

[137] Um exemplo de música funcionalmente engajada composta por Willy C. Oliveira é o *Hino do Movimento Sem Terra* sobre poema de Ademar Bogo. Ver partitura em Ikeda (1995:239-240).

[138] Esse ponto é a pedra de toque do discurso de Santos (2000b), no sentido de que o pós-modernismo não se resuma a uma ideologia liberal mas que abra a possibilidade de uma ação crítica. Não nos cabe julgar se os métodos de W. C. Oliveira são "corretos" ou não, mas parecem nítidos os pontos de contato que o compositor estabeleceu entre sua ação política e artística.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

grande importância para o entendimento de suas ações.[139] O livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* (1979) mostra-o em um momento que antecede a sua "crise", elaborando uma teoria semiótica que investiga o significado musical a partir dos signos.[140]

> Na música a sintaxe se revela como o mais relevante nível da linguagem. Tudo o que pode (e deve) ser dito de uma obra musical se atém à particularidade da organização do universo sonoro. [...] Um som é percebido (a um só tempo) como: altura, intensidade, timbre e duração. Isso implica uma pluralidade de leituras possíveis e necessárias. [...] Tudo se relacionando num campo sintático; dialético. Estrutura: relação direta e inequívoca dos elementos componentes de um todo, um intercâmbio de informações. Direcionalidades. (Oliveira, 1979:10).

Portanto, como a própria análise do *Prelúdio 2* revela, a preocupação de Willy é estabelecer para a linguagem musical um valor sintático inflexível:

> A despeito dos etimólogos, dos ditadores da gramática. Em função da linguagem musical, o signo permanece sempre o mesmo, forte e novo, sempre, a despeito dos diluidores medíocres. Em arte (invenção) praticamente se cria um código novo – a permanecer intacto – para cada obra. [...] assim o nível pragmático, em música, se mostra como uma tradição (oriunda dos equívocos) da família proprietária. Equívoco quase sempre estribado sobre suas individualíssimas paixões. (Oliveira, 1979:11).

---

[139] Gilberto Mendes comenta como Willy "há uns anos rompeu espetacularmente com toda a vanguarda, com sua própria obra, renegando-a; e superando Eisler e Cardew em radicalidade, passou a compor só com fins de doutrinação política, junto às Comunidades Eclesiais de Base. Da Música Nova para a Igreja Nova, da Teologia da Libertação, um passo fora do comum, mas não de todo surpreendente, nos estranhos caminhos da música hoje no Brasil e no mundo" (Mendes, 1991:42).

[140] Em um debate entre o compositor Rodolfo Coelho de Souza e José Luiz Martinez, na lista de discussão que o último encabeça no Departamento de Semiótica da PUC/SP, Martinez aponta para o pioneirismo de Willy, já que, antes dele, os únicos a enfocar o aspecto semiótico haviam sido Coker (1972) e Nattiez (1975). Cf. Martinez e Souza, 1998.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Após o período de crise e retomada da composição, podemos notar em Willy certa descrença em todo o sistema musical, manifesta no artigo "Música e Sociedade" (1991), onde o compositor discorre com sarcástica ironia sobre a mudança de paradigmas pedagógicos a partir de sua experiência como professor:

> Nosso projeto pedagógico se move a partir de um centro, do ponto focal da AFIRMAÇÃO DA PERSONALIDADE – e, para tanto, nos utilizamos do entrelaçamento paralelo das categorias prototípicas [...].
>
> Nos propomos o papel de ladear os discípulos para, juntos, sentirmos as qualidades do sentimental: nos impressionamos com ele até o limiar da mais prenhe compassividade [...].
>
> A liberdade, leitor, é o imo da afirmação da personalidade. É como a água para os peixes, como o ar que respiramos. Em nossa pedagogia começamos com os exercícios mais simples: na "sala branca" – de temperatura controlada – perfazemos com os participantes toda a série MARGE das práticas sobre o ILIMITADO; só após a água-de-coco comunal, é que nos retiramos. (Oliveira, 1991:70-71).

No "segundo movimento" de seu "projeto pedagógico", Willy, sustentando o tom parodístico (com referências que vão de Pound a Mário de Andrade), aborda a questão da pós-modernidade como decorrente de um individualismo exacerbado:

> O arte educador tem que estar atento, e com o espírito císsil [sic] para fazer face a seu discípulo como um ser único, uno e tão insubstituível quanto qualquer um de nós (não é?) [...]. Assim, não devemos jamais moldá-los à nossa imagem e semelhança [...]. Não se deve aventurar a qualquer tipo de cultura sem o exame prévio das potencialidades do solo. E hoje já temos um razoável arsenal científico para a leitura dos terrenos; e sem os preconceitos do passado. Isso vale dizer que atingimos um instante em nossa cultura em que

> valorizamos os mais (aparentemente) antagônicos produtos estéticos. Já não choramingamos como Webern: "Viver é defender uma forma". Hoje os gêneros já não causam desavenças. Decisivo é o ato de fazer: o gosto já não se discute, mesmo. Continuar fazendo é o desafio. (Oliveira, 1991:74-75).

Portanto, o processo de crise que se deixa entrever pela comparação destes dois escritos, com um intervalo de 12 anos entre eles,[141] manifesta-se em um gesto cáustico de confrontamento com a inevitável mudança de paradigma. A crise pessoal de Willy Corrêa de Oliveira repercute todos os impasses que poderiam ter atingido a vanguarda brasileira, ainda mais por sua atividade política, também abalada pelo fim do Estado soviético. Seu "desafio" de "continuar fazendo" música representa sua postura dentro de um universo pós-moderno que ele, sem desarmar-se da ironia, classifica:

> Meu método tem a vantagem de possibilitar diagnósticos-pedagógicos para as quatro vocações básicas de nosso tempo:
>
> A VANGUARDA - em suas três vocatipyas [sic][142]
>
> O Nacionalismo
>
> A Arte Revolucionária
>
> O Pós-TUDismo. (Oliveira, 1991:75).

Willy segue desmistificando o sistema, a ausência do público das salas de concerto, a economia de mercado, a mediocridade ("em pleno século XX,

---

[141] Ikeda (1995:23) menciona ainda outro texto importante escrito por W. C. Oliveira nesse meio tempo: "Quando a música ameaça a sociedade estabelecida", na revista *Pau Brasil*, n. 16, p. 66-71, jan./fev. de 1987.

[142] Willy divide a vanguarda em três tipos: estruturalista (uma espécie de autocrítica ao estereótipo do compositor vanguardista que ele mesmo encarnava em 79); semântica (escola cageana) e populista (música que pede participação do público, à maneira de *Santos Football Music*).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

quando somos criativos até ao levantarmos as mãos", p. 78). E assim se define sua trajetória dos anos 70 para os 80: da militância de uma vanguarda revolucionária para um inconformismo mal-disfarçado nas suas pequenas peças para piano, a um só tempo despretensiosas, como as de Satie, e tensas, como as de Cornelius Cardew.

A atuação de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira junto à ECA/USP nos anos 80 ajudou a formar uma geração de novos compositores, sintonizados com a problemática da música contemporânea e o papel do músico na sociedade. Foi um período em que Mendes esteve freqüentemente fora, nos Estados Unidos, e a orientação de Willy se fez marcante, sobretudo em músicos como Rubens Ricciardi, Flo Menezes e Celso Mojola.[143]

Assim, o braço mais abrangente da "mitologia das três raças" que nos serviu de roteiro, representado neste tópico pela cultura musical européia, constituiu-se na releitura dos procedimentos da vanguarda feitas, segundo nosso entendimento, por uma ótica pós-moderna que busca dar vez à expressão de culturas que, como a brasileira, têm permanecido "periféricas" no cenário mundial. Os impasses de ordem estética e política, localizados principalmente em torno da questão da "identidade nacional" foram praticamente vencidos durante essas duas décadas, mas deixaram em aberto outros aspectos voltados sobretudo para as dificuldades de ordem econômica. Nos anos 90 o Brasil iria buscar consolidar uma economia de mercado e a MEB ainda dependia fundamentalmente da FUNARTE e das universidades públicas; nesse sentido, quando o então presidente Fernando Collor fechou a FUNARTE em 1990, foi o início de uma nova era para a MEB, marcando o limiar que este trabalho se propôs abranger.

---

[143] Não houve, obviamente, estudos avançados de música só em São Paulo nos anos 80, mas também em Brasília (com a presença de Cláudio Santoro, Marlos Nobre e Jorge Antunes), Rio de Janeiro (Ricardo Tacuchian, Edino Krieger e Koellreuter) e na Bahia (Widmer e os integrantes do grupo baiano), sem contar outros centros importantes como Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Conclusões

[...] Citadino./Serás e mutilado,/ caricatura de tucano/para curiosidade de crianças/ e indiferença de adultos.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *ELEGIA A UM TUCANO MORTO.*

Eu vejo um novo começo de era/ de gente fina, elegante e sincera/ com habilidade pra dizer mais "sim" do que "não".

LULU SANTOS, *TEMPOS MODERNOS.*

O objetivo deste trabalho foi investigar a questão do pós-modernismo aplicado à música, desvinculando-o sobretudo da noção preconceituosa que o termo adquiriu ao longo dos anos, associado a uma atitude artística e estética sem rigor ou coerência. Concluímos que o uso do conceito de pós-modernismo para a música só será útil na medida em que desvincular-se de categorias estilísticas, tendo em vista que o pós-modernismo não estabeleceu estilos musicais "novos" identificáveis sob denominações, manifestos ou outras convenções, exceto aquelas que sob pretexto de estabelecer "maior comunicação" com o público se autodenominaram como "Nova Simplicidade" ou outros neologismos de teor semelhante. Daí resultou que do oportunismo de certas "ondas" ou ideologias se tenha estigmatizado o termo como uma convergência de signos desparatados que buscam, na superfície, atingir sensorialmente o público com uma linguagem "fácil", o que deu ao pós-modernismo a pecha de "populista".

A análise que empreendemos revelou uma possibilidade de uso do termo muito mais consistente, como um desdobramento do potencial artístico e crítico embutido no conceito de modernismo. Assim, "pós-modernismo" revelou-se um conceito-chave para *um relato possível* da contemporaneidade musical, considerada desde a Segunda Guerra. Talvez o termo até possa ser insuficiente e provisório, carregando consigo o estigma de mais um neologismo de acordo com a fórmula "pós-alguma-coisa", mas, ainda assim, propomos que ele deva ser entendido como um novo estágio: 1) do fluxo de eventos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

musicais ocorridos desde o Renascimento até o Modernismo do século XX, dentro da chamada Era Moderna; 2) do modernismo em si, visto como o paroxismo das tendências positivistas a Era Moderna.

O quadro teórico que pesquisamos sobre o pós-modernismo partiu das idéias de Fredric Jameson (1997), um dos principais formuladores da teoria pós-moderna. Perry Anderson (1999) resumiu a teoria de Jameson em "cinco lances", os quais serviram de guia para nossa exposição sobre aspectos do mundo pós-moderno.

Mantendo-se fiel ao materialismo histórico herdado de Marx,[1] Jameson entrevê no pós-modernismo um desdobramento da "lógica do capitalismo tardio", base de todas as transformações de ordem cultural/social que Anderson classifica como seu "primeiro lance". Os mercados internacionais, na nova ordem da "globalização" irão determinar o fim da chamada "sociedade industrial" e é sob essa nova ótica que Jameson irá analisar as conseqüências manifestas no plano estético. As origens da teoria pós-moderna remontam, segundo Jameson, ao final dos anos 1950 e início dos 60.

Os "lances" decorrentes são observações que constatam as transformações e rupturas do paradigma moderno. A cultura é alçada à condição de "segunda natureza", donde, no pós-modernismo, tudo é cultura. A amplitude dessa massa de dados culturais enterra a possibilidade de explicações supraestruturais como o marxismo ortodoxo habitualmente fazia; é o fim das *metanarrativas*. Em seu lugar, surge um novo conceito de "teoria", que pode chegar a ser uma somatória de elementos outrora considerados excludentes entre si.

Essa nova forma de teoria, ou de "fazer ciência", determina a decadência do especialista e uma espécie de retorno ao pensamento humanista clássico. A leitura do mundo na chamada era pós-moderna torna-se cada vez mais epistemológica, e o mesmo se manifesta inclusive na Teoria da Música. Santos (2000a) chega a falar em uma "ciência pós-moderna", onde avalia as possibilidades de democratização das decisões em nível mundial.

---

[1] Do qual, todavia, retira seu caráter "transcendente".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Com a globalização da economia, cresce estrategicamente a participação dos países do Terceiro Mundo, o que implica no surgimento de uma nova cultura internacional. Ao expor esse "quarto lance" *jamesoniano*, Anderson esbarra em uma questão polêmica, supondo que a crescente participação cultural dos terceiro-mundistas é um dos fatores determinantes de uma "queda de nível" da cultura em geral. Por fim, o quinto lance de Jameson aponta para a ausência de parâmetros norteadores, da polarização entre bem e mal, a insuficiência dos indicadores morais. A obra de arte perde sua aura e, com ela, extingue-se o traço que separa a cultura elevada da cultura de massa, algo que Habermas aponta como definição da pós-modernidade a partir de Nietzsche.

JAMESON: "CINCO LANCES" (ANDERSON, 1999 E JAMESON, 1997)	
1) Consolidação da "lógica do Capitalismo Tardio"	a) Sociedade pós-industrial b) Globalização
2) Cultura como "segunda natureza"	a) Cultura de massa: *marketing*, TV, cinema, esportes; b) Avanço da Informática
3) Fim das metanarrativas	a) Capitulação do Marxismo; b) "Ciência Pós-Moderna" (Santos, 2000a), onde as diferentes formas de conhecimento dialogam
4) Ascensão cultural e política do Terceiro Mundo	a) Afirmação da cultura norte-americana; b) Nacionalismo tardio do Terceiro Mundo; c) Luta da Europa para renovar e reafirmar sua tradição
5) Ausência de critérios universais de verdade moral/estética	a) Valorização do contexto; b) Fim do conceito de "gênio", detentor da "verdade" artística; c) Novo papel da crítica

A teoria do pós-modernismo não se esgota no "relato possível" de Jameson. Outros autores vão ainda além, apontando sobretudo para o embate político entre os blocos norte-americano, europeu, asiático e terceiro-mundista, evidenciando uma realidade "pós-moderna" multifacetada e sujeita a inúmeras variantes locais, decorrentes dos diferentes processos, mais ou menos incompletos, de modernização vivenciados por cada país ou cultura. Santos (2000b) entrevê assim duas classes distintas de pós-modernismo: 1) celebratório, do ponto de vista das nações hegemônicas; 2) contestatório, da perspectiva dos países periféricos.

Desse modo, a teoria do pós-modernismo aponta para uma tendência de época, ou seja, para determinadas atitudes condicionadas por uma nova ordem mundial. Além disso, constata-se que o pós-modernismo irá se manifestar de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

acordo com realidades específicas, regidas por um contexto social localizado. Note-se também que o pós-modernismo pode em alguns aspectos ser visto como *superação*, mas também como *um novo enfoque* de características do modernismo. No campo da música por exemplo, há a superação de antinomias que opunham estilos considerados excludentes, como o neoclassicismo e a música aleatória; tais antinomias foram praticamente superadas, por meio de um novo enfoque da técnica e de seu papel como legitimadora da obra.

A música erudita, com sua peculiar sofisticação de forma, método e conteúdo, passou a viver um impasse diante da negação do transcendentalismo que consagrara o artista, em especial o músico, durante o Romantismo. O modernismo, que em muitos aspectos criticava a sociedade burguesa e esteticamente conservadora do final do século XIX, viveu uma contraditória auto-expiação em relação ao papel do artista na sociedade. Na música da vanguarda ou neoclássica de tradição européia, a condição de "gênio" ainda era preservada; enquanto que a vanguarda nova-iorquina, com sua pesquisa sobre a indeterminação questionava justamente essa condição "fechada" da obra. Ao mesmo tempo, o *jazz* tornava-se cada vez mais uma linguagem musical aceita pela nova geração de intelectuais, evidenciando a crescente institucionalização de uma cultura musical com base popular, legitimada por meio da ação publicitária e da indústria de entretenimento.

