

Em perspectiva, a crítica de Roberto Schwarz a uma entrevista dos signatários do Manifesto Música Nova

MAURICIO DE BONIS

Introdução

Mesmo que nos restrinjamos apenas ao campo da música erudita, é tão corriqueira (e eventualmente absurda) a tendência a uma associação automática entre uma atitude especulativa no processo de criação e um alinhamento ideológico à esquerda, no espectro político, por parte do artista, que queda um inglório desafio traçar suas origens. Levando-se em conta uma síntese como a de Garaudy de que o “ponto de chegada” do marxismo é “fazer de cada homem um homem, isso é, um criador, um poeta” (1967, p. 163), poder-se-ia, na direção oposta, argumentar sobre uma inconsciente tentação, por parte de alguns artistas, em adotar como profissão de fé em sua (nem sempre desconfortável) relação com a sociedade e a realidade sensível um programa de pensamento e de ação em que ele próprio já se situaria, de antemão, como um exemplo do estágio utópico a ser alcançado pelo resto de sua espécie. Mas uma ilação como essa careceria de um levantamento ainda mais inglório e, em última instância, potencialmente pérfido, ao arriscar uma desqualificação de posicionamentos críticos bem fundamentados (dentro de um meio tão frequentemente alienado da realidade econômica quanto o artístico) a partir da superficialidade de generalizações psicossociais. No esforço de recolocar a questão sobre seus próprios pés, urge contextualizar o problema em meio às especificidades da linguagem musical e de sua inserção na vida social.

Alienação e crítica de arte

É patente que os grupos que se autodenominaram como movimentos artísticos de vanguarda atuaram em círculos restritos em relação ao conjunto da produção e do mercado da arte no século XX – em especial, e de forma bastante mais aguda de que em outras artes, no campo da música erudita. De um lado, foi bastante frequente no Ocidente, no século XX, que jovens artistas

(durante sua formação ou no início de sua produção madura), em grupos como esses ou isoladamente, vislumbrassem uma associação direta (em sua pulsão questionadora e transformadora) entre as instituições políticas e o mercado tradicional da arte – não por acaso, a sociedade burguesa ocidental prescindiu do oferecimento de condições concretas para a plena e universal participação da sociedade nessas duas esferas. Por outro lado, em círculos tão estreitos, um proclamado combate a um conservadorismo – que se apresente como aparentemente simétrico entre suas faces política e estética – poderia estar se dirigindo mais precisamente a figuras públicas pontuais de que a uma ampla tendência de fato fundamentada.

224

Em países de tradição musical (no campo da música erudita) mais recente ou menos estabelecida como o Brasil, os círculos em que esses artistas se expressam são ainda mais exíguos, o que pode levar ao risco de se considerar os poucos protagonistas de debates sobre a produção da arte como exemplos concretos da efetividade de tal associação unívoca entre alinhamento político e estético. Muito mais grave, ainda, o caso de se aceitarem narrativas históricas sobre a produção artística recente que pretendam se fundar sobre a superficialidade dessas oposições binárias¹.

Com o devido distanciamento, a abordagem da produção musical no século XX tem apontado não apenas para uma crescente diluição no sentido do emprego do termo vanguarda (e mesmo da prerrogativa especulativa e experimental) para todo o repertório que foi produzido sob sua égide, mas também para uma melhor contextualização do pensamento desses artistas e de sua atuação em seu meio. A crítica de Roberto Schwarz ao “Grupo Música Nova” que será discutida aqui, como fruto de seu tempo, tem sua ventura e sua limitação no ataque a um conservadorismo velado no posicionamento público do grupo, na forma de uma denúncia que substitui a associação corrente entre alinhamento político e estético pelo seu inverso (sem transcender, portanto, a tendência à redução a associações binárias).

¹ Veja-se, nesse sentido, a crítica retrospectiva de Willy Corrêa de Oliveira em seu *Com Villa-Lobos* (2009).

Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão (SCHWARZ, 1978, p. 47).

Sua crítica, não obstante, permanece refém da tendência à associação direta entre a produção verbal e o pronunciamento público do compositor e sua obra musical. A crítica é direcionada aos compositores do grupo, como representantes da vanguarda musical, a partir de seus pronunciamentos em uma entrevista – não há discussão ou menção alguma a sua produção musical de fato. Se o referido “progresso técnico” foi bem-sucedido, se uma renovação de signos, procedimentos, materiais e significados de fato foi levada a cabo e quais suas implicações e sua importância para o estado da arte em nosso tempo, são fatores alienados do texto.