No caso específico da música erudita observa-se uma oposição entre os músicos da vanguarda européia, representada por Darmstadt, e a Escola de New York, que tinha em John Cage seu principal articulador. A proximidade de Cage com alguns dos fundadores do pós-modernismo, como o poeta Charles Olson e de outros mentores como Ihab Hassan e Buckminster Fuller (Anderson, 1999:25-27;112-113), associados ao fato de uma vanguarda norte-americana poder se expressar com menor apego à tradição ocidental, parece aproximar Cage da ideologia pós-moderna. Contudo, a posição de Cage dentro do modernismo é incontestável. Ao assumir uma posição descompromissada com relação à autoria da obra – embora rigorosa sob o aspecto do conceito e da construção meticulosa de uma coerência estrutural, ainda que disfarçada pelas operações de acaso – Cage toca no aspecto fundamental da tradição herdada do romantismo: o culto ao gênio, o artista como um ser superior que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

detém as chaves para a compreensão da obra. É aí que reside sua "pós-modernidade", se não em essência, ao menos em potencial.

Embora reconhecidamente imperfeita, a analogia entre o conceito de "paradigmas", extraído das ciências naturais (Kuhn, 1997), e sua aplicação no território da teoria musical revela que houve algo semelhante a uma mudança de paradigmas, evidenciada por uma nova postura do artista em relação à sociedade e da cultura em relação à música.

O paradigma que parece caracterizar a modernidade em relação à música é a busca do novo (Vattimo, 1996), que chegou a um ponto tal que cada nova obra propunha um sistema próprio, ou seja, os compositores sequer chegavam a compartilhar dos mesmos princípios organizadores. Se tomarmos por base a definição de Kuhn, então não conseguiríamos nem ao menos identificar novas realizações abertas o suficiente para caracterizar um novo paradigma. Os sintomas desse impasse serão identificados em várias instâncias: 1) na atitude de Milton Babbitt, voltando as costas ao público, considerado incapaz e desinteressado de compreender os rumos da música nova; 2) na proposição ultramoderna de Boulez, declarando a morte de Schoenberg; 3) na constatação de Adorno quanto a separação entre músicos e público, a música como "mensagem encerrada em uma garrafa".

A crise que afetava os alicerces da música nova aumentava na medida em que surgiam os estudos da teoria da informação, falando sobre taxas de "informação e redundância" da mensagem, culminando com um estudo sobre as "contradições da linguagem serial" de Nicolas Ruwet (1972), denunciando a distância entre o "projeto" da música nova e do que resulta da "audição". Começava-se a questionar o poder absoluto dos criadores. Doravante, a perspectiva do ouvinte passa a ter maior peso na discussão crítica sobre a música nova.

Como conseqüência dessa preocupação em resgatar canais de comunicação com o ouvinte, surgem estilos que em maior ou menor grau abrem mão de exageros formais ou experimentais. Os músicos repetitivos, ou minimalistas, a Escola Polonesa, o espectralismo, até mesmo a corrente

unesp

intitulada "Nova Simplicidade", foram algumas das soluções encontradas para produzir um discurso musical onde a estrutura, de alguma forma, está mais à superfície da obra, ao alcance do fruidor.

Essa demanda por uma comunicação entre música nova e público colocou em xeque tanto a vanguarda de Darmstadt como a de New York, que Nyman (1999) chama de praticantes da música "experimental". De outro lado, como observa Dahlhaus, está a verdadeira oposição ao modernismo de vanguarda, configurada na defesa do "moderadamente novo", ou no que Adorno chama de "tendências restauradoras" do Neoclassicismo.

Todavia, se o neoclassicismo tem forte ligação com a manutenção de uma ordem fechada, especialmente nas concepções de Hindemith e Casella, em Stravinsky o neoclassicismo assume novas e inquietantes proporções, principalmente por sua capacidade de transitar por todo o espectro das técnicas octatônicas, neotonais, jazzísticas e seriais.

Assim, podemos constatar que dois dos músicos mais importantes do Modernismo, John Cage e Igor Stravinsky, cujos pontos de vista e métodos composicionais são absolutamente antagônicos entre si, podem ser considerados precursores da pós-modernidade musical. O primeiro por seu rigor iconoclasta contra a "aura" mítica do Autor romântico; o segundo por seu ecletismo historicista e igualmente radical.

unesp

Nossa definição de música pós-moderna resulta também em um "relato possível" da transição para um novo "paradigma", ainda sem contorno final.

PARADIGMAS (KUHN)	MÚSICA MODERNA
1) Realizações sem precedentes; 2) Abertas o suficiente para serem investigadas e adotadas pela comunidade científica.	1) **Renascimento**: consonância e dissonância (Zarlino). 2) **Barroco**: Temperamento e Sistema Tonal (Rameau). 3) **Classicismo e Romantismo**: oposição tonal (drama) e genialidade. 4) **Modernismo e suas 4 ondas**: a) Orgânica e Simbólica (Debussy); b) Tecnológica e Futurista (Varèse); c) Subjetiva e Genial (Schoenberg e Stravinsky); d) Tardia (Boulez, Stockhausen. Cage).
CRISE DOS PARADIGMAS	**MÚSICA PÓS-MODERNA**
1) Música popular: jazz e rock; 2) Cage e Stravinsky; 3) Babbitt: voltar as costas ao público; 4) Neoclassicismo: o moderadamente novo (Dahlhaus)	1) Preocupação com o ouvinte; 2) Ecletismo; 3) Pastiche; 4) Ausência de compromisso com o novo; 5) Multi-estilo ou anti-estilo; 6) Simplicidade?; 7) Fim dos critérios e valores universais?

A mudança de paradigmas: crise na ideologia das vanguardas e a transição para o pós-modernismo.

Ao caracterizar o pós-modernismo por sua preocupação com o ouvinte, tal pretensão se revela problemática: como observa Nattiez (1990a e 1990b) ao formular sua teoria da tripartição semiológica, não se pode assegurar se a mensagem que o compositor propõe é a mesma que o ouvinte apreende. A música é um fenômeno estético e não propriamente comunicativo.

Ainda durante o modernismo, outra tentativa foi feita no sentido de conferir uma melhor representação social à música nova: a vinculação de determinada linguagem revolucionária com uma política revolucionária. Porém o que se constata é justamente o caráter refratário da música às analogias diretas desse tipo, pois a revolução comunista tanto esteve associada a um nacionalismo populista como à vanguarda; do mesmo modo, os vanguardistas foram classificados tanto como revolucionários quanto como reacionários. Essa confusão ideológica vai estar bem presente na discussão sobre modernismo e nacionalismo no Brasil.

Quanto ao ecletismo, é notório que sempre houve precedentes de empréstimos mais ou menos codificados em vários momentos da história da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

música. Como observa Sallis (2000:130-135), chamar o pós-modernismo simplesmente de "eclético" daria margem a ver Monteverdi, Bach, Haydn e outros compositores como praticantes de um pós-modernismo, sob um argumento totalmente indefensável.

Jameson, ao discutir o lado estético do pós-modernismo, propõe a questão do pastiche como única alternativa para o artista contemporâneo. Se levada à sério, essa ausência de compromisso para com a originalidade ou mesmo para com a definição de um estilo além dos eventuais maneirismos pode fazer com que o pós-modernismo, elevado à condição de Era e não apenas de "momento", implique no fim do conceito de arte conforme ainda determina a tradição do Ocidente. O fato de não poder falar-se em qualquer estilo musical pós-moderno pode na verdade ser o sintoma tanto de um mal-estar passageiro que está por encontrar seu ponto de equilíbrio e a restauração da ordem, ou indicar que o paradigma "Arte", ou "Música", foi transformado e nada será como antes, ou melhor, nada *significará* como antes.

Tais perspectivas podem deixar atônito o crítico e o teórico que se vê diante de um grande número de tendências e poéticas individuais, mas é extremamente interessante do ponto de vista do compositor. O músico pós-moderno seria aquele capaz de posicionar-se diante do ato de compor, ciente das aberturas e impasses que a composição enfrenta, embora talvez ele, assim como o crítico e o teórico, ainda seja incapaz de determinar que música é essa. É difícil imaginar que os artistas lamentem a falta de um estilo universal, mas, como Subirats (1991:106) propõe, essa falta de estilo talvez seja reflexo de uma impossibilidade de criar valores estéticos universalmente aceitáveis.

A literatura existente sobre o pós-modernismo musical revela, a partir dessa impossibilidade de valores universais confiáveis, um impasse entre uma categorização tradicional em "estilos" e a teoria pós-moderna com sua mudança de paradigma. Autores como Chevassus (1998) e Tacuchian (1992, 1994b, 1995) parecem empenhados em descrever alguns elementos estilísticos que possam caracterizar a produção contemporânea, mas o pós-modernismo é refratário a essas categorizações, como se vê nas incursões mais evasivas de Buckinx (1998) e Lopez (1988), além das objeções que

unesp

podem ser feitas às descrições de Chevassus e Tacuchian. Marlos Nobre (1994) realiza o mesmo tipo de classificação, sem atrelar suas observações a qualquer corrente, constatando a total falta de estilo, ou "poliestilística".

Ripper (1997) empreende um recorte sobre a música latino-americana, enfatizando a abertura que o compositor pós-moderno tem para com qualquer tendência musical, do passado ou presente, além da forte presença da música popular entre os compositores latino-americanos, o que dá ao nacionalismo musical um novo sentido dentro de uma música "globalizada".

Kramer (1995) e Nattiez (1987) utilizam com freqüência o termo "pós-modernismo", empenhados em dar-lhe um sentido de época ou de contexto que possa ser aplicado tanto à crítica (Kramer) quanto à análise (Nattiez). Estas são talvez as abordagens que mais nos transmitiram sintonia com os problemas da música contemporânea sem tentar recair nos modelos classificatórios quase positivistas.

Umberto Eco (2000b) ao focalizar a questão da obra aberta, toca a nosso ver no centro nervoso da questão do pós-modernismo musical, sem no entanto empregar o conceito de pós-modernismo. Justamente a questão da abertura da obra – onde o autor outorga ao intérprete certas decisões ou escolhas a partir de dados cuidadosamente dispostos ao acaso (de acordo com o modelo da vanguarda européia) ou onde o autor oferece alguns dados a partir de onde o intérprete e o ouvinte irão construir sua escuta (segundo a proposta do experimentalismo de Cage) – delimita o ponto de entrada da música em uma condição pós-moderna, que só será plenamente compreendida em função do contexto em que a obra é criada.

A música pós-moderna marca portanto o início de uma escuta musical não-dirigida por qualquer noção estruturalista que desconsidere o contexto do ouvinte, do intérprete e do momento em que a música é criada.[2] Sob essa nova ótica é apresentada uma nova compreensão do papel da teoria musical, mesmo em textos dedicados aos aspectos estruturais, como por exemplo

[2] De acordo com os teóricos do pós-modernismo isso seria o fim de qualquer metanarrativa que buscasse compreender qualquer música de antemão, como fizera a Teoria Musical estruturalista até então.

unesp

Nicholas Cook (1992), que observa como os métodos de análise musical são limitados aos estilos e contextos que cercam a obra, ou seja, cada estilo requer uma ferramenta analítica apropriada.

Desse modo, as tendências que podemos entrever com maior intensidade na teoria musical do pós-guerra (compreendendo os campos da composição, interpretação, análise e estética) revelam um substancial afastamento dos comportamentos herdados do modernismo, eivados de pretensões transcendentais. Longe de querer estabelecer uma nova taxonomia, o quadro abaixo busca aproximar essas tendências, lançando mão do conceito de pós-modernismo em sua forma mais útil para a compreensão da música contemporânea: a formação de um novo conceito de era.

Ao mesmo tempo, a herança do modernismo estimula os setores mais progressistas do pós-modernismo as quais muitas vezes rejeitam o conceito por associá-lo a um comportamento por vezes considerado retrógrado, acrítico ou populista de certas correntes contemporâneas.[3] Talvez isso implique em conceber o pós-modernismo não apenas como uma "superação" do modernismo, mas numa transformação de sua perspectiva, destituída do autoritarismo hegemônico com que buscava legitimar-se.

Goste-se ou não, a música banal, medíocre e superficial convive em pé de igualdade, talvez até em um ponto mais privilegiado, devido à demanda de mercado, do que a música "sofisticada" e "profunda". Por isso o papel do músico no pós-modernismo assume uma nova função:

> Interrogar o impacto da música de hoje, agarrar os seus pontos de contato com a nossa vida, fazer do elemento musical um catalisador de reuniões e uma fonte de prazer, tais como são as aspirações das novas tendências da música, tal certamente é o sentido do empenhamento do músico na vida social (Bosseur, 1990:282).

---

[3] Esta seria uma segunda decorrência da proposição de Santos (2000b) em considerar dois tipos de pós-modernismo: celebratório e de oposição. Enquanto no primeiro celebra-se ou resigna-se com a realidade "imutável" desencadeado pelo "fim da história" ou do modernismo, no segundo busca-se conciliar o uso da Razão para as novas exigências de uma ordem mais democrática.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

CONCEPÇÕES DE MÚSICA NO MODERNISMO	CONCEPÇÕES DE MÚSICA NO PÓS-MODERNISMO
1. "Meta-teorias", ou seja, teorias que pretendem explicar integralmente a questão do sentido musical, como por exemplo Hanslick, Schenker e Salzer; 2. Composições "fechadas", baseadas em um único sistema que lhes dá coerência interna, mesmo que essa coesão não seja perceptível auditivamente; 3. O compositor de vanguarda sente-se comprometido com uma coerência de procedimentos técnicos que garantam originalidade à sua obra, enquanto o compositor neoclássico resguarda-se de elementos não assegurados pela tradição; 4. A compreensão de uma obra se dá pela compreensão de sua estrutura, dos meios técnicos empregados pelo compositor, o que também dá a medida de valor da obra, geralmente proporcional à sua complexidade.	1. Teorias submetidas ao contexto, tanto a respeito de questões estéticas (Fubini, Lippman, Tomás, Wisnik, Kerman) como técnicas (Cook, Bosseur, Nyman, Zampronha, Van der Toorn, Nattiez), traduzindo uma busca do "significado" musical percebido em seus vários aspectos; 2. Composições "abertas", embora não necessariamente no sentido proposto por Eco (2000b). A abertura da obra se dá em uma multiplicidade de estilos, de referências conceituais, étnicas e mesmo comerciais, sem que o compositor sinta-se preso a qualquer tendência considerada "hegemônica"; 3. Dilui-se a oposição entre "vanguarda" e "neoclassicismo"; 4. A compreensão da obra pode ser atingida também por meio de uma avaliação estética, dos efeitos provocados sobre o ouvinte, devidamente relativizados e explícitos quanto ao contexto. Naturalmente isso irá implicar em uma revisão das obras do passado.

Se é verdade que as realidades do mundo contemporâneo comportam diversas visões simultaneamente válidas, então cada cultura vive seu "pós-modernismo" de acordo com suas características construídas em torno de seu projeto de modernização. O último capítulo é um estudo de caso em que as teorias do pós-modernismo são direcionadas e empregadas como meio de analisar a MEB dos anos 1970 e 1980, discutindo a passagem pelo modernismo com a orientação nacionalista de Mário de Andrade e seus seguidores, bem como a corrente universalista, representada por Koellreuter e posteriormente, pelo Grupo Música Nova. O pós-modernismo na música brasileira será talvez a conciliação ou superação desses antagonismos, vistos analogamente no próprio processo político vivido no país durante essas décadas de transição do modelo nacional-desenvolvimentista para a economia de mercado.