As fontes

Roberto Schwarz redige em 1967 seu ensaio *Nota sobre vanguarda e conformismo* (SCHWARZ, 1978), publicado no ano seguinte na Revista Teoria e Prática nº 2 e republicado dez anos depois na coletânea *O pai de família e outros estudos* (ao lado de artigos breves sobre literatura, cinema, cultura e política). *Nota sobre vanguarda e conformismo* tem como objeto a entrevista denominada *Música não-música antimúsica* (COZZELLA et al., 1967), realizada pelo regente Júlio Medaglia junto aos compositores Damiano Cozzella (1929-2018), Rogério Duprat (1932-2006), Willy Corrêa de Oliveira (nascido em 1938) e Gilberto Mendes (1922-2016), publicada no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* em 22 de abril de 1967. Os cinco músicos supracitados, ao lado de Régis Duprat, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal, são os signatários do manifesto *Por uma nova música brasileira*, publicado em 1963 na revista *Invenção*². Essa publicação (ao lado da organização posterior do Festival Música Nova) é

² Pudemos comparar esse manifesto com o manifesto dos poetas concretos em DE BONIS (2010, p. 21-31). Sobre a trajetória dos músicos ligados ao manifesto Música Nova, veja-se ainda GAÚNA (2002) e RAMOS (2011).

comumente referida como um marco para uma abertura de horizontes no pensamento musical, sob a influência da produção recente que esses músicos observaram em suas viagens à Europa, em contato com a música concreta e eletrônica, a obra aberta, a música aleatória, o serialismo integral. Duas publicações posteriores são atribuídas ao grupo como um todo, embora provavelmente tenham sido, como o manifesto, escritas por Rogério Duprat e ratificadas pelo grupo³. A entrevista *Música não-música antimúsica* é o provavelmente o documento mais efetivamente coletivo publicado pelo grupo, apontando para a apreensão das concordâncias e diferenças entre seus membros mais ativos.

226

Como Duprat aponta na entrevista de 1967, esse grupo de compositores, aparentemente propellido pela publicação de um manifesto dessa ordem, na verdade já deixara de existir como grupo em 1964, dado o afastamento de seus membros. Mais aguda ainda, em retrospectiva, é a diferença entre as trajetórias de cada um de seus membros, mesmo que consideremos apenas os quatro entrevistados por Medaglia – aqueles que de fato tiveram, em dado período, uma produção regular como compositores. Essa regularidade consistiu em uma identidade de fato em sua produção por um período curto e em um número relativamente pequeno de obras. Se observarmos suas composições entre 1959 e 1962 (portanto em momento anterior à publicação do manifesto, à realização da entrevista e ao acirramento de suas diferenças), podem ser observadas suas referências em comum em obras como *Ricercare*, *Música para 12 instrumentos e Rotationis* de Gilberto Mendes; *Música para Marta*, *Um movimento* e *Sinfonia-signos* de Willy Corrêa de Oliveira; *Variações para 12 instrumentos*, *Organismo* e *Antinomies I*, de Rogério Duprat; *Homenagem a Webern* e *Contraponto IV* de Damiano Cozzella. Esse campo de confluência gravitava em torno do legado da música concreta e eletrônica, do serialismo integral e das obras dos compositores reunidos nos festivais de Darmstadt no final da década de 1950 e início da década de 1960 – assim como do pensamento musical desses compositores nos ensaios e palestras da

³ Cf. EM TORNO, 1963 e DUPRAT, 1963. Sobre a autoria de Rogério Duprat no manifesto e nas publicações posteriores, vejam-se DE BONIS (2010, p. 25) e GAÚNA (2002, p. 80).

época. O desdobramento imediatamente posterior de sua produção (ou a interrupção da produção como compositor por parte de alguns deles) já não permite clareza suficiente para definição de um núcleo comum a partir da criação musical desses autores, como demonstra, inclusive, a entrevista discutida aqui. Se em obras como *Ouviver a música* (1965) e *Kitsch* (1967) de Willy Corrêa, e em *Cidade* (1964) de Gilberto Mendes, o *happening* é incorporado na estrutura do discurso musical, nesse momento da produção de Duprat e Cozzella sua atividade como compositores foi praticamente abandonada em nome da realização de diversas experiências em torno do *happening* (inclusive em sua atuação como docentes na Universidade de Brasília, antes da intervenção militar direta nessa instituição).