Além disso discutimos as visões de historiadores como Renato Ortiz que enfatizam a questão da construção de uma identidade nacional para o Brasil tendo como base a união racial. Esse será o fio condutor para a análise de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

algumas obras musicais compostas no limiar dos anos 70 e durante a década de 80 por Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Almeida Prado, Marlos Nobre, Gilberto Mendes, Jorge Antunes e Willy Corrêa de Oliveira, onde as questões do pós-modernismo se voltam para o caso brasileiro e seu modernismo de identidade nacional contraposto ao modernismo de caráter vanguardístico.

No período em questão o país se preparava para uma grande guinada rumo à internacionalização, prenunciada pelo fim do "milagre" econômico do governo militar e deflagrada durante o governo Collor. Sob essas perspectivas pudemos distinguir nos músicos e em suas obras alguns reflexos desse Brasil pós-moderno, embora também no plano da música brasileira nos pareça complexa a idealização de um pós-modernismo estilístico que possa tornar mais compreensível o fazer musical. Pelo contrário, o pós-modernismo nos dirá muito a respeito dos impasses que as novas aberturas (política, econômica e artística) irão lançar como desafio para os músicos contemporâneos brasileiros. Tendo atingido a modernidade, ou ao menos parte dela, os rumos da criação musical brasileira se defrontam com o estabelecimento de uma nova identidade, desta vez internacional.

Para a sociedade brasileira, as décadas de 1970 e 1980 foram cruciais por causa da chamada "transição democrática" e da profunda revisão a que praticamente todas as instituições nacionais foram submetidas. A extrema polarização política daquele período teve de ser abrandada por meio de um esforço conciliatório que viabilizou o processo de abertura e de retorno ao estado de direito. Assim intentamos buscar para a MEB daquele período senão um *significado* a que se possa inequivocamente atribuir o rótulo de "pós-moderno", ao menos *indícios* de que as transformações de ordem nacional e mundial de algum modo afetaram os compositores e a música que eles escreveram durante aquele período de tempo.

As polarizações ideológicas que haviam na MEB ao final dos anos 1960 opunham violentamente os músicos de orientação nacionalista aos de vanguarda, num espectro envolvido por um clima político marcado pelo binômio esquerda-direita e seus possíveis desdobramentos: nacionalismo/direita; nacionalismo/esquerda; vanguardismo/direita; vanguardismo/esquerda. Isso,

unesp

de certa forma, foi a aclimatação do mesmo debate entre neoclassicismo, vanguarda e experimentalismo que houve na Europa dos anos 1950, sob os mais diversos matizes político-ideológicos.

Devido a essa polarização, consideramos significativa e sintomática a mutação sofrida pela música de Camargo Guarnieri se considerarmos o teor de sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950), onde o posicionamento contra o dodecafonismo, associado à sua prática nacionalista o coloca na fronteira entre o nacionalismo de esquerda e direita. A natureza do documento faz supor a colaboração do poeta Rossini Camargo Guarnieri, irmão do compositor e membro do Partido Comunista, denotando a proximidade com o relatório de Jdanov, divulgado dois anos antes; porém o compositor sempre se declarou apolítico, apesar de ter colaborado com o governo JK.

O fato é que, ao adotar elementos da linguagem serial em sua música no final dos anos 1960, Guarnieri sinalizava os elementos de uma possível "conciliação" das correntes musicais no Brasil. Tal gesto passou despercebido à época, mas podemos interpretá-lo retrospectivamente como um dos primeiros passos em direção ao ecletismo que caracterizou as décadas seguintes.

O debate estético e ideológico que se travava na Europa, trazido para nossa realidade, articulava a mesma pergunta que vinha (e ainda vem) sendo formulada como um *ostinato* em baixo-pedal: - qual é a identidade musical do Brasil? Até então, o dualismo entre nacionalistas e vanguardistas buscava respostas em termos de identidade racial e busca das "raízes" (nacionalistas) ou pela procura de modernização e progresso técnico (vanguardistas). No entanto, durante o processo de conciliação das tendências ideológicas em torno do ideal de redemocratização que se intensificou no final dos anos 70, os mentores de ambas as tendências forçosamente tiveram que buscar o diálogo. O esforço conciliatório não comportava mais conceitos excludentes e revanchismos; a formação de uma sociedade civil deu-se em torno de objetivos

unesp

muito claros, como por exemplo a campanha pelas eleições diretas. ou o engajamento público em função dos planos econômicos da era Sarney.[4]

Evidentemente, houve músicos mais ou menos envolvidos com essas questões; alguns, como Gilberto Mendes e Jorge Antunes, chegaram a compor obras diretamente relacionadas ao movimento pelas Diretas; Willy Corrêa de Oliveira abraçou a causa do Movimento dos Sem-Terra. Mas a atmosfera de conciliação ideológica pode ser notada mesmo em obras de caráter "desinteressado", como apontamos em Camargo Guarnieri (*Concerto para piano nº 4*), Marlos Nobre (*Yanomani*), Willy Corrêa de Oliveira (*Pequena peça zen*), Almeida Prado (*Savanas* e *Poesilúdio*), nas idas e vindas de Cláudio Santoro,[5] além da teoria pós-moderna de Ricardo Tacuchian.[6] Nesses trabalhos, o que procuramos demonstrar é uma nova percepção do músico brasileiro em relação a sua própria identidade, a qual, por transcender o ambiente tenso e polarizado dos anos 1960 e início da década de setenta,[7] por superar o projeto de modernização então em curso, nos sugere uma manifestação de pós-modernidade.

O que chamamos "pós-modernidade" nos compositores acima é mais a ausência de certas características modernistas, notadamente sua adesão a sistemas organizacionais fechados, do que propriamente a presença de traços estilísticos comuns. Note-se também que as "características modernistas" que nos serviram de referência são sobretudo aquelas do modernismo praticado no Brasil, com sua vertente conservadora, nacionalista e neoclássica proveniente da orientação de Mário de Andrade em oposição à vertente vanguardista, do

---

[4] Referimo-nos à participação importante da sociedade quando houve o congelamento de preços como uma das medidas do pacote econômico de 1986 (Plano Cruzado) e à população coube o papel de "fiscal".

[5] Santoro despontou como dodecafonista nos anos 1930; aderiu ao nacionalismo neoclássico no final dos anos 40 e regressou ao atonalismo no início da década de 60.

[6] Observe-se no entanto, que Tacuchian vem elaborando suas teorias sobre o pós-modernismo principalmente a partir da década de 1990, o que implica, naturalmente, em uma reflexão sobre a MEB nas décadas anteriores. Suas teorias foram comentadas no terceiro capítulo desta dissertação.

[7] Lembrar por exemplo a vaia recebida Guarnieri, Mignone e Gnattali no *Festival da Guanabara* em 1969, mencionada no capítulo 4.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

círculo de compositores, intérpretes e críticos associados a Koellreuter. Sabe-se que a escola nacionalista foi hegemônica até o início dos anos 1960, e por isso é considerada por nós como a base do modernismo brasileiro, com todas as suas implicações de afirmação de uma suposta identidade cultural/racial.

Como pano de fundo, o ponto de convergência política e ideológica foi o Golpe de 1964, um passo decisivo para uma "modernização sem modernidade" (Portella, 2001:459), imposta por meios autoritários. O nacionalismo também foi adotado pela esquerda no Brasil como forma de reação aos Estados Unidos e essa orientação foi claramente seguida nos anos 50 por Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger e até mesmo Gilberto Mendes. Embora os mecanismos de censura fossem se acirrar com o AI-5 em 1968, e naturalmente a música erudita seja menos suscetível à ação dos censores do que a canção popular, o cinema e o teatro, Ricardo Tacuchian teve a execução de sua *Cantata dos Mortos*[8] vetada por Ayres de Andrade, diretor da Sala Cecília Meireles na época, antes mesmo de ser submetida à censura oficial, antecipando eventuais represálias.

A partir da associação entre o movimento modernista e o "mito das três raças", acreditamos que a MEB, por volta dos anos 1970, manifesta um certo sentido de superação desse conceito, embora saibamos o quão arbitrárias podem ser as analogias; talvez o Marlos Nobre de *Ukrinmakrinkrin* (1969) não seja substancialmente diferente daquele que escreveu *Yanomani* onze anos depois. No entanto, acreditamos que através da análise pudemos demonstrar um processo composicional compatível com uma nova forma de ver o índio como símbolo da nacionalidade e co-participante da vida nacional, bem como um posicionamento totalmente diferente do compositor, tanto para com a temática social da obra como para com as técnicas empregadas em sua realização.

Da mesma forma, nossa interpretação de *Savanas* e *Poesilúdio* de Almeida Prado não implica numa afirmação inequívoca que possa ser atribuída

---

[8] Uma cantata de câmara para pequeno conjunto instrumental, narrador, barítono e coro misto, sobre texto de Vinícius de Moraes intitulado *Balada dos Mortos nos Campos de Concentração*, composta por Tacuchian em 1965. Ver a entrevista que o compositor nos concedeu na seção *Anexos*.

unesp

conscientemente ao autor,[9] mas sugerem uma libertação do estereótipo do negro na sociedade brasileira, a partir da própria utilização que um compositor erudito faz de temas musicais africanos ou afro-brasileiros. Ao mesmo tempo, deve-se recordar a aversão que o próprio Almeida Prado manifestou a respeito da obrigatoriedade de usar o "tema de mucama" quando era aluno de Guarnieri, podendo-se constatar que, por volta de 1980, Prado já superara esse trauma, voltando aos temas "nacionais" com nova motivação.

Esse mesmo olhar renovado para os temas nacionais também está presente em uma obra como *Santos Football Music* (1969) de Gilberto Mendes, onde se entrelaçam elementos da música nova e da cultura popular, confirmada pela conquista do tri-campeonato mundial de futebol, uma das mais fortes "identidades" do país.[10] O último elemento racial que conclui nossa analogia com o mito das três raças é a herança da cultura hegemônica européia, expressa pela vanguarda musical que entrou em crise na década de 70. É bastante revelador o fato de Gilberto Mendes considerar *Santos Football Music* sua última composição radicalmente experimental. À mesma época que ele, os outros músicos ligados à vanguarda iriam repensar seus posicionamentos estéticos.

Não busquemos nesse pós-modernismo brasileiro traços estilísticos inovadores ou unificadores; trata-se da somatória de poéticas individuais, de olhares pessoais, de releituras assumidamente ecléticas e que por enquanto, no calor da hora, ainda não se deixam aglutinar. Em certos casos, como em Camargo Guarnieri e Almeida Prado, isso implicou em algum tipo de retratação diante de uma postura anterior mais radical, fruto das "certezas" do modernismo.

Quando comparada à música do cenário internacional, pode-se observar que no Brasil, ao invés de se "pensar a música" propriamente, como Boulez

---

[9] Sequer tivemos oportunidade de verificar com o autor se *Poesilúdio* faz de fato menção à *Dança Negra* de Camargo Guarnieri.

[10] *Santos Football Music* já foi devidamente analisada por vários críticos, inclusive o próprio autor, (Mendes, 1994) razão pela qual nos limitamos a este breve comentário.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

propôs nos anos 1950, pensa-se fundamentalmente na questão da identidade nacional. As proposições sobre a música feita no país são sobretudo ontológicas. O caráter pós-moderno de uma nação do Terceiro Mundo parece transitar entre as tensões de seu próprio desenvolvimento e de uma economia mundializada.

No período que vai dos governos de Getúlio Vargas a Juscelino Kubitschek a palavra de ordem foi "modernização". Tal conceito, inicialmente associado ao desenvolvimento do parque industrial teve de estender-se a ações de alfabetização e cultura. A ação do Golpe Militar de 64 pode ser vista como uma tentativa de monopolização por parte de grupos partidários do liberalismo econômico preocupados em garantir a inserção do país na esfera de influência norte-americana (leia-se capitalismo multinacional), a salvo de uma revolução comunista.[11] Os desdobramentos levaram a um acirramento da censura com conseqüências perniciosas no campo da cultura e da formação de uma consciência política democrática, devido ao expurgo de políticos e acadêmicos que poderiam enriquecer o debate. As idéias nacionalistas e de esquerda foram caladas à força e posteriormente "conciliadas" no processo de abertura política em 1979.

Acreditamos que Marlos Nobre tenha sido o compositor escolhido como um dos símbolos da modernização da cultura brasileira pós-1964, encarregado de dar respeitabilidade às iniciativas oficiais no campo da música erudita dado o reconhecimento internacional de sua obra. Isso no entanto o marcou perante muitos de seus colegas músicos, que tentam reduzi-lo a um "filhote da ditadura", o que ele com certeza não é, por seus próprios méritos musicais. A discussão em torno do período em que Nobre foi o "compositor oficial" dá-se em torno de oportunidades individuais e, possivelmente, questões ideológicas, as quais se intensificaram sobretudo pelos acontecimentos que cercaram a morte de Cláudio Santoro.

---

[11] Fausto (2000), Francis (1994) e outros historiadores e analistas não estabelecem um significado político inequívoco para 1964. Houve perdas e ganhos; as especulações sobre como o Brasil seria sem o Golpe/Revolução não asseguram que mudanças muito significativas ocorreriam. Por outro lado, é claro que o Golpe implicou em uma "modernização autoritária" (Ortiz, in Sachs, org., 2001:200).

unesp

Durante as décadas de 70 e 80, a MEB inegavelmente se "modernizou"; surgiram orquestras, cursos superiores de música, cursos de pós-graduação, concursos, festivais, enfim, vários incrementos determinaram inegáveis progressos para uma melhor sistematização da vida musical.[12] A profissionalização crescente começou a mudar inclusive a política de concessão de bolsas de estudo para músicos, até então caracterizada por apadrinhamentos em embaixadas e ministérios, ou por acordos entre as políticas de boa-vizinhança, sem um programa consistente de seleção de projetos que distribuísse essas bolsas em nível de pós-graduação.

Simultaneamente veio o desafio imposto pela nova ordem mundial, sinalizando a falência do modelo de Estado de Bem-Estar Social e a ascensão do capitalismo tardio, colocando as estruturas de sustentação e apoio à Cultura em xeque. O impasse da MEB reside justamente no atropelo entre as medidas necessárias para constituir órgãos culturais, os quais na maioria das vezes têm de ser subsidiados pelo Estado, e tornar possível sua manutenção financeira (atraindo a iniciativa privada) para que tais órgãos possam assumir sua "função social". O país mal se tornara "moderno" e a modernidade já era insuficiente para a nova realidade dos anos 70. Outro impasse pós-moderno, que atinge a música erudita mesmo nos países desenvolvidos: como dotar de função social uma arte "desinteressada" e atrair para ela o interesse do capital privado?

Esse período de cerca de vinte anos cristalizou uma transição significativa para a atuação dos compositores e intérpretes de música nova no Brasil: a música passou progressivamente a assumir um status de pesquisa e a universidade tornou-se o novo centro de produção de música erudita. Isso já ocorrera nos Estados Unidos e Europa, onde, eventualmente, nomes como Boulez, Stockhausen e Glass foram absorvidos por segmentos específicos do mercado fonográfico e da indústria de espetáculos, integrando um circuito fechado de concertos e gravações distribuídas em diversos meios.

---

[12] Nesse sentido, José Maria Neves (1981:149) felizmente errou em sua previsão de que "as perspectivas futuras, no que se refere ao ensino oficial, não são encorajadoras: [...] as cadeiras de composição serão indefinidamente ocupadas por compositores menores [...] que [...] condicionaram-se às estruturas pedagógicas e aos conceitos (ou preconceitos) musicais que estas escolas tradicionais tentam sustentar".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Nos Estados Unidos, berço da cultura do entretenimento, o cinema consegue absorver parte da produção de música contemporânea,[13] além dos incentivos privados às universidades que mantém compositores residentes, grupos camerísticos e orquestras. Na Europa, sem o suporte de uma indústria tão forte quanto a do cinema americano, predomina o mecenato estatal. Os países do Terceiro Mundo não conseguiram manter projetos culturais tão consistentes através do modelo estatal e têm poucos projetos privados na área, como o Instituto Torcuato di Tella, na Argentina ou o Instituto Goethe e a Fundação Bienal no Brasil.

Como decorrência da valorização das culturas periféricas e da cultura de massa no pós-modernismo, a música de tradição européia, especialmente a do alto modernismo, sofreu um processo de rejeição. Isso se estende de modo geral a tudo que é considerado demasiado "intelectual", sendo uma corrente bastante forte dentro do pensamento pós-moderno. Acreditamos porém que seja possível uma adequação das grandes linhas do pensamento moderno sem que para isso haja uma negação de toda uma importante tradição. Esse talvez seja o grande desafio dos músicos no pós-modernismo, sejam eles críticos, compositores, teóricos ou intérpretes: dar à música uma dimensão mais humana, mais grandiosa e livre de interpretações etnocêntricas, sem incorrer em desvios simplistas; valorizar e reconhecer elementos regionais, porém livres de um nacionalismo xenófobo; desenvolver novas técnicas sem pretender torná-las "oficiais".

Por isso, "pós-modernismo" é, ao menos no que se refere à música, uma denominação provisória que deixa apenas entrever seu vínculo com o social, da mesma forma que a música Barroca plasmou-se sob as monarquias absolutistas e as músicas Clássica e Romântica nasceram no ambiente intelectual decorrente do Iluminismo. Nesse sentido, poderíamos parafrasear Habermas e classificar o pós-modernismo musical como um "projeto inacabado", modelo teórico para uma melhor compreensão da música contemporânea.

---

[13] Filmes como *2001: uma Odisséia no Espaço*, *O Iluminado*, *O Exorcista*, *A Profecia* e *Koyaniskaatsi* têm em suas trilhas sonoras obras de Crumb, Ligeti, Penderécki, Glass e outros autores contemporâneos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Bibliografia

A) Livros:

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____ . **Theodor W. Adorno: sociologia**. Gabriel Cohn (org.). Tradução de Flávio Kothe et al. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1994.

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALVAREZ, Sonia, DAGNINO, Evelina e ESCOBAR, Arturo (orgs.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____ . **O ensaio sobre a música brasileira** [1928]. 3ª ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____ . **Pequena história da música** [1944]. 8ª ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

_____ . **Música e jornalismo: Diário de São Paulo**. Paulo Castagna (ed.). São Paulo: Hucitec e Edusp, 1993.

APPLEBY, David P. **La música de Brasil**. Traduzido para o espanhol por Juan José de Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

ARTURI, Carlos S. Transição política e consolidação da democracia: notas a partir da experiência brasileira. In: REIS, Elisa et al. **Política e cultura: visões do passado e perspectivas contemporâneas**. São Paulo: Hucitec, p. 142-280, 1996.

unesp

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. Tradução de J. J. de Moraes. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Teixeira Coelho (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **América**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____ . **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. 4ª ed., tradução de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BÉHAGUE, Gerard. **Music in Latin America: an introduction**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 10ª reimpressão. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, p. 165-196. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira – temas e situações**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

BOSSEUR, Dominique e BOSSEUR, Jean-Yves. **Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945**. Lisboa: Caminho, 1990.

BOSSEUR, Jean-Yves. Igor Stravinsky. In: MASSIN, Jean. **História da música ocidental**, p. 1011-1022, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUCKINX, Boudewijn. **O pequeno pomo – ou a história da música do pós-modernismo**. São Paulo: Giordano/Ateliê Editorial, 1998.

BURLATSKI, F. **Fundamentos da filosofia marxista-leninista**. Tradução de K. Asryants. Impresso na URSS. Moscou: Edições Progresso, 1987.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CAGE, John. **Silence**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

_____ . **For the birds** [1976]. Boston: London: Marion Boyars Publishers, 1995.

CALDEIRA FILHO, João. **A aventura da música – subsídios críticos para apreciação musical**. São Paulo: Ricordi Brasileira, v. 1, 1968.

CALLADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: uma história da bossa-nova e outras bossas**. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHRISTENSEN, Thomas. Music theory and its histories. In: HATCH, Christopher and BERSTEIN, David W. (ed.). **Music theory and the exploration of the past**. p. 9-40, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

COHN, Gabriel. Adorno e a teoria crítica da sociedade. In: ADORNO, T. W. **Theodor W. Adorno**. Gabriel Cohn (org.). 2ª ed., p. 7-32. São Paulo: Ática, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Novas Metas, 1985a.

COOK, Nicholas. **A guide to music analysis**. New York and London: Norton, 1992.

COPLAND, Aaron. **Copland on music**. New York: Doubleday & Company, Inc., 1960.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

_____ . **A nova música**. Tradução de Lívio Dantas. São Paulo: Record, 1968.

DAGNINO, Evelina. Cultura, cidadania e democracia: a transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana. In: ALVAREZ, Sonia et al. **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras**. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, p. 61-102, 2000.

DAHLHAUS, Carl. **Between romanticism and modernism – four studies in the music of the later nineteenth century**. Traduzido para o inglês por Mary Whittall. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1989.

_____ . **Schoenberg and the new music**. Tradução para o inglês de Derrick Puffett e Alfred Clayton. Cambridge: University of Cambridge Press, 1990.

_____ . **The idea of absolute music**. Tradução para o inglês de Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

DAMSCHRODER e WILLIAMS. **Music theory from Zarlino to Schenker – a bibliography guide**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990.

DE MASI, Domenico. A sociedade pós-industrial. In: DE MASI (org.). **A sociedade pós-industrial**. 3ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

DEATHRIDGE, John e DALHLAUS, Carl. **Wagner**. Série The New Grove. Tradução de Marija M. Bezerra. Porto Alegre: L&PM, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1999.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

DUCKWORTH, William. **Talking music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five generations of american experimental composers**. New York: Da Capo Press, 1999.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Geraldo Gérson de Sousa. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000a.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

_____ . **Obra aberta – forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000b.

Educadores musicais de São Paulo: encontros e reflexões. LIMA, Sônia Albano de (org.). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.

ELLMERICH, Luís. **Guia da Música e da Dança**. 2 v., São Paulo: Boa Leitura, 1962.

Encontros/desencontros – Encontros de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Carole Gubernikoff (org.). Rio de Janeiro: FUNARTE/Uni-Rio, 1996.

Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular. Marcos Antônio Marcondes (org.); apresentação de Ricardo Ribenboim. 2ª ed., rev.ampliada. São Paulo: Art Editora, 1998.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1994a.

_____ (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994b.

FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. 8ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2000.

FERRAZ, Sílvio. **Música e repetição – a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: Educ, 1998.

FRANCIS, Paulo. **Trinta anos esta noite: 1964, o que vi e vivi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREITAG, Barbara. **A teoria crítica – ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FUBINI, Enrico. **L'estetica musicale dal settecento a oggi**. Nuova edizione ampliata. Torino: Giulio Einaudi editore, 1987.

_____ . **L'estetica musicale dall'antichità al settecento**. Torino: Giulio Einaudi editore, 1976.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

GABLER, Neal. **Vida, o filme – como o entretenimento conquistou a realidade**. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. São Paulo: Imago, 1997.

GARDNER, James. **Cultura ou lixo?** Tradução de Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

GROUT, Donald and PALISCA, Claude V. **A history of western music**. 5ª ed. London: W.W. Norton & Co., 1996.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HABERMAS, Jürgen e RAWLS, John. **Debate sobre el liberalismo político**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical – uma contribuição para a revisão da estética musical**. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical – Monteverdi, Bach e Mozart**. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 9ª ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **O belo na arte – curso de estética**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes: São Paulo, 1996.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos, o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2ª ed. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

_____ . O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

KAGEL, Maurício. **Tam-tam: monologues et dialogues sur la musique**. Félix Schmidt e Jean-Jacques Nattiez (org.). Tradução para o francês do original alemão (1975) de L. Touzin-bauer e A. Goléa, E. Guérineau e H. Hildebrand. Paris: Christian Bourgois, 1983.

KAPLAN, E. Ann (org.). **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.

KARL, Frederick R. **O moderno e o modernismo: a soberania do artista – 1885-1925**. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreuter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York: Limelight Editions, 1991.

KRAMER, Lawrence. **Classical music and postmodern knowledge**. Berkeley (CA): University of California Press, 1995.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução de Beatriz Viana Boeira e Nelson Boeira. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1997.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise no século XX**. São Paulo: Ática, 1988.

LEME, Maria Alice V. da S. O impacto das Representações Sociais. In: SPINK, Mary Jane (org.). **O conhecimento do cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social**, p. 46-57. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

LIPPMAN, Edward. **A history of western musical aesthetics**. University of Nebraska Press, 1992.

_____ . The place of aesthetics in theoretical treatises on music. In: HATCH, Christopher and BERSTEIN, David W (ed.). **Music theory and the exploration of the past**. p. 217-232, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

LÓPEZ, Julio. **La música de la posmodernidad: ensayo de hermenéutica cultural**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

LYOTARD, Jean-François. **Moralidades pós-modernas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Editora Papirus, 1996.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. 2ª ed., Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MACFARLANE, Alan. **A cultura do capitalismo**. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994a.

_____ . **Cláudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994b.

MCLUHAN, Herbert Marshall. **A galáxia de Gutenberg – a formação do homem tipográfico**. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. São Paulo: Global, 1988.

MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

MENEZES, Flo (org.). **Música eletrônica – história e estéticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira – 1933-1974**. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

_____ (org.). **Viagem incompleta: a grande transação: a experiência brasileira**. São Paulo: SENAC, 2000.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and discourse: towards a semiology of music**. Princeton, New Jersey: University of Princeton Press, 1990a.

NATTIEZ, Jean-Jacques, et al. **Semiologia da música**. Tradução de Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Vega, s/d.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o choro e os choros**. São Paulo: Musicália, 1977.

_____ . **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NEIGHBOUR, Oliver, et al. **Segunda escola vienense**. Tradução de Madga Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1990.

NÓBREGA, Adhemar. **Os choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

NYMAN, Michael. **Experimental music: Cage and beyond**. 2nd ed. Cambridge: University Press, 1999.

OLIVEIRA, Betty Antunes de. **O estado autoritário brasileiro e o ensino superior**. 2ª ed., São Paulo: Editores Associados, 1981.

OLIVEIRA, Willy Correia de. **Beethoven, proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____ . **Cultura brasileira & identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ . Sociedade e cultura. In: SACHS, Ignacy et al (org.) **Brasil: um século de transformações**, p. 184-209. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

PAES, José Paulo. Música e democracia: "populismo" x "elitismo" - argumento falacioso. In: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. 4ª ed., p. 124-128, São Paulo: Ática, 1999.

PALISCA, Claude V. Science empiricism in musical thought. In: TOULMIN, Stephen, et al. **Seventeenth century science and the arts**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1961, p. 91-137.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

PORTELLA, Eduardo. Modernidade no vermelho. In: SACHS, Ignacy et al (org.) **Brasil: um século de transformações**, p. 456-471. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRADO JUNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 25ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. **Musique et postmodernité**. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1998.

REICH, Steve. **Écrits et entreteniens sur la musique** [1974]. Tradução para o francês de Bérénice Reynaud. Paris: Christian Bourgois, 1981.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. **Elementos de uma filosofia da educação musical em Theodor Wiesengrund Adorno**. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **UnB: invenção e descaminho**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

RICH, Alan. **American pioneers: Ives to Cage and beyond**. London: Phaidon, 1995.

ROSEN, Charles. **The classical style: Haydn, Mozart e Beethoven**. Expanded edition. London e New York: W.W. Norton & Co., 1998.

_____ . **A geração romântica**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RUWET, Nicolas. Contradictions du langage sériel. In: **Langage, musique, poésie**. p. 23-40, Paris: Éditions du Seuil, 1972.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SÁ, Celso Pereira de. Representações sociais: o conceito e o estado atual da teoria. In: SPINK, Mary Jane (org.). **O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social**. p. 19-45, São Paulo: Brasiliense, 1995.

SACHS, Ignacy et al (org.) **Brasil: um século de transformações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALZER, Felix. **Structural hearing: tonal coherence in music**. New York: Dover, 1982.

SANTOS, Antônio Eduardo. **O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes**. São Paulo: Annablume, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. 3ª ed., São Paulo: Graal, 2000a.

_____ . **A crítica da razão indolente – contra o desperdício da experiência**. 2ª ed., São Paulo: Cortez, 2000b.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Fonterrada. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

SCHENKER, Heinrich. **Free composition** [*Der freie satz*, 1935], New York: Longman, 1979.

SCHOENBERG, Arnold. **Tratado de armonía**. Tradução para o espanhol de Ramon Barce. Madrid: Real Musical, 1979.

_____ . **Style and Idea**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 1984.

SEEGER, Charles. **Studies in musicology – 1935-1975**. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1977.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Música**. São Paulo: Novas Metas, 1983.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

STOCKHAUSEN, Karlheinz e Mya TANNEMBAUM. **Diálogo com Stockhausen** [1980]. Lisboa: Edições 70, 1991.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical – em 6 lições** [1947]. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

STRAVINSKY, I. e CRAFT, R. **Conversas com Stravinsky** [1959]. Tradução de Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

STRAVINSKY, I. et al. **Themes and conclusions**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1982.

SUBIRATIS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. 4ª ed., Tradução de Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz Cannabrava. São Paulo: Nobel, 1991.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro – apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 15ª ed., São Paulo: Vozes, 1997.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

TOMÁS, Lia. **O poema do fogo: mito e música em Scriabin**. São Paulo: Annablume, 1993.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor – a americanização do Brasil na época da segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz – entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VAN DER TOORN, Pieter C. **Stravinsky and *The Rite of Spring*: the beginnings of a musical language**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1987.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento – música, festivais e censura**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música** [1911]. Tradução de Leopoldo Waisbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WEBERN, Anton. **O caminho para a música nova** [1932]. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários – a música em torno da semana de 22**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____ . **O som e o sentido**: **uma outra história das músicas**. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____ . **Algumas questões de música e política no Brasil**. In: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira**: temas e situações. 4ª ed., p. 114-123, São Paulo: Ática, 1999b.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte – um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Editores Autores Associados, 1998.

ZAMPRONHA, Edson. **Notação, representação e composição – um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annablume, 2000.

B) Revistas/Periódicos Indexados:

ADORNO, Theodor W. Music, language and composition. Tradução para o inglês de Susan Gillespie. In: **The Musical Quarterly**, v. 77, n.3, p. 401-414, Summer, 1993.

ALEGANT, Brian. Cross-partitions as harmony and voice leading in twelve-tone music. In: **Theory Music Spectrum**, v. 23, n. 1, p. 1-40, Spring, 2001.

ALIMONDA, Heitor. Lembranças importantes de uma amizade muito importante. In: **Brasiliana**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, n. 2, p. 34-37, 1999.

Anais do I Simpósio Internacional de Compositores. São Bernardo do Campo, SP: IAP/UNESP, 4 a 10 de setembro de 1977.

ANTUNES, Jorge. O novo discurso musical que dá asas à criação. In: **VIII Encontro da ANPPOM** – Anais. João Pessoa, 1995.

_____ . *Sinfonia das Buzinas*: o sublime e o útil na fronteira entre o medo e a ousadia. In **Brasiliana**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, n. 7, p. 6-19, janeiro de 2001.

AZEVEDO, Cláudia. A rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil. In: **Brasiliana.** Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, nº 5, p. 2-13, maio de 2000.