Se a própria existência de um grupo de compositores em torno do manifesto é questionável, mais ainda seria a premissa de Schwarz: “Como a linha das respostas me pareceu uma só, não distingui entre os quatro” (1978, p. 47). A observação distanciada da trajetória de cada um dos entrevistados permite situar concretamente suas diferenças já na “linha das respostas”, à época. Embora eles não se contraponham diretamente, distinguem-se de maneira fortemente sintomática.

227

Não-entrevista antientrevista

Em uma breve introdução, Medaglia questiona como se situaria a arte em face da nova realidade da revolução industrial e da comunicação em massa, apontando seu desenrolar em dois polos principais: um “seguidor do construtivismo oriundo da ‘Escola de Viena’”, que “engloba também as experiências de música eletrônica e da composição instrumental aleatória”, e outro “responsável pelo ‘happening’ e pela ‘antimúsica’ (...), uma brusca ruptura com todos os conceitos e resquícios tradicionais de arte” (COZZELLA et al., 1967).

Em seguida, inicia-se uma série de questões que são respondidas em separado por cada entrevistado, como se os quatro não estivessem necessariamente presentes ao mesmo tempo. Em que pese o recorrente tom irônico dos compositores, a possibilidade da entrevista ser na prática uma montagem de

devolutivas distintas é reforçada ainda pela presença de respostas não-verbais (resumidas a uma sequência de signos tipográficos como dado visual) e pelo fato do entrevistador não ser um jornalista de fora do convívio dos compositores, mas um colega próximo, também signatário do mesmo manifesto.

As primeiras três perguntas tratam da noção de vanguarda e das referências no repertório que dariam lastro ao termo. Seguem duas perguntas sobre a relação entre a música de vanguarda e a sociedade e duas perguntas sobre a sua relação com a música popular e folclórica. Encerrando a entrevista, faz-se uma pergunta sobre a relação dos compositores com a cultura europeia, um pedido para que cada compositor faça um relato de sua trajetória pessoal, e uma última pergunta sobre a música “nacionalista”.

228

Se há muito frequentemente um tom sarcástico nas respostas, bastante próximo do espírito do “happening” e da provocação a um meio de comunicação conservador, há, não obstante, respeito suficiente pela empreitada a ponto de se poder encontrar não só relatos detalhados da produção de cada um – em especial por parte de Gilberto Mendes e Rogério Duprat – como exposições sistemáticas de seu pensamento, de forma que o alinhamento de cada compositor aos dois polos apontados por Medaglia fica extremamente nítido. As respostas de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira (este, em oposição aos outros três, manifesta-se de maneira a mais condensada possível em toda a entrevista) se situam em perspectiva construtiva, concebendo uma renovação na estruturação do discurso musical a partir de exemplos referenciais no repertório do século XX – ligados ao que Medaglia denominara o polo influenciado por Boulez e Stockhausen (sem citar um nome tão ou mais referencial para eles, o de Henri Pousseur). Todas as manifestações de Cozzella e Duprat se dedicam à desconstrução do sentido do discurso musical, à desqualificação do trabalho tradicional do compositor e à ênfase na comunicação de massa e no consumo como novos critérios referenciais para a produção e avaliação de uma obra de arte (essas, representativas do polo ligado à influência de John Cage, mas também de Décio Pignatari, nesse caso específico). A observação das trajetórias de cada um desses compositores,

como comentaremos mais adiante, é bastante elucidativa quanto ao tom de suas respostas.

As notas

Schwarz não trata em seu ensaio de nenhum dos trechos da entrevista que abordam a composição musical propriamente dita – nem daqueles que se referem ao repertório histórico referencial, nem das obras dos próprios entrevistados, nem dos seus relatos sobre suas trajetórias pessoais. Toda a argumentação do crítico se restringe aos trechos da entrevista que tratam da relação entre produção e consumo – via de regra, as afirmações de Duprat e Cozzella. Chama a atenção, nesse ponto, que toda a provocação de Schwarz sobre as contradições no alinhamento ideológico da vanguarda se direcionem às afirmações dos dois compositores que rejeitam peremptoriamente esse termo por toda a entrevista. Sua crítica não se direciona nem a obras musicais que pudessem ser consideradas sob a égide da vanguarda nem a artistas que se autoproclamassem de vanguarda. Essa contradição, como outras da crítica de Schwarz, parece ser fruto da falta de objetividade resultante do tom sarcástico dominante na entrevista, da “zona de furta-cor” que Schwarz denuncia.