BANDUR, Markus. The composition of meaning: construction and semantics in Karlheinz Stockhausen's *Luzifer-Gruss vom Samtag aus Licht*. In: **Perspectives of New Music**, p. 157-178, v. 37, n. 1, Winter, 1999.

BARANCOSKI, Ingrid. A identidade nacional nos *Ciclos Nordestinos* para piano de Marlos Nobre. In: **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, p. 13-24, abril de 1999.

BARCE, Ramón. Doce advertencias para una sociologia de la música. In: **Pauta**, México, v. VII, n. 26-28, p. 141-155, abr./dez. de 1988.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BÉHAGUE, Gerard. Recent studies of brazilian music (review). In: **Latin America Music Review**, Austin, University of Texas, v. 8, n. 2, p. 292-299, Fall/Winter 1987.

_____ . Conferência: Discurso musical e discurso sobre música: sistemas de comunicação incompatíveis? In: **VIII Encontro da ANPPOM** – Anais. João Pessoa, 1995.

_____ . Marlos Nobre, Villa-Lobos (review). In: **Latin America Music Review**, Austin, University of Texas, v. 17, n. 1, p. 85-89, 1996.

BEZERRA, Márcio. A evolução de um pianismo eclético: Gilberto Mendes e o uso da citação musical. In: **Revista Música**, São Paulo, v. 9 e 10, p. 165-181, 1998-1999.

BITTENCOURT, Álvaro. O festival Camargo Guarnieri. In: **Fundamentos**, n. 2, p. 152-154, julho de 1948.

BRODY, Martin. "Music for the Masses": Milton Babbitt's cold war music theory. In: **The Musical Quarterly**, v. 77, n. 2, p. 161-192, Summer, 1993.

CAGE, John. El futuro de la música. In: **Pauta**, México, v. 7, n. 26-28, p. 6-23, abr./jun. de 1986a.

_____ . Tema y variaciones: introduccíon. In: **Pauta**, México, v. 7, n. 41-59, p. 6-23, abr./jun. de 1986b.

CARPENTIER, Alejo. Heitor Villa-Lobos. In: **Pauta**, México, v. 6, n. 24, p. 5-17, octubre, noviembre, diciembre de 1987.

CHAVES, Celso Loureiro. Schenker, Schoenberg e Entartete Musik. In: **VIII Encontro da ANPPOM** – Anais. João Pessoa, 1995.

Circuit – Revue nord-americaine de musique du XXe siécle. Postmodernisme. NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.), n. 1, 97 p., Montréal, Canadá: Presses de l'Université de Montréal, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya. A sacralização do nacional e do popular na música. In: **Revista Música**, v. 2, n. 1, p. 5-36, maio de 1991.

_____ . Mário de Andrade e a música brasileira. In: **Revista Música**, v. 5, n. 1, p. 33-47, maio de 1994.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

_____ . Ensaio sobre a música brasileira: estudos dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). In: **Revista Música**, v. 6, n. 1-2, p. 75-121, maio/nov. de 1995b.

_____ . Chico Bororó Mignone. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 42, p. 11-30, 1997.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil. In: **Novos Estudos CEBRAP**, n. 58, p. 203-213, nov., 2000.

DELIÉGE, Célestin. Stravinsky: ideology – language. In: **Perspectives of New Music**, v. 26, n. 1, p. 82-107, Winter, 1988.

DINEEN, Murray. Adorno and Schoenberg's unanswered question. In: **The Musical Quarterly**, v. 77, n.3, p. 415-427, Summer, 1993.

DOMINGUES, José Maurício. Desencaixes, abstrações e identidades. In: **Revista da USP**, São Paulo: nº. 42, p. 20-33, junho/agosto de 1999.

DUARTE, Mônica de Almeida. A tripartição *ethos*, *pathos*, *logos* da *Retórica* de Aristóteles e a Teoria Tripartite de Nattiez: buscando uma analogia. In: **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**, p. 391-399, Belo Horizonte, MG, 2001.

DUPRAT, Régis. Luís Heitor Corrêa de Azevedo: o cinqüentenário de um livro. In: **Revista Música**, São Paulo, v. 9 e 10, p. 11-19, 1998-1999.

ESCALANTE, Eduardo. Camargo Guarnieri: o mestre, o músico, o homem. In: **Brasiliana**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, n. 4, p. 24-29, janeiro de 2000.

ESTRELLA, Arnaldo, et. al. Manifesto do 2º Congresso de compositores e críticos musicais – Praga. In: **Fundamentos**, n. 2, p. 154-156, julho de 1948.

FERNEYHOUGH, Brian. Il tempo della figura; The tactility of time; Form-Figure-Style: an intermediate assesment. In: **Perspectives of New Music**, v. 31, n. 1, p. 11-41, 1993.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

FERRAZ, Sílvio. Composição e pesquisa: a categoria compositor-pesquisador ou o compositor que se perdeu num tubo de ensaio. In: **IX Encontro Anual da ANPPOM**, p. 69-73, Rio de Janeiro, 5 a 9 de agosto de 1996.

FERRIS, Joan. The evolution of Rameau's harmonic theories. In: **Journal of music theory**, 3, p. 231-256, 1959.

FUBINI, Enrico. Universalidade ou individualidade da linguagem musical? In: **Novos Estudos**, Cebrap, n. 60, p. 109-118, julho de 2001.

FURTADO, Celso. Reflexões sobre a crise brasileira. In: **Novos Estudos**, Cebrap, n. 57, p. 3-8, julho de 2000.

GANDELMAN, Salomea. Repertório brasileiro para piano (1950-1990). In: **Brasiliana**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, n. 2, p. 24-33, 1999a.

GARCIA, Maurício Freire. *Density 21.5* de Edgard Varèse: uma análise espectrográfica. In: **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**, v.1, p. 373-381, Belo Horizonte (MG), Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

GAUDIBERT, Pierre. Moderne, modernite, modernisme, contemporaneite et post-moderne. In: **Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte**. Organizado por Blanca Brites et al., p. 20-24. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991.

GAUNA, Evandro et al. O percurso da música na escola. In: Anais do Primeiro Seminário Nacional Sobre o Papel da Arte no Processo de Socialização e Educação da Criança e do Jovem. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 1995, p. 149-156.

GILBERT, Steven E. The Ultra-Modern idiom: a survey of New Music. In: **Perspectives of New Music**, Annandale-on-Hudson, New York, double issue, v.2, p. 282-314, spring-summer, 1974.

GODWIN, Joscelyn. The revival of speculative music. In: **The Musical Quarterly**, v. 68, n. 3, p. 373-389, July, 1982.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Modernidad y posmodernidad en el compositor chileno contemporáneo. In: **Revista Música**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 174-189, nov., 1993.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

GREBE, Maria Ester. Ukrinmakrinkrin. In: **Revista Musical Chilena**. Santiago de Chile, n. 148, p. 48-57, Out./Dez., 1979.

GUBERNIKOFF, Carole. Implicações estéticas das tendências da música contemporânea nos anos 70 e 80. In: **Anais do VII Encontro Nacional da Anppom**, São Paulo, ECA/USP, Unicamp e Unesp, p. 52-53, 1994.

_____ . A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. In: **Revista Música**, São Paulo, v. 9 e 10, p. 183-209, 1998-1999.

_____ . Almeida Prado e Tristan Murail: empirismo e composição – algumas questões teóricas envolvidas na pesquisa de pós-doutorado. In: **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, p. 25-30, abril de 1999.

HAMM, Charles. Privileging the moment: Cage, Jung, synchronicity, postmodernism. In: **The Journal of Musicology**. Berkeley, CA: University of California Press, v5: n2, p. 278-289, 1997.

IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. **Opus 4**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 27-44, ago. 1997.

KOELLREUTER, Hans Joachim. Aspectos econômicos da música. In: **Fundamentos**, n. 1, p. 41-43, junho de 1948.

LEME, Mônica. Projeto espiral: um projeto de formação de músicos de orquestra no Brasil. In: **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, p. 50-54, abril de 1999.

LESSEM, Alan. Schoenberg, Stravinsky and Neo-Classicism: the issues reexamined. In: **The Musical Quarterly**, v. 68, n. 4, p. 527-542, October, 1982.

LONDON, Justin. Review: Laird Addis, *Of mind and music* and Edward Lippman, *The philosophy and aesthetics of music*. In: **Theory Music Spectrum**, v. 23, n. 1, p. 108-117, Spring 2001.

LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. In: **Brasiliana**, revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, nº 6, p. 2-11 setembro de 2000.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MAGALHÃES, Fernando. O passado ameaça o futuro: Tocqueville e a perspectiva da democracia individualista. In: **Tempo Social**, Revista da Sociologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 12(1), p. 141-164, maio de 2000.

MARTINS, José Eduardo. O anjo e suas metas-morfoses. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 42, p. 31-42, 1997.

_____ . Departamento de Música: 30 anos de lutas e conquistas. In: **Jornal da USP**, n. 533, 4 a 10 de dezembro de 2000.

MENDES, Gilberto. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. In: **Revista Música**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 37-42, maio de 1991.

NASSARO, José Neder. Tendências neoclássicas na música brasileira de hoje. In: **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, p. 40-44, abril de 1999.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale. In: **Musique en jeu**, n. 10, p. 3-11, Éditions du Seuil, Mars, 1973.

_____ . *Répons* et la crise de la "communication" musicale contemporaine. In: **InHarmoniques**, Musiques, identités. IRCAM – Centre George Pompidou, p. 193-210, maio de 1987.

_____ . Semiologia musical e pedagogia da análise. Tradução de Régis Duprat. In: **OPUS 2**, Revista da ANPPOM, ano 2, n. 2, p. 50-58, junho de 1990b.

NATTIEZ, Jean-Jacques & HIRBOUR-PAQUETTE, Louise. Analyse musicale et semiologie a propos du Prélude de *Pelléas*. In: **Musique en jeu**, n. 10, p. 42-69, Éditions du Seuil, Mars, 1973.

NOBRE, Maria Luísa Corker. Sonâncias III, op. 49 de Marlos Nobre. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**, Goiânia, n. 2, p. 101-127, 1995.

NOBRE, Marlos. Tendências da criação musical contemporânea. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**, Goiânia, n. 1, p. 73-86, 1994.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

OLIVEIRA, Jocy de. Música experimental – ainda existe? In: **Brasiliana**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, n. 2, p. 18-23, 1999.

OLIVEIRA, Willy Correia de. Música e sociedade. In: **Revista Música**, v. 2, n. 1, p. 70-78, maio de 1991.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Música dodecafónica y serialismo en América Latina. In: **Brasiliana**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, n. 2, p. 38-47, maio de 1999.

PRITCHETT, James. From choice to chance: John Cage's Concerto for prepared piano. In: **Perspectives of New Music**, v. 26, n. 1, p. 50-81, Winter, 1988.

RAMALHO, Georgina Charpinel Gama. Em debate: o percurso da música na escola. In: **Anais do Primeiro Seminário Nacional Sobre o Papel da Arte no Processo de Socialização e Educação da Criança e do Jovem**. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 1995, p. 157-162.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. Musicologia e filosofia: mímesis na linguagem musical. In: **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**. Música no século XXI: tendências, perspectivas e paradigmas, v. II, p. 496-500, Belo Horizonte – MG, 2001.

Revista Musical Chilena. Nueve preguntas a Marlos Nobre. Entrevista. Santiago de Chile, n. 148, p. 37-47, Out./Dez., 1979.

RICCIARDI, Rubens. Jdanov, Brecht, Eisler e a questão do formalismo. In: **Revista Música**, São Paulo, v. 8, n. 1-2, p. 169-203, mai/nov, 1997.

RIPPER, João Guilherme. Pós-modernismo na música latinoamericana. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**. Goiânia, n. 4, p. 78-79, 1997.

RODRIGUES, Lutero. Yes, nós temos a música. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**, Goiânia, n. 3, p. 83-89, 1996.

SALLES, Paulo de Tarso. Ethos real e virtual: um impasse na música brasileira. In: **Revista Unicsul** – A ética no século XXI: uma abordagem multidisciplinar. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, ano 5, n. 7, p. 148-153, dezembro de 2000.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

_____ . A música brasileira e sua condição pós-moderna. In: **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**. Música no século XXI: tendências, perspectivas e paradigmas, v. II, p. 417-423, Belo Horizonte – MG, 2001.

SALLUM Jr., Brasílio. Globalização e desenvolvimento: a estratégia brasileira nos anos 90. In: **Novos estudos**, Cebrap, n. 58, p. 131-156, novembro de 2000.

SANTORO, Cláudio. Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do congresso de compositores de Praga – resumo das conferências e discussões. In: **Fundamentos**, n. 3, p. 233-240, junho de 1948.

SKIDMORE, Thomas. Temas e metodologias nos estudos das relações raciais brasileiras. In: **Novos Estudos**, n. 60, p. 63-76, julho de 2001.

SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. In: **Latin America Music Review**, Austin, University of Texas, v. 20, n. 2, p. 184-212, 1999.

SOFFIATI, Gustavo Landim. Tacuchian, Sistema-T e Pós-Modernidade. Entrevista com Ricardo Tacuchian, In: **Brasiliana**, revista da Academia Brasileira de Música, nº 6, Rio de Janeiro, p. 20-27, set. 2000.

STRAUS, Joseph N. Stravinsky's serial "mistakes". In: **The Journal of Musicology**. Berkeley, CA: University of California Press, v. XVII, n. 2, p. 231-271, Spring 1999.

TACUCHIAN, Ricardo. O pós-moderno e a música. In: **Em Pauta**, IV-5, p. 24-31, junho de 1992.

_____ . Um novo controle de alturas através da Escala T. in: **Cadernos de Estudo**, Análise Musical, n. 6/7, p. 125-146, São Paulo: Atravez, fevereiro de 1994a.

_____ . Pesquisa musicológica e vida musical contemporânea. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**, Goiânia, nº. 1, 1994b.

_____ . Música pós-moderna no final do século. In: **Pesquisa e música**, Revista do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, v1, nº 2, p. 25-40, dez 1995.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

_____ . O Brasil no Carneggie Hall. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**, Goiânia, n. 3, p. 77-82, 1996.

TASCHNER, Gisela. A pós-modernidade e a sociologia. In: **Revista da USP**, São Paulo: nº. 42, p. 6-19, junho/agosto de 1999.

TOMÁS, Lia. Impasses na música popular brasileira. In: **Comunicação & Educação**. São Paulo, ECA/USP, ano VII, n. 20, p. 91-94, jan./abr. de 2001.

_____ . Música e tragédia em Nietzsche ou a música como sentido. In: **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**. Música no século XXI: tendências, perspectivas e paradigmas, v. 1, p. 282-289, Belo Horizonte (MG), 2001.

ULMAN, Erik. Some thoughts on the New Complexity. In: **Perspectives of New Music**, v. 32, n. 1, Annandale-on-Hudson (New York): winter, p. 202-207, 1994.

VAN DER TOORN, Pieter C. Some characteristics of Stravinsky's diatonic music (I). In: **Perspectives of New Music**, Annandale-on-Hudson (New York): fall-winter, p. 104-138, 1977a.

_____ . Some characteristics of Stravinsky's diatonic music (II). In: **Perspectives of New Music**, Annandale-on-Hudson (New York): spring-summer, p. 58-96, 1977b.

C) Jornais e Revistas de circulação comercial

AGUIAR, Cezar. Os ásperos caminhos da boa música. In: **Jornal da Tarde**, São Paulo, 16 de setembro de 2000.

AITH, Marcio. O encontro secreto de Jango e Bob Kennedy. In: **Folha de São Paulo**, Mundo, p. A 17, 12 de agosto de 2001.

ANDERSON, Joel. A opressão invisível. In: **Folha de São Paulo**, Mais!, p. 9-13, 22 de julho de 2001.