229

Schwarz ressalta, no início do texto: “[...] o elogio do profissional e o desprezo pelo amador, repetidos na entrevista, não estão no sentido corrente” (1978, p. 47-48). Aponta o “avanço” nos argumentos apresentados na entrevista de que “a natureza coletiva dos *mass media* [...] desqualificava a sua utilização individualista”, e que “por sua força difusora, os *mass media* estabelecem um mercado em escala nova, no qual o ‘artístico’ é um produto obsoleto, porque não corresponde mais ao interesse particular, isto é, de venda” (idem, p. 49). Schwarz adota o mesmo tom irônico que permeia a entrevista: “a ponta extrema da vanguarda paga tributo ao filistinismo e alcança, qual uma vitória, a integração capitalista” (idem, p. 50). Em sua interpretação, o combate pregado na entrevista à concepção tradicional da obra de arte e ao seu fraco potencial como mercadoria conduz a resultados opostos: de um lado, o apelo a uma superação das relações de trabalho capitalistas; de outro, o avanço técnico que uniria produção e consumo.

Nesse ponto de supervalorização do mercado em plena ridicularização da criação artística a ele alheia, Schwarz identifica não mais a ironia, mas a dissimulação da mediação do capital na produção de mercadorias para os meios de comunicação em massa. Não deixa de ser conscienciosa sua intolerância frente ao grau de ironia direcionado por Rogério Duprat, por exemplo, ao propor faixas de consumo por classe social como balizadoras da produção do compositor – o “*épater les bourgeois*”, na ausência de público burguês significativo para a composição contemporânea, se direciona aqui aos próprios colegas de trabalho criativo. Mas mesmo em um tempo de linguagem virulenta na defesa da produção de vanguarda (como aquela observada em torno dos festivais de Darmstadt, por exemplo), a que preço se sustenta esse nível de provocação apenas como desqualificação da produção alheia? A argumentação conduz à máxima de que a “Participação da massa [...] é a unificação dos dois estágios do processo: você acaba não sabendo quando acaba a produção e começa o consumo; é tudo uma coisa só – produzir consumindo, consumir produzindo” (COZZELLA et al., 1967). Schwarz contrapõe: “É tudo uma coisa só lembra *O Brasil é uma grande família*”, denunciando o quanto a violência do ataque à tradição faz corpo com a integração ao modo de produção, remetendo ao opúsculo *O Brasil é bom*, publicado pelo Departamento Nacional de Propaganda durante o Estado Novo:

Se todos os brasileiros são irmãos, o Brasil é uma grande família. Realmente, é uma grande família feliz (...). O chefe de governo é o chefe do estado, isto é, o chefe da grande família nacional. O chefe da grande família feliz (...). Getúlio Vargas é um homem que sorri. Sorri porque tem confiança no Brasil.

Todos os brasileiros devem ter confiança no Brasil. Getúlio Vargas é o chefe nacional (DNP, 1938).

Schwarz segue denunciando outro exemplo da “mistura de veneração e desprezo pelo consumo”, no que diz respeito à menção ao apresentador de TV Chacrinha:

Porque vende bem, Chacrinha foi considerado vanguardista, e porque vende bem é declarado folclore (...). O que vende bem é de primeira linha, e é também, pela mesma razão, produto

espontâneo do povo. O capitalismo seria pois, literalmente, o melhor dos mundos: obtém a coincidência do mais avançado e do espontaneamento popular (SCHWARZ, 1978, p. 53).

A sedução, sincera ou irônica, por essa figura específica, faz corpo em primeiro lugar com o encantamento do grupo (e especialmente de Duprat e Cozzella) com os meios de comunicação em massa, tratando-se nesse caso de um comunicador que, consciente da atualidade de seu papel, consagra ainda o bordão (metalinguístico) “quem não comunica se trumbica”. Se a clareza de comunicação, para um compositor, está acima de qualquer critério (inclusive da definição mais primária da natureza de seu trabalho), em tempos de comunicação em massa e de falta de uma prática comum para a criação em música erudita, o caminho mais natural seria o abandono dessa atividade, pura e simplesmente. Rogério Duprat e Damiano Cozzella dedicam-se sistematicamente ao trabalho como arranjadores de música popular a partir de meados dos anos 1960 (assim como Júlio Medaglia e Sandino Hohagen), em detrimento da criação na música erudita (com raras exceções mesmo nas décadas seguintes)⁴. Na esfera do arranjo para a música de mercado (assim como na música para publicidade, outro ramo de ação desses compositores) pode-se trazer algum grau de invenção em estreita inseparabilidade com a comunicabilidade mais cristalina, já que esse trabalho sempre permanece em segundo plano, em um discurso regido por outras premissas. A música erudita contemporânea se situa

⁴ Se esses mesmos compositores, como também ocorreu com Willy Corrêa de Oliveira na década de 1960, realizaram diversos trabalhos também para agências de publicidade, é muito distinta a relação estabelecida por cada um entre esse trabalho e sua produção como compositores. Se o encantamento com os meios de comunicação em massa por Rogério Duprat e Damiano Cozzella faz corpo com seu abandono crítico da música de vanguarda e da música erudita de modo geral, na produção de Willy Corrêa os trabalhos com a publicidade e com a composição permanecem como esferas claramente autônomas e paralelas – o que não exclui eventuais intersecções e influências de lado a lado, como por exemplo em suas peças *Sinfonia-signos* (1960) e *Ouviver a Música* (1965). Pode-se estabelecer, até certo ponto, uma analogia entre a relação com a linguagem dos meios de comunicação em massa na produção e no pensamento de Duprat e Cozzella e na do poeta Décio Pignatari, em comparação com os seus parceiros mais imediatos na poesia concreta, Augusto e Haroldo de Campos.

no mais extremo oposto, tendo como uma de suas características mais universais (em sua infinita diversidade de babel sem torres de marfim) a tendência franca à incomunicabilidade. Na desarticulação de suas funções sociais históricas e na ausência de uma prática comum, sua unidade como campo de expressão se caracteriza mais pela multiplicação cada vez mais individualizada de formas de expressão de que pela afirmação de elementos que articulassem um grau razoável de previsibilidade e compreensibilidade em larga escala ao discurso.

No caso de Duprat e Cozzella, se já na época da publicação da crítica de Schwarz vinha sendo relegada a um segundo plano sua atividade como compositores no campo da música erudita, quede o lastro da argumentação crítica sobre a relação entre produção e consumo na música de vanguarda? Coerentemente, esses autores deixam de ser abordados nos poucos apunhados sobre música erudita – e mesmo naqueles sobre a atividade posterior dos compositores que se agruparam em torno do manifesto⁵.

232

Pela coerência franca e virulenta de seus resultados, o cinismo apologetico não é fácil de distinguir da crítica materialista. Entre os dois há uma zona de furta-cor, diletta do brilho e do humorismo do intelectual burguês de esquerda, que encontra o correspondente preciso de sua própria posição intermediária. Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando? (SCHWARZ, 1978, p. 54).

Não há mais o vender-se (criticando ou não) no seio da vanguarda: não há composição para que fosse enquadrada em um conceito de vanguarda, e o vender-se concretiza-se exatamente no abandono da atividade que não vende. Aglutinar toda e qualquer atividade dos membros do grupo como uma produção de vanguarda seria, de fato, considerar “tudo uma coisa só”, no mesmo sentido criticado por Schwarz na expressão de Cozzella⁶.

⁵ Sua atividade como arranjadores de música popular junto ao movimento tropicalista (como também a de Julio Medaglia), ou mesmo junto ao repertório coral (caso de Cozzella), segue amplamente reconhecida.

⁶ Cabe o paralelo com o que, em publicação retrospectiva de sua trajetória, publicada em 2008, Gilberto Mendes afirma, referindo-se a uma entrevista que cederá ao jornalista João Marcos Coelho: “Existe um abis-

Fortuna crítica

O legado e influência do trabalho de Schwarz foram suficientes para que esse pequeno artigo venha sendo eventualmente revisitado, por sua temática incomum em meio tão ignorado ou superficialmente abordado pela crítica como a música contemporânea no Brasil.