AUGUSTO, Sérgio. Aquele som que a gente finge que entende e aprecia. In: **O Estado de São Paulo**, 26 de outubro de 1997.

CAMPOS, Augusto de. Stockhausen, multimúsico. In: **Folha de São Paulo**, Caderno Mais!, p. 16-17, 17 de junho de 2001.

COELHO, João Marcos. Transplante e rejeição – se temos de copiar, que pelo menos o façamos bem. In: **Revista Bravo!**, Ensaio, ano 3, nº 32, p. 25-26, Maio de 2000.

_____ . Gilberto Mendes reativa seu festival de experimentalismos. In: **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, Domingo, 9 de julho de 2000.

COELHO, Lauro Machado. Uma batuta voltada para o nacionalismo. In: **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, Segunda-feira, 19 de fevereiro de 2001.

DAMATTA, Roberto. Fundamentalismo pluralista ou catolicismo hierárquico. In: **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, p. D 18-19. São Paulo, 16 de dezembro de 2000.

DARNTON, Robert. Mal do século. In: **Folha de São Paulo**. Caderno Mais!, p. 5-6, 11 de julho de 1999.

DUARTE, Alessandro. Cult para multidões. In: **Veja São Paulo**, p. 14-22, 18 a 24 de dezembro de 2000.

EICHENBERG, Fernando. A pausa do grande Boulez. in: Revista **Bravo!**, ano 4, n. 46, julho de 2001.

FAUSTO, Bóris. Diálogo no Brasil antecedeu tempestade. In: **Folha de São Paulo**. Mundo, p. A 18, 12 de agosto de 2001

GIRON, Luis Antonio. Entrevista com Gorécki. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p. 5-6, 18 de jun., 1994.

KUJAWSKI, Gilberto de. A construção da identidade internacional do Brasil. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, Domingo, 9 de setembro de 2001

KUNDERA, Milan. O diário íntimo de Milan Kundera. Tradução de José Marcos Macedo. In: **Folha de São Paulo**, p. 4-9, 05 de agosto de 2001.

MAINARDI, Diogo. Cultura é um desperdício. In: **Veja**, p. 123, 7 de fevereiro de 2001.

MARTINS, Sérgio. Entrevista com Stockhausen: A vanguarda sou eu. In: **Veja**, p. 11-15, 20 de junho de 2001.

MEDEIROS, Jotabê. Anarquista pôs Duprat no mau caminho. In: **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, 31 maio de 1996.

MENDES, Gilberto. Vanguarda acabou, afirma Mendes. Entrevista a Fausto Siqueira, in: **Folha de São Paulo**, Ilustrada, p. 4-6, 8 agosto de 1998.

NYE, Joseph. EUA lideram graças a sua versatilidade. Entrevista a Márcio Senne de Moraes, in: **Folha de São Paulo**, Folha Mundo, p. A17-18., São Paulo, 5 de novembro de 2000.

PORTOGHESI, Paolo. Arquitetura da reconstrução. Entrevista a Maurício Santana Dias, in: **Folha de São Paulo**, Mais!, p. 4-10, São Paulo, domingo, 09 de dezembro de 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. O exorcismo do bom e do mau selvagem. In: **Folha de São Paulo**, Mais!, 15 de outubro de 2000.

SAER, Juan José. O democratismo totalitário pós-moderno. In: **Folha de São Paulo**, Mais!, 21 de outubro de 2001.

SIMONETTI, Eliana, BOSCOV, Isabela e GALUPPO, Ricardo. Susto no império americano. **Veja**, Internacional, p. 44-53, 26 de abril de 2000.

VIOTTI, Ilara. Réquiem para Santoro. In: **Isto É/Senhor**, p. 45-46, 05 abril 1989.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

D) Teses e dissertações

ASSIS, Ana Cláudia de. **O timbre em *Ilhas* e *Savanas* de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas**. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1997.

BARTOLONI, Giacomo. **Violão: a imagem que fez escola – São Paulo 1900-1960**. Tese de Doutorado, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000.

GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Artes da memória: a crônica de uma instituição – Funarte**. Tese de doutorado, São Paulo: ECA/USP, 1996.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. **Música política: imanência do social**. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes de São Paulo como exigência parcial para doutoramento na área de Ciências da Comunicação. Orientador: Prof. Dr. Virgílio B. Noya Pinto. São Paulo, 1995.

PRADO, José Antônio R. de Almeida. **Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. Tese de Doutorado, 2 v., 577 p., Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1985.

RAYMUNDO, Harley Aparecida Elbert. **Camargo Guarnieri em fins de milênio: o papel de um compositor nacional na formação da música erudita brasileira**. Tese de Doutorado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. **Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)**. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História da FFLCH da Universidade de São Paulo. Orientação do Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier, 2v. São Paulo, 1998.

TERRA, Vera Regina Rebello. **Indeterminação: o acaso e o aleatório na música do século XX**. São Paulo: PUC/São Paulo. 159 fls. Il. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, 1999.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

TOMÁS, Lia. ***De musica*: contribuições para a elaboração de uma nova teoria musical**. Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC/SP, 1998.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962**: o salto do tigre de papel. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da FFLCH da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier. São Paulo, 1991.

E) Textos veiculados em endereços eletrônicos*

ASHLEY, Robert. *Home Page* do compositor norte-americano, localizada em: http://www.lovely.com/bios/ashley.html.

COOMARASWAMY, Ananda. Textos sobre a pesquisadora hindu: http://www.tamilnation.org/hundredtamils/coomaraswamy.htm

COUTINHO, Carlos Nelson. Gramsci e a sociedade civil. Texto disponível online no site **Gramsci e o Brasil**, no endereço eletrônico: http://www.artnet.com.br/gramsci/arquiv93.htm. (s/d).

GUBERNIKOFF, Carole. Três Compositores Brasileiros nos Anos 70 e 80: Rodolfo Caesar, Gilberto Mendes e Almeida Prado (relato). In: **Anais do VIII Encontro Nacional da Anppom**, [on-line] http://www.musica.ufmg/anppom, arquivo capturado em 13/10/2000, João Pessoa, PB, 1995.

IRCAM – Institut de Recherche et Cordination Acustique/Musique. Centre Georges Pompidou. http://www.ircam.fr/

MARTINEZ, José Luiz e SOUZA, Rodolfo Coelho de. "Ainda o ICONE, Willy, ícone/índice/símbolo". In: **Musikeion**, lista de discussão do Departamento de Semiótica da PUC/SP, arquivo disponível no endereço eletrônico: http://listas.pucsp.br/musikeion/archives/9806/msg00032.html. Mensagem de 12 de junho de 1998.

NEW CONSONANT MUSIC. http://www.avk.org/ncm/index.html. Gravadora especializada em música "pós-moderna".

NOBRE, Marlos. Yanomani op. 47 di Marlos Nobre: introduzioni a cura dell'Autore. In: **Seicorde.it** – il portale di Chitarra Classica. Texto disponível *online*. http://www.seicorde.it/seicorde/atti7.asp, s/d.

PASLER, Jann. Postmodernism. In: **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**. 2nd ed., Versão on-line, 2001: http://www.grovemusic.com.

* Muitas das publicações como jornais e revistas de circulação comercial foram consultados também a partir dos arquivos on-line disponibilizados pelos jornais e editoras.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

RAMOS, Elcio Henrique. **Almeida Prado genialidade musical**. 02 de junho de 2000. Entrevista com Almeida Prado, disponível no endereço eletrônico: http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=199&cat=Ensaios.

SALLIS, Friedemann. Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono. In: **Circuit**, v. 11, n. 1, p. 69-84, (disponível em formato **pdf** no endereço: http://www.erudit.org/erudit/circuit) 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O princípio do futuro. In: **Guia Global**, jornal online disponível em: http://www.guiaglobal.com.br (página da Internet), 15 de fevereiro de 2001.

SOLOMON, Larry. **What is postmodernism?** Disponível no endereço: http://www.azstarnet.com/~solo/postmod.htm.

F) Contracapas de Discos, LPs, CDs e outras mídias eletrônicas

GANDELMAN, Salomea. O som de Almeida Prado. Contracapa do CD **O som de Almeida Prado**, Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1999b.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Notas para o CD **Camargo Guarnieri: Concertos para piano nºs 3 e 4**. Estúdio Sono-Viso, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.

QUADRIO, Maurício. **Marlos Nobre/Yanomani** – texto de contracapa do LP 31C 063422921, EMI-ODEON, 1982.

SALLES, Marena Isdebski. Cláudio Santoro: revolucionário e humanista. Contracapa do CD **5 sonatas de Cláudio Santoro para violino e piano**, Mariana Salles (violino) e Laís de Souza Brasil (piano). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música , 1999.

TACUCHIAN, Ricardo. Estruturas: experimentalismo e emoção. Contracapa do CD **Estruturas: Ricardo Tacuchian**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1999.

_____ . Imagem carioca: obra para violão. Contracapa do CD **Imagem carioca: obra para violão**/ Ricardo Tacuchian. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2000.

G) Partituras

CAGE, John. **4'33"**. Reproduzido em Nyman (1999).

GUARNIERI, M. Camargo. **Dança Negra**, para piano. São Paulo: Ricordi, 1948.

_____ . **Concerto nº 4**, para piano e orquestra. Manuscrito, pertencente ao acervo do IEB, datado de 1968.

_____ . **Ponteios**, para piano solo. 5 v., n. 1-50. São Paulo: Ricordi, 1978.

KRIEGER, Edino. **Ritmata**, para violão solo. Paris: Max Eschig, 1975.

_____. **Estro armonico** [para orquestra]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2000.

MENDES, Gilberto. **Blirium c-9**, para piano. São Paulo: Ricordi, 1969.

Neue Brasilianische Klaviermusik, 2v., obras de Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Marlos Nobre, Francisco Mignone, Guerra Peixe, Almeida Prado, Jorge Antunes et al. Wiesbaden (ALE): Breitkopf & Härtel, 1980.

NOBRE, Marlos. **Nazarethiana**, op. 2. 6ª ed. São Paulo: Vitale, 1960.

_____ . **Momentos I**, para violão solo. Paris: Max Eschig, 1974.

_____ . **Sonancias**, para piano e percussão. Darmstadt: Tonos, 1973.

_____ . **Yanomani**, para coro SATB e violão. Manuscrito, datado de 1980.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Prelúdios** nº 1 e 2, para piano solo. São Paulo: MCA do Brasil, 1977.

_____ . **Pequena peça Zen**, para piano solo. São Paulo: Novas Metas, 1989.

PRADO, Almeida. **Portrait**, para violão solo. Darmstadt: Tonos, 1979.

SANTORO, Cláudio. **Sonatine nº 2**, para piano. Edition Savart, 1972.

Sociedade Pró-Música Brasileira. Obras de Almeida Prado, Eduardo Escalante, Marlos Nobre e Vasconcellos Corrêa. Álbum Piano I, SPMB, 1985.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Anexos

A. Cronologia

1964	Golpe Militar. O general Castelo Branco assume a Presidência da República. Marlos Nobre compõe a cantata *Ukrinmakrinkrin*, onde trabalha o contraste entre a organização lógica e a indeterminação (Grebe, 1979:49). Almeida Prado estuda as técnicas seriais a partir de indicações de Gilberto Mendes. Santoro compõe a *Sonatina nº 2* para piano, segundo Mariz (1994a:340), sua 'volta ao dodecafonismo', ou 'ao serialismo' (1994b:35).
1965	Intervenção na UnB, causando o afastamento de professores considerados "subversivos". Santoro aceita bolsa para Berlim. I Festival de MPB da Excelsior. Gilberto Mendes compõe *Blirium C-9*, para piano, uma "máquina" aleatória (Mendes, 1994:85). VIII Bienal de Arte de São Paulo: Festival de Música de Vanguarda no Teatro Municipal de São Paulo, organizado por Diogo Pacheco: estréia de *4'33"* (Cage) no Brasil.
1966	Caio Prado Jr. publica o livro *A revolução brasileira*. *II Semana de Música de Vanguarda*, em São Paulo e Rio de Janeiro (setembro), com organização de Eleazar de Carvalho e Jocy de Oliveira. Em São Paulo houve um *happening* protesto de Willy C. Oliveira, Rogério Duprat e Décio Pignatari, cantando *Juanita Banana* durante a execução de uma obra de Xenakis (Campos, 1993:211-218). Xenakis fez uma conferência no TUCA, sem ser bem recebido pelos vanguardistas de São Paulo, que criticaram os organizadores. Criado o *Grupo de Compositores da Bahia*, integrado por alunos de Widmer e Koellreuter: Nicolau Kokron, Milton Gomes, Carmem Mettig, Lindemberg Cardoso, Jamary de Oliveira, Reinaldo Rossi, Agnaldo Ribeiro, Fernando Cerqueira e Rufo Herrera, entre outros. Marlos Nobre viaja à Europa como 'representante oficial do Brasil, enviado pelo Itamarati como observador do Festival da Primavera de Praga' (Mariz, 1994a:371). Santoro estava em Berlim. Mendes compõe o *Motet em ré menor* (Beba Coca Cola), sobre poema de Décio Pignatari.
1967	Caetano e Gil fundam o Tropicalismo, com participação de Rogério Duprat e Damiano Cozzella, além do apoio dos poetas concretos. Copland reescreve *Our Music*, que se torna *The New Music*. Marlos Nobre compõe a música para o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Edino Krieger obtém 4º lugar no II Festival Internacional da Canção (FIC) da TV Globo. Santoro, na ex-República Federal da Alemanha, torna-se conselheiro do Centro de Informação e Divulgação de Músicas Latino-Americanas, no Instituto para Estudos de Música Comparada, de Berlim Ocidental.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1968	Promulgado o AI-5, pelo general Costa e Silva. Guarnieri compõe o *Concerto nº 4* para piano e orquestra. Almeida Prado compõe *Pequenos funerais cantantes*, premiada no Festival da Guanabara, no ano seguinte. Santoro inicia a série *Mutationen* (I a XII), combinando instrumentos acústicos e sons eletrônicos. As *Mutationen IX* a *XII* são de 1976. Krieger repete o 4º lugar no III FIC.
1969	Guarnieri e Mignone são vaiados no *Primeiro Festival Internacional de Música da Guanabara*. Almeida Prado é premiado nesse festival e vai à Europa, estudando em Darmstadt com Ligeti e Foss e depois em Paris, com Messiaen e Boulanger. O Grupo da Bahia torna-se conhecido nesse festival. Penderécki foi um dos jurados. Jorge Antunes estuda no Torcuato di Tella (até 70). Gilberto Mendes compõe *Santos Football Music*, que permanece engavetada até sua estréia em Varsóvia em 1973. O compositor a considera sua última obra radicalmente experimental.
1970	A *Sinfonia nº 1* de Almeida Prado é premiada em Paris (Prêmio Lili Boulanger). Santoro leciona em Mannheim (até 78). Guarnieri compõe o *Concerto nº 5*, para piano e orquestra. Benito Juarez, organiza o Departamento de Música da UNICAMP. Olivier Toni funda o Departamento de Música da ECA/USP, com apoio do vice-reitor, Mário Guimarães Ferri. Criação do *Festival de Inverno* de Campos do Jordão/SP, idealizado por Luís Arrobas Martins, secretário da Fazenda do Estado de São Paulo. Guarnieri integrou a primeira Comissão de Concertos. A Copa do Mundo no México é a primeira transmissão em cadeia nacional de TV.
1971	Marlos Nobre passa a dirigir a Rádio MEC e a OSN (até 76). Funda a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, da qual é o primeiro presidente. Mendes compõe *Asthmatour*, para coro. Marion Verhaalen conclui sua tese sobre Guarnieri e Mignone. Promulgada a Lei 5692/71 criando a disciplina "Educação Artística", sepultando o antigo Canto Orfeônico de Villa-Lobos. Médici lança o I Plano Nacional de Desenvolvimento (PND). J. Antunes estuda em Utrecht e Paris.
1972	Surge a TV em cores. Marlos Nobre cria o programa *Concertos para a Juventude*, transmitido pela Rede Globo. Compõe *O canto multiplicado*, para voz e orquestra de cordas, sobre poema de Carlos Drummond de Andrade. Willy realiza a palestra *Por uma semiótica musical*, na Faculdade de Educação da USP.
1973	Jorge Antunes leciona no Departamento de Musica da UnB.