Henry Burnett, por exemplo, aponta com precisão que, no ponto em que Schwarz vê um “impasse dos artistas diante da indústria cultural”⁷, a análise mais distanciada demonstra que

há um entrave e um desfecho bem distinto daquele que se insinua em seu comentário e na intenção comercial manifesta pelos autores. Esses compositores ainda hoje trabalham à margem da indústria, nunca se inseriram, a despeito da aparente vontade inicial imaginada por Schwarz (BURNETT, 2008, p. 110)⁸.

mo entre a música erudita e a música popular. Quando um jornalista, um entrevistador, vem com aquela conversa sobre o que ele considera uma unificação que para ele existe entre as duas músicas, como se elas fossem uma só, e nos sorri com agrado, julgando que pensamos a mesma coisa, eu me lembro de um poema do *Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caiero, e tenho vontade de responder, usando algumas palavras do poema, que todo o mal do mundo vem da mídia, dela se importar com que tudo seja igual, para vender melhor” (MENDES, 2008, p. 154-155).

⁷ Cabe a ilação sobre o quanto o texto de Schwarz arriscaria uma aplicação literal, ainda que mecânica, da afirmação de Adorno (já fortemente marcada por seu caráter de classe) de que “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. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total” (ADORNO, 1971, p. 287-288).

⁸ No momento em que Burnett escreve sobre esses compositores ainda trabalharem “à margem da indústria”, Rogério Duprat já havia falecido. Em perspectiva, sua afirmação se aplicaria mais diretamente a Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. Duprat foi provavelmente o membro do grupo que trabalhou por mais tempo junto ao mercado musical (argumentando sobre sua inseparabilidade do trabalho de compositor de vanguarda), atuando nas décadas de 1960 e 1970 como diretor mu-

Em depoimento de 1996, por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta, Haroldo de Campos já apontava que na *Nota sobre vanguarda e conformismo* de Schwarz o “formalismo abstratizante, aliás, sob color de análise sociológico-estética, levou a discutir pronunciamentos irônico-céticos, mais paródicos e provocativos que literais, de compositores brasileiros de vanguarda”. Aponta ainda que Schwarz “não os diferencia, tratando-os blocamente, como um todo homogêneo”, em artigo “com relação ao qual o crítico ainda não fez autocrítica” (CAMPOS, 1996, p. 261).

Haroldo aponta com razão que Schwarz “manifesta o seu total desconhecimento da complexa práxis compositória dos músicos que censura”, e que

não se dando ao trabalho de tomar conhecimento prévio da produção desses mesmos compositores, põe de manifesto uma arrogância não compatível com a estima em que tem o filósofo e musicólogo Adorno, o qual, estudioso sério que é, jamais discutiria questões musicais teóricas sem o trato minucioso com a prática que lhes correspondesse no nível compositório (CAMPOS, 1996, p. 261).

Fato é que Haroldo também não o faz; defende o “novo” no referido grupo de compositores a partir do manifesto *Por uma nova música brasileira*, pronunciamento verbal comum ao grupo, sem referência ao grau de correspondência efetiva entre o programa e sua realização no repertório musical produzido, ou sem mesmo sequer apontar em que medida o grupo continuou produzindo conforme o programa do manifesto – o que de fato não seria o caso para os dois compositores que continuaram produzindo sistematicamente, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Que, em seu pronunciamento verbal, o grupo tenha se colocado com o mesmo teor militante e, mais importante, com palavras de ordem tomadas diretamente do vocabulário do mo-

sical, arranjador e regente junto a redes de TV, além de intensa produção para publicidade e trilhas sonoras de cinema. Cabe apontar que, em 1978, ele abandonaria seu trabalho como músico comercial: além de razões de ordem pessoal, “seu convívio diário com produções estritamente comerciais começou a ficar insuportável” (GAÚNA, 2002, p. 62).

vimento da poesia concreta, já foi o suficiente para que servissem de irmãos de armas para o poeta. Nessa trincheira, qualquer crítica ideológica a seus pares é rechaçada como ataque ao programa comum dos defensores do “novo” (tal como autoproclamado por seus protagonistas), sem que se entre no mérito das contradições entre o conteúdo particular de suas obras e as implicações ideológicas que permeiam seu modo de existência na sociedade.

Marcelo Silva Souza, em retrospecto da trajetória de Schwarz, alerta que nesse artigo o crítico não demonstra preocupação alguma com a contextualização do problema, “O que na época devia ser menos grave, mas hoje faz com que quase não haja interesse no artigo, daí as pouquíssimas referências a ele” (SOUZA, 2009, p. 72). Seu ponto central na análise do texto de Schwarz é bem encontrado, mas derivado de premissas frágeis. Ele também ressalta (como é de fato nítido) que “chama a atenção a escolha do crítico pela vanguarda musical, como exemplo de massificação, sem que se propusesse a discutir a música” (idem, p. 77-78). Mas sua proposta de contextualização da problemática da produção musical naquele momento padece da mesma indiferenciação observada em Schwarz, como se todos os compositores entrevistados fossem alinhados em sua produção e postura em relação ao estado da arte da linguagem musical.

Souza chega a considerar que, quando da pergunta de Medaglia sobre como justificar a defasagem entre produção e consumo na arte contemporânea, a resposta de Willy Corrêa de Oliveira seria “uma posição realista de força”, que provoca um recuo do crítico. A resposta de Willy – “Não se trata de justificar. Constatamos que a produção de vanguarda está para o consumo assim como a máquina-ferramenta está para o consumidor” (COZZELLA et al., 1967) – não se refere, como sugere Souza, a uma afirmação da efetividade da relação entre produção e consumo pelo fato de se concretizarem “musicalmente ideias do Concretismo que se incorporaram ao Tropicalismo” (SOUZA, 2009, p. 72). O sentido da afirmação de Willy Corrêa de Oliveira naquele contexto é do potencial transformador do trabalho criador humano, mesmo que não vise “à satisfação de necessidade imediata alguma”. A posição do compositor nesse momento é a de que

a importância da persistência no trabalho de criação constitui um testemunho da “capacidade criadora que todo homem tem, bloqueada por uma determinada vigência social”. Não se tratava, portanto, de vislumbrar uma integração do trabalho do compositor de música erudita no mercado de música popular, mas de conservar um trabalho criativo alienado da realidade, em uma via “anticapitalista, que se traduz numa oposição decidida a uma realidade sociológica vigente” (OLIVEIRA, 1978)⁹. Essa oposição, no pensamento do compositor, viria a se aprofundar de tal forma, fruto de uma autocrítica de seu caráter de classe em pleno hediondo regime militar, que o acúmulo quantitativo dessas contradições levaria a uma mudança qualitativa nos anos seguintes, em franco afastamento do meio musical autoproclamado “de vanguarda” e das prerrogativas de seus antigos colegas (signatários de um mesmo pronunciamento, ao menos).

236

Cabe ressaltar aqui o quanto o referido recurso à “legítima defesa” por parte do grupo da poesia concreta se voltou diretamente contra Willy Corrêa de Oliveira, quando no início da década de 1980 ele publica uma série de artigos de jornal denunciando o caráter de classe da música de vanguarda (OLIVEIRA, 1983 e 1984). O desdobramento de uma crítica ideológica fundamentada ao grupo será levado a cabo não por Schwarz, mas na autocrítica de Willy Corrêa, desde seu pronunciamento no Festival Música Nova em 1979¹⁰, passando pelos supracitados artigos na Folha de S. Paulo até sua produção recente (OLIVEIRA, 2009, 2010 e 2019).

Considerações finais

Se há um mérito duradouro no artigo de Schwarz, é o de ser um raro apontamento sobre a música contemporânea no Brasil em que se denuncia o conservadorismo político no alinhamento ideológico do discurso sobre arte proferido pelos artistas mais representativos dos questionamentos ao conservadorismo estético – em que pese o panegírico público desses artistas (e

⁹ Sobre essa linha de argumentação, veja-se o quinto capítulo do *Marxismo do século XX* de Roger Garaudy (1967).

¹⁰ Cf. MANIFESTO, 1979.

até sua atuação propriamente dita) ao PCB, por exemplo. Quanto mais se percebe a limitação da crítica de Schwarz em não abordar qualquer questão propriamente musical, mais claro fica seu direcionamento a esse outro lado do discurso, às implicações ideológicas do pronunciamento público dos compositores independentemente do conteúdo de sua produção artística. Que um raro apontamento nesse sentido ainda provoque, três décadas mais tarde, o arrepio de um autor como Haroldo de Campos (que responde à crítica comparando o adorniano Schwarz com Jdanov) só comprova a permanência desse papel em sua crítica.