1974	Krieger compõe *Ritmata* para violão; Turíbio Santos a grava na França. Almeida Prado escreve *Cartas Celestes* I, para piano. É convidado por Zeferino Vaz (reitor) e Rogério de Cerqueira Leite (diretor do Instituto de Artes) para trabalhar na UNICAMP. Nobre inicia a série *Momentos*, para violão. Jorge Antunes compõe *Catástrofe Ultra-Violeta*. O antigo Conservatório Estadual de Canto Orfeônico passa a denominar-se Faculdade de Música Maestro Julião e é incorporado ao projeto da UNESP. Geisel lança o II PND.
1975	Krieger compõe *Estro Armônico*, que Mariz (1994a:355) chama de 'serialismo vertical'. Koellreuter retorna ao Brasil, dando aulas particulares e dirigindo o *Instituto Cultural Brasil-Alemanha* , no Rio de Janeiro (até 80). Nobre é eleito membro do Conselho Internacional de Música da UNESCO. *I Bienal de Música Brasileira Contemporânea*. Participaram 35 compositores.
1976	Criada a FUNARTE. Nobre dirige o INM até 1979. Guarnieri funda a Orquestra de Cordas da USP, a qual dirigiu até 1992. Tacuchian escreve *Estruturas sinfônicas*. Santoro compõe *Bodas sem Fígaro*, para oito instrumentos. Mendes cria *Ópera Aberta*, seu teatro musical mais famoso.
1977	Krieger nada compõe (até 78). Willy compõe *Dois Prelúdios*, para piano. Nobre passa a integrar o Comitê Executivo do Conselho Internacional de Música da UNESCO. Compõe *Homenagem a Villa-Lobos*, para violão. A Faculdade de Música Maestro Julião passa a chamar-se Instituto de Artes do Planalto (IAP) da UNESP. *I Simpósio Internacional de Compositores* do IAP/UNESP, em São Bernardo do Campo, SP. *II Bienal de Música* do Rio de Janeiro.
1978	Marlos não compõe nada em 78/79 (*Revista Musical Chilena,* 1979:43). Santoro volta a lecionar na UnB, a convite do reitor José Carlos de Azevedo, como chefe do Departamento de Artes. Gilberto Mendes é convidado a lecionar em Milwaukee, Estados Unidos, onde fica até 79.
1979	O Presidente da República, General João Batista Figueiredo, concede anistia aos exilados políticos. Cussy de Almeida assume a direção do Instituto Nacional de Música. *III Bienal de Música* do Rio de Janeiro. 48 compositores. Reformulação do Departamento de Música da UNICAMP. Willy Corrêa de Oliveira lança o livro *Beethoven, proprietário de um cérebro.* Aprovado o pluripartidarismo político, substituindo os antigos partidos ARENA e MDB.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1980	Marlos escreve *Yanomani* e *Sonâncias III*. Gilberto Mendes passa a lecionar na ECA/USP. Willy C. Oliveira compõe *Materiales*, para percussão. Entra na década em silêncio, voltando a compor em 87. A venda de toca-discos no Brasil cresceu 813% desde 1967 (Sachs, org., 2001:201).
1981	Krieger assume a direção do INM (até 1989). Efetuando a incorporação à FUNARTE das Bienais de Música Brasileira Contemporânea. A IV Bienal tem participação de 52 compositores. Almeida Prado dirige o Instituto de Artes da UNICAMP (até 1987), na gestão de José Aristodemo Pinotti. Tacuchian escreve *Lúdica I*, para violão. Vasco Mariz publica a 1ª edição de *História da Música no Brasil*. José Maria Neves publica *Música Contemporânea Brasileira*. Guarnieri compõe a *Sinfonia nº 6*.
1982	Almeida Prado retoma o ciclo de *Cartas Celestes* para piano, escrevendo os números de II a VI com a técnica "trans-tonal" (Gubernikoff, 1995). Gilberto Mendes retoma o piano solo com *Vento Noroeste*, a pedido de Caio Pagano (Mendes, 1994:196-198 e Bezerra, 1998-1999:165-181).
1983	A dívida externa brasileira aumentou 3.400% do governo JK até o de Figueiredo (Mota, org., 2000:206). V Bienal de Música do Rio de Janeiro. Santoro conclui sua *10ª Sinfonia* ("Amazonas"), considerada por Tacuchian uma obra "pós-moderna".
1984	Santoro volta à direção da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, até sua morte, em 89. Mário Ficarelli começa a lecionar na ECA/USP. Gilberto Mendes conhece Dieter Schnebel no Uruguai, e compõe, por sugestão dele, *O último tango em Vila Parisi*. Antunes compõe *Sinfonia das Diretas*. A inflação anual brasileira chega aos 223,775%. Campanha *Diretas Já*.
1985	Nobre é nomeado presidente do Conselho internacional de Música da UNESCO (até 1987). Preside a Academia Brasileira de Música até 91, de onde sai mediante processo judicial. Almeida Prado defende a tese de doutorado *Cartas Celestes*: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais, apresentando um 'sistema organizado de ressonâncias' (Gubernikoff, 1998:29). Foi a primeira tese de doutoramento no Brasil defendida por um professor de música. *Poesilúdio 12* (Noites de Iansã) de Almeida Prado: releitura de *Dança Negra* (1948) de Guarnieri. Guarnieri compõe a *Sinfonia nº 7*. *VI Bienal de Música* do Rio de Janeiro: 67 compositores. Tancredo Neves é eleito presidente pelo Colégio Eleitoral, morre e José Sarney assume. John Cage vem ao Brasil e participa da Bienal de São Paulo.
1986	Marlos dirige a Fundação Cultural do Distrito Federal em Brasília (até 1990). Neste período, provavelmente, surgiram suas controvérsias com Santoro. *1º Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos* de Belo Horizonte, MG.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1987	Flo Menezes publica *A apoteose de Schoenberg*. Willy C. Oliveira compõe *9 peças fáceis*, para piano, encerrando um silêncio de sete anos. *VII Bienal de Música* do Rio de Janeiro: 79 compositores.
1988	Tacuchian faz doutorado (até 90) na University of Southern California, onde elabora o Sistema–T. *2º Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos* de Belo Horizonte, MG.
1989	Morre Santoro, durante ensaio da orquestra do Teatro Nacional de Brasília, após discussão com Marlos Nobre. Meses antes, concluiu sua *14ª Sinfonia*. Gilberto Mendes compõe *Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul*, para piano. Usou a técnica de "melodia de intervalos". Willy compõe *Pequena peça zen*, para piano. *VIII Bienal de Música* do Rio de Janeiro: ampliou-se o espaço do evento - até então realizado exclusivamente na Sala Cecília Meireles – com concertos no Teatro Municipal e no Museu de Arte Moderna.
1990	O Presidente da República, Fernando Collor de Mello, extingue a FUNARTE. Tacuchian volta dos Estados Unidos e leciona na UFRJ.
1991	Marlos Nobre é afastado da presidência da ABM, por decisão judicial. A *IX Bienal de Música* do Rio de Janeiro é realizada apenas parcialmente, devido ao fechamento da FUNARTE.
1992	Nobre é professor-visitante de composição em Yale (EUA). *Impeachment* de Collor. Itamar Franco assume. *3º Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos* de Belo Horizonte, MG. O evento só seria retomado em 2002, com a realização do 4º Encontro.
1993	Morre Guarnieri. *X Bienal de Música* do Rio de Janeiro: retomada da FUNARTE: 85 compositores.

B. Entrevista com Ricardo Tacuchian (I)

Comunicação pessoal feita por correio eletrônico em 14 de novembro de 2000.

1) Como a questão política influenciou a Música Brasileira durante a ditadura militar?

Durante a ditadura militar todas as atividades da vida social e privada ficaram prejudicadas. Você já imaginou sofrer revista no seu carro, duas a três vezes por semana, na hora do rush, em busca de material subversivo? Depois de um dia de intenso trabalho, você chegava em casa às 11 horas da noite, ao invés das habituais 7 horas. De vez em quando, um amigo desaparecia, sem deixar rastros. Um mês depois era encontrado morto na baixada fluminense ou com menos 20 kg, numa prisão qualquer do exército ou do DOPS. Eu mesmo, não consegui o famigerado atestado de "bom comportamento" (o nada consta) para ingressar na UNIRIO, porque era fichado no DOPS. Muito mais tarde vim a saber que o motivo fora uma palestra que fizera para Professores de Educação Musical, tendo usado a música de Chico Buarque como exemplo. No interrogatório do DOPS, o agente policial me fazia perguntas como: Você lê livros? Quais? Você acha que a arte tem alguma relação com a sociedade? E outras pérolas semelhantes; uma verdadeira humilhação. Nas salas de aula éramos ameaçados por alunos, ligados aos militares. Na vida acadêmica, qualquer posição crítica era taxada de comunista. Meu Professor José Siqueira soube de sua cassação pelo AI-5, na imprensa. Ele nem sabia que estava sendo "julgado". Morreu de desgosto e com dificuldades financeiras após uma longa convalescença de um derrame cerebral. Não só o artista mas também o cidadão comum se sentiam acuados e humilhados. Mas, acredito, não foi exatamente isso que você perguntou. Seu interesse está, creio eu, em como a questão política influenciou diretamente a Música Brasileira. Você sabe que o oxigênio da arte é a liberdade de criação. Aqui, a palavra liberdade deve ser compreendida em todos os níveis imaginários. E uma das características da ditadura militar foi exatamente o cerceamento da liberdade: em outras palavras, a censura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A música instrumental em si foi a que sofreu menos, entre as outras artes. Como você pode afirmar que uma sinfonia é subversiva, imoral ou corrupta? Naturalmente, o teatro, o cinema, a literatura e a música popular que lidam com o texto literário foram as linguagens mais atingidas. Havia uma outra dimensão de cerceamento de liberdade muito mais grave que a censura: a auto-censura. Como o medo imperava, os ingênuos eram delatores, pensando servir à causa da pátria (uma das palavras mais invocadas pelos militares naquela época) e os pérfidos acusavam os seus desafetos. A instituição da denúncia vazia campeava e o artista sempre pensava duas vezes se deveria agir dessa ou daquela maneira. Este era, também, o comportamento dos administradores culturais. Por exemplo, em 1965, escrevi a *Cantata dos Mortos* (uma cantata de câmara para pequeno conjunto instrumental, narrador, barítono e coro misto, sobre o texto de Vinícius de Moraes intitulado *Balada dos Mortos nos Campos de Concentração*). A obra foi programada pela Sala Cecília Meireles. O diretor de então, Ayres de Andrade, quis dar uma excelente oportunidade a um jovem compositor que estava começando sua carreira. Quando viu que se tratava de um texto do Vinícius (um embaixador brasileiro que tinha sido cassado pela ditadura) e, ainda por cima, sobre Campos de Concentração (uma óbvia provocação de minha parte que, em outro contexto histórico, não teria escolhido aquele texto que só fala de cadáveres), o Ayres me chamou e disse que era melhor cancelar o concerto. Ora, ele acabava de ter uma manifestação de auto-censura, uma vez que nenhum órgão militar tinha censurado a peça (ainda!). Poderia citar muitos outros exemplos.

2) No informe sobre o *Festival Sonidos de las Americas*, o Sr. menciona 'um compositor que liderara sozinho, toda a vida musical brasileira no exterior' (p. 80). Houve mesmo essa figura de um 'compositor oficial'?

O compositor oficial (isto é, oficioso) do regime militar foi Marlos Nobre. Este homem foi um dos únicos artistas e/ou intelectuais que teve livre trânsito em todas as ante-salas da ditadura. Por isso foi diretor musical da Rádio MEC, Secretaria de Cultura do Estado, Diretor do INM da FUNARTE e Diretor da Fundação Cultural de Brasília. Suas viagens para o exterior, pagas com dinheiro público (inclusive com verbas do Conselho Federal da OMB) eram

unesp

freqüentes e, muitas vezes, mais de uma vez por ano. Hoje, estou informado que, no exterior, ele afirmava que, depois de Villa-Lobos, era o único compositor erudito no Brasil. Como, agora, eu viajo muito para o exterior, várias personalidade americanas, que tiveram contato com o Marlos, se surpreendem quando tomam conhecimento da legião de bons compositores em atividade em nosso país. O que este músico fez à frente daquelas instituições públicas, daria um livro. Mesmo com o fim da ditadura, ele não compreendeu que a era dos privilégios tinha terminado, segurando-se na presidência da Academia Brasileira de Música por 7 anos, para onde fora eleito para um período de 2 anos! A sede da Academia era o escritório de seu advogado particular e a renda da instituição não tinha conta bancária específica. Marlos saiu da presidência por uma ação judicial. Hoje ele é um compositor no ostracismo se compararmos com os anos de 60 a 80, quando fora o compositor mais tocado, mais gravado e mais homenageado do país.

3) Cláudio Santoro (de quem assisti as aulas de orquestração em 85, em Londrina), foi especialmente prejudicado pelo regime de 64-85? Suas desavenças com Marlos Nobre chegaram a que ponto?

Cláudio Santoro foi praticamente expulso, com Darcy Ribeiro (reitor da Universidade) e uma plêiade de intelectuais da UnB. O projeto da Universidade está muito bem definido no livro do Darcy *UnB: invenção e descaminho* (Rio: Avenir Editora, 1978). Eu recomendo este emocionante (e alucinado) livro. As desavenças entre Santoro e Marlos são muito mais sérias do que se pensa. A respeito, eu sugiro que você procure o Turíbio Santos, o Edino Krieger e o Maestro Silvio Barbatto, que foi aluno do Santoro. Mandarei um fax, para você, com matéria publicada na Revista *Isto É Senhor* de 5/4/89.

4) O Sr. teve alguma orientação política marcante durante a ditadura militar? Isso manifesta-se em sua obra do período?

Fui líder estudantil com participação na UNE pelo fato de ter sido Presidente do Diretório Acadêmico José Maurício Nunes Garcia da Escola de Música da UFRJ, por dois mandatos. Já como Professor daquela Escola usei a cátedra numa campanha sem tréguas, de desmoralização da ditadura militar.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Isso me valeu perseguições dentro da Escola que cercearam minhas atividades artísticas e acadêmicas. Tive a Cantata dos Mortos censurada. Escrevi algumas obras com veladas críticas ao regime ou aos seus seguidores: Estruturas Divergentes, Os Mestres Cantores da Lapa. Mesmo a minha Cantata de Natal apresenta textos bíblicos ao lado de textos altamente críticos ao espírito consumista que se apoderou do Natal (Carlos Drummond de Andrade). Recentemente, escrevi Terra Aberta (para soprano e orquestra) com texto de D. Pedro Casaldáliga, Bispo do Araguaia, tratando da questão da terra. Quero deixar bem claro que nunca fiz uma obra folhetinesca ou atrelada a um grupo político partidário. Os temas políticos são sempre numa dimensão mais universal do homem e mais filosófica. O resultado poético, para mim, está em primeiro lugar porque tenho plena consciência que minha música não mudará nada. Acredito na contribuição social do artista enquanto um cidadão comum. A obra de arte, em si, não faz nenhuma revolução; somente o homem a faz.

5) Quais estudos (teses, análises) sobre sua obra o Sr. recomendaria? Há material disponível em São Paulo?

GANDELMAN, Saloméa. A Obra pianística de Ricardo Tacuchian. *Revista Brasileira de Música* XVIII (1989): 91-114.

_____. 36 Compositores Brasileiros. Obras para Piano (1950/1988). Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 1998: 293-5.

MAESHIRO, Midori. *Tradição e Vanguarda no Concertino para Piano e Orquestra de Cordas de Ricardo Tacuchian*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música/UFRJ, 1996.

No momento a pesquisadora Elizete Higino (da Seção de Música da Biblioteca Nacional) está preparando um catálogo comentado de minha obra, acompanhado de dados biográficos

6) Que obra em particular gostaria de ver analisada (pretendo incluir algum material de análise em minha tese)?

unesp

O *Rio/LA* (noneto) seria uma boa sugestão. As *Estruturas Sinfônicas* foram programadas pela OSESP para o ano que vem. Além dessa obra, para orquestra sugeriria também o balé *Hayastan*. Meu *Quarteto de Cordas nº 3* é uma das últimas obras . Eu o escrevi na Itália, no início deste ano, numa residência nos Alpes, de propriedade da Rockffeler Foundation. Por coincidência sua estréia mundial vai ser agora no dia 28/11/2000 em Milão. Esta seria uma outra idéia. Afinal de contas, meu catálogo de obras tem 150 títulos. Da época da ditadura militar, a *Cantata dos Mortos* seria outra sugestão, embora se trate de obra de juventude. Existem duas gravações em LP.

7) Que diferenças o Sr. aponta entre seu período na Europa e na Califórnia? O europeu é realmente mais conservador musicalmente?

Minhas idas à Europa foram esporádicas (Rússia, Suíça, Itália etc.): participei de encontros, festivais, apresentei um grupo musical ou residi para compor, mas sempre por períodos pequenos. Minha música, esta sim, tem sido razoavelmente tocada em quase todos os países europeus (na minha ausência) Na Itália foi o período mais demorado que tive: apenas 30 dias. Meu contato com os EE.UU. é muito mais consistente: 3 anos em Los Angeles (durante meu doutorado na University of Southern California), um semestre letivo em Albany (como Professor Visitante da State University of New York at Albany) e inúmeras viagens como conferencista, participante de festivais, congressos etc., de norte a sul do país. Minha música tem sido bem tocada por aquelas bandas, inclusive com a gravação de PROFILES, (peça para violão, com 15 minutos de duração). Conheço a vida acadêmica norte-americana como aluno e como professor. É fantástica quanto à seriedade dos estudos, a vida musical nas universidades, a funcionalidade das bibliotecas e o conforto acadêmico dos professores e alunos. Não tenho nenhuma experiência acadêmica na Europa. Talvez faça meu estágio de um ano de pós-doutorado na França daqui a 2 anos. Quanto à vida musical em geral, acho que tanto os EE.UU como a Europa são igualmente conservadores, com algumas exceções pontuais.

CONCLUINDO

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Sei que, nessas respostas rápidas que lhe dou, não devo ter respondido todas as suas questões. Fique a vontade de pedir esclarecimentos de um ou outro ponto que não ficou claro ou, mesmo, não foi abordado.

Tenho, no meu computador, alguns arquivos, já preparados, que, posso lhe enviar caso seja de seu interesse: a) Referências bibliográficas; b) Lista de trabalhos musicais; c) Discografia; d) Honras e Prêmios; e) Trabalhos Publicados; f) Teses Orientadas; g) Mini biografia.

Consultei o responsável pela distribuição de meu CD "ESTRUTURAS", em São Paulo, que me informou que, no momento, ele pode ser encontrado na Micro Store, em Pinheiros.

Um forte abraço

Ricardo Tacuchian

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

C. Entrevista com Tacuchian (II)

Comunicação pessoal feita por correio eletrônico em 14/07/2001.

No período em que trabalhei na FUNARTE, o Marlos já não trabalhava mais lá.

Meu desentendimento com o Marlos foi na Academia Brasileira de Musica. Ele foi eleito Presidente para um período de um ano e ficou no poder por sete anos (se eleições). Foi afastado da Presidência por uma ação judicial que eu e outros músicos impetramos contra ele. Motivo? um numero infinito de irregularidades, incluindo questões financeiras.

Interpreto a FUNARTE como uma estratégia do governo da Ditadura para cooptar a classe intelectual que estava quase unanimemente contra o governo militar. Não havia outro espaço de trabalho e muitos, como eu, viram na FUNARTE, uma forma de fortalecer a arte brasileira e, subverter o *status quo* vigente. Naturalmente, o Marlos foi Diretor do Instituto Nacional da Musica porque era o único compositor de certo vulto que apoiava o governo militar. Por isso ele ficou conhecido como o Compositor da Ditadura. Outros compositores (muito poucos) usaram a FUNARTE a seu próprio serviço.

As partituras de meu CD para violão não foram publicadas com exceção de *Lúdica I* (Editora Max Eschig, Paris). As demais são vendidas por mim (em edição eletrônica ou em manuscrito).

Continuo a sua disposição.

Ricardo Tacuchian

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

D. Entrevista com Edino Krieger (I)

Comunicação pessoal feita por correio eletrônico em 26 de Junho de 2001.

1) Como foi sua atividade política nos anos sessenta e setenta? O sr. sofreu algum tipo de perseguição devido a sua posição ideológica?

EK: Não tive atividade política nos anos 60 e 70

2) Que papel o Sr. atribui a Marlos Nobre durante o período em que ele esteve à frente da FUNARTE e outras instituições governamentais?

EK: Não tenho opinião a respeito.

3) O Sr. concorreu e foi premiado no II e III Festival Internacional da Canção (1967-1968), com "Fuga e Antifuga" (com letra de Vinícius de Moraes) e "Passacalha" [sic]. O que o levou a participar desses eventos de Música Popular? O Sr. mantém alguma produção musical desse tipo?

EK: Participei do II Festival Internacional da Canção por sugestão do Vinícius, a quem pedi que fizesse uma letra para uma transcrição vocal que fiz de uma Fuga minha, original para piano, sobre um tema de marcha-rancho. Ele não só fez a letra como inscreveu a música no Festival. A Passacalha, do ano seguinte, fiz atendendo à sugestão do grupo vocal que participou da Fuga e Antifuga no ano anterior, e que gostou da experiência de cantar polifonicamente.

4) O Sr. já estabeleceu para si próprio algum tipo de restrição ideológica ao compor? Por exemplo, já sentiu necessidade de ser abertamente "nacionalista" ou "vanguardista"? Se sim, em que época isso ocorreu (ou ocorre)?

EK: Nunca me preocupei com rótulos. Experimentei diversos estilos, linguagens e técnicas por uma necessidade pessoal de ampliar o meu próprio repertório de conhecimentos na área da criação musical.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

5) Como o Sr. reagiria se fosse classificado de "pós-modernista"? É certo que aos artistas desagrada o rótulo, mas, entendendo a pós-modernidade como a superação de antigas polarizações como "esquerda", "direita", "nacional", "internacional", o Sr. se aborreceria com o termo?

Faço a música que acho que devo fazer em cada momento e não me preocupo nem me aborreço com as classificações que possam eventualmente receber.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

E. Entrevista com Edino Krieger (II)

Comunicação pessoal feita por correio eletrônico em 15 de julho de 2001.

1) Tacuchian me contou que o Sr. conhece bem as divergências entre Santoro e Nobre. Como quero dar um contexto político ao falar da música brasileira dos anos 70-80, o Sr. poderia me dar alguma informação sobre essa "briga" entre os dois?

(Compreendo que o Sr. não queira mais se referir a esse assunto, pois sei que envolve aspectos éticos muito delicados, mas, como não pretendo escrever uma tese à toa, saiba que minha intenção é levantar os fatos sem "condenar" ninguém, portanto não farei um uso leviano de qualquer informação. O assunto da minha dissertação é música, não política, mas como a primeira infelizmente depende, e muito, da segunda, considero importante que os personagens principais contem sua versão, já que não se fala muito sobre isso).

EK: Respondo suas perguntas a partir da de No. 2.

2) Pretendo comentar e analisar obras escritas naquela época (70-80). Do seu catálogo, o que o Sr. recomendaria? Como posso obter as partituras?

EK: Quando você se refere ao período 70-80. isso significa as décadas de 70 e 80 ou o período entre 1970 e 1980?

3) Sua "Sinfonia dos 500 Anos" já foi gravada? É possível obter a partitura e gravação?

EK: A partitura do painel sinfônico *Terra Brasilis* encontra-se disponível no Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música (abmusica@abmusica.org.br – tel. 2205-3879/2205-1036 (fax). O CD contendo as 5 obras comemorativas do Descobrimento foi editado pelo Ministério da Cultura e posso lhe oferecer um exemplar.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

4) Como foi sua participação no INM da FUNARTE?

EK: Ingressei na FUNARTE em 1979 quando o então Diretor do INM, Cussy de Almeida, me convidou a organizar o Projeto Memória Musical Brasileira (Pro-Memus), cuja criação eu sugeri a ele. Penso que essa foi a minha principal participação nos 16 anos que permaneci na FUNARTE. Além dessa, citaria a incorporação à FUNARTE das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, a partir de 1981, quando assumi a direção do INM.

F. Entrevista com Celso Mojola

Comunicação pessoal, por correio eletrônico,
em 01 de agosto de 2001.

Prezado Maestro Celso Mojola:

Gostaria de lhe fazer algumas perguntas sobre a Música Erudita Brasileira (MEB) nos anos 80.

1) Em primeiro lugar, pediria que o Sr. fizesse algumas considerações gerais sobre esse período. Pelo que sei, foi aí que se deu sua profissionalização. Fale sobre o Depto. de Música da ECA/USP, por favor.

Estudei no Departamento de Música da USP entre 1980 e 1988, formando-me em Licenciatura em Educação Artística e Bacharelado em Composição. Meu interesse em procurar a USP foi motivado por um amigo que já estudava lá e me contava sobre o ambiente e as disciplinas. Achei que era o que eu queria; não tinha a menor idéia de quem eram os professores e nem da reputação de centro de vanguarda que o Departamento tinha nos anos 70. Talvez minha intuição já indicava uma busca para o diferente.

Eu vinha de estudos de piano com professores particulares de uma cidade do interior, e com uma atividade de músico popular (tocava em bares de jazz em São Paulo). Tinha muitas falhas na minha formação, e não foi fácil seguir o curso, que no geral foi muito bom. Além das aulas eu passava muitas horas na Biblioteca devorando livros e partituras, o que para mim era um paraíso.

Hoje percebo que muitos dos métodos de ensino que se aplicavam naquele curso já eram antiquados naquela época. Como professor procuro ser muito diferente do que foram os meus mestres daquele período. Mas enquanto aluno eu não tinha muita idéia do que estava acontecendo. No entanto a convicção de ser um compositor de música erudita forjou-se nesse período.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2) Nas conversas que tivemos, sobressaem os nomes de Willy Corrêa de Oliveira e Almeida Prado. Como se manifestam as influências desses compositores/didatas em sua obra?

Existem três grande influências de compositores na minha formação. A primeira delas é Willy Corrêa de Oliveira, que vim a conhecer no meu curso da USP. Tive inicialmente aulas com ele coletivas, obrigatórias para todos os alunos. Chamava-se Linguagem e Estruturação Musicais (curiosamente ainda não havia a disciplina Análise, como existe hoje!). Posteriormente, no Bacharelado em Composição, tive aulas individuais de composição com o Willy, durante muitos semestres. Aí o trabalho já era específico comigo. Considero-me um verdadeiro discípulo do Willy, porque penso que mantenho a sua mesma preocupação com relação ao problemas do relacionamento entre música e sociedade, e a consciência que deve ter um verdadeiro artista da sua responsabilidade e, afinal de contas, a quem ele está servindo. E procuro passar isso aos meus alunos (o que é bastante difícil, pois percebo que cada vez menos esta preocupação existe na cabeça das gerações mais novas).

A segunda influência é a do compositor norte-americano Stephen Hartke. Ele lecionou no Departamento de Música da USP no ano de 1985 através de um intercâmbio da Fundação Fullbright. Falava português, e tinha bastante tempo disponível. Tive aulas com ele de composição, história da música norte-americana e também notação musical e cópia de partituras. Foi muito bom, aprendi muitas coisas técnicas (que muitas vezes o Willy não ensinava). Como ele era um compositor atuante, escrevendo regularmente e com obras regularmente executadas nos EUA, aprendi também como era a vida de um compositor profissional, que tem que escrever com ou sem inspiração, coisa que até aquele momento eu tinha dificuldades em fazer.

A terceira influência é o Almeida Prado. Mas este eu só vim a conhecer no meu Mestrado na UNICAMP, entre 1991-93. Nessa momento eu já era um compositor formado, e a influência de Almeida Prado foi diferente da dos outros mestres anteriores, mas não menos importante. Com Almeida Prado penso que aprendi a saber qual é o meu caminho como compositor, a ter confiança em mim mesmo e nos meus valores artísticos. E muitas conversas que tivemos



confirmaram a minha visão sobre os problemas que a música contemporânea sofre no Brasil.

3) Consta num álbum da Sociedade Pró-Música Brasileira uma peça sua para coro, "Ave Maria", se não me engano, datada de 1982. Como era sua produção musical desse período?

Esta peça integra a minha primeira, primeiríssima fase de compositor. Deve ser a minha quarta ou quinta composição (é contemporânea da *Dança Diacromática*, para piano, que toquei no II NEC). Mas são peças que permanecem no meu catálogo, são regularmente tocadas e expressam minha personalidade musical de modo muito íntegro.

Observando essas peças hoje eu fico um pouco assustado. Elas são simples, e eu na época tinha muito pouco conhecimento técnico. No entanto elas são surpreendentes, porque apresentam novidades que eu não tenho a menor idéia de como cheguei nelas. E percebo que continuo hoje trabalhando sobre os mesmos problemas que trabalhava já naquela época. É aquela velha história: o menino é o pai do homem...

Essas peças foram muito bem recebidas na época. A *Ave Maria*, por exemplo, foi feita para o Coro Feminino do Departamento de Música, foi executada e muito bem apreciada por todos. Á propósito, aqui vai para você uma informação em primeira mão: o meu Opus 1 é uma peça para coro misto chamada *Variações sobre o Tema do Cravo e a Rosa*, escrita em setembro de 1981. Portanto, no mês que vem estarei comemorando 20 anos (ininterruptos!) de atividade como compositor erudito profissional. Será uma comemoração silenciosa: o meu projeto (no qual já estou trabalhando) será compor um pequeno conjunto de peças fáceis para coro amador sobre trovas populares (aquelas recolhidas por Mário de Andrade). Assim, de certo modo, retorno o meu início. (Aliás, se você souber de algum coro que queira executá-las, me dê um toque).

4) Qual exatamente o papel desempenhado por Gilberto Mendes e Willy na ECA, durante seus estudos lá?

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Eles eram professores do Departamento de Música. O Willy, como já comentei, dava aulas de Linguagem e Estruturação Musicais e Composição. O Gilberto Mendes só dava aulas de Composição. No período que eu deveria ter tido aulas com o Gilberto ele passou grande parte nos EUA, de modo que cheguei a ser aluno de classe do Gilberto por pouco tempo. O contato foi muito mais de corredor, informalmente. E nesse aspecto foi muito proveitoso.

5) Houve algum momento marcante, naquele tempo, em que se pressentiu "a morte da vanguarda"?

Não consigo me lembrar de nada marcante. Volto a destacar uma coisa: eu era um aluno em estágio bastante inicial, e não tinha idéia nenhuma do que era vanguarda, nacionalismo, nada, nada. Apenas tinha uma forte intuição, e me identifiquei desde logo com o pensamento serial. Mas não podia pressentir as mudanças que aconteceriam alguns anos depois. Eu realmente acreditava nos meus professores.

INSTITUTO DE ARTES · UNESP
BIBLIOTECA