É nessa chave que se pode reconhecer a pertinência do questionamento de Schwarz quanto à ética da ironia, do individualismo e da arrogância em discurso que se pretende uma crítica materialista da produção artística – por mais que se trate de “pronunciamentos irônico-céticos, mais paródicos e provocativos do que literais” (CAMPOS, 1996, p. 261), em uma “entrevista-artigo” conduzida por um “falso entrevistador” (SOUZA, 2009, p. 70) – em resumo, um *happening* tipografado n’O Estado de S. Paulo. A denúncia que Schwarz faz da ideologia burguesa mira, na entrevista, a virulência crítica que não se desvincula do discurso do poder – ponto que conduz à comparação feita pelo crítico entre os termos da ironia de Duprat e aqueles de uma publicação oficial do Estado Novo. É relevante, para o contexto em que escreve o crítico, o reconhecimento de que o propalado progresso técnico pode caminhar *pari passu* com o mascaramento de seu conteúdo social reacionário.

A inconsistência da crítica de Schwarz reside no quanto o breve e agressivo texto não aprofunda a análise e a argumentação a partir de suas premissas iniciais, em primeiro lugar pela indistinção entre os polos opostos da produção musical contemporânea (que não obstante foram definidos por Medaglia, ainda que superficialmente). Nesse sentido, ainda, faz falta qualquer menção à produção “tradicional” como compositor de música erudita, supostamente negada pelo grupo, mas que é detalhadamente descrita no relato das trajetórias de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e mesmo de Rogério Duprat na entrevista. Mais grave é a falta da devida contextualização, na crítica, dos prolegômenos e referências históricas (claramente declaradas

na entrevista), indispensável para a discussão proposta sobre a relação entre produção e consumo na música de vanguarda. Na utilização desse termo, ainda, reside outra inconsistência de base, uma vez que Schwarz preserva, como um dos fundamentos do quanto a entrevista está sujeita à crítica que ele propõe, a autodenominação do grupo como “vanguarda”, enquanto as respostas de Duprat e Cozzella evocadas pelo crítico são as que mais diretamente recusam essa rotulação.

238 Cabe uma observação mais detida de uma das afirmações mais categóricas de Schwarz, de que “a reciprocidade da fórmula final – produzir consumindo e consumir produzindo – escamoteia a mediação do capital, que consiste precisamente em separar produção e consumo” (SCHWARZ, 1978, p. 52). Naquele contexto, a provocação em relação à qual Schwarz passa ao largo é a de que a função com compositor contemporâneo poderia ser a de agir diretamente sobre a aceleração no desenvolvimento das forças produtivas (haja vista a já comentada analogia de Willy Corrêa de Oliveira, na entrevista, entre o trabalho do compositor e a máquina-ferramenta). Ainda que em tom irônico, é dessa premissa que tratam as colocações dos compositores na entrevista – da ressignificação da produção, acompanhada do consumo, na dimensão da reflexão que acompanha o pensamento de Marx desde seus manuscritos econômicos de 1857 sobre como, na sua essência, produção e consumo não são apenas partes inseparáveis de uma cadeia, mas formam uma unidade de fato, equivalendo-se eventualmente¹¹.

As questões colocadas até aqui e o devido distanciamento permitem que se coloque a questão em outros termos – não mais na natureza da relação entre produção e consumo, ou no grau de abstração (ou de ironia) em que se situe a discussão sobre essa relação, mas na própria natureza do trabalho criativo em relação à noção de produção propriamente dita.

A mesma espécie de trabalho pode ser produtiva ou improdutiva. Milton, por exemplo, que escreveu o *Paraíso Perdido* por 5 libras esterlinas, era um trabalhador improdutivo. Ao revés, o escritor que fornece à editora trabalho como produto indus-

¹¹ Cf. MARX, 1996, p. 31-32.

trial é um trabalhador produtivo. Milton produziu o *Paraíso Perdido* pelo mesmo motivo por que o bicho-da-seda produz seda. Era uma atividade própria de sua natureza. Depois vendeu o produto por 5 libras. Mas o proletário intelectual de Leipzig, que sob a direção da editora produz livros (por exemplo, compêndios de economia), é um trabalhador produtivo; pois, desde o começo, seu produto se subsume ao capital e só para crescer o valor deste vem à luz. Uma cantora que vende seu canto por conta própria é um trabalhador improdutivo. Mas, a mesma cantora, se um empresário a contrata para ganhar dinheiro com seu canto, é um trabalho produtivo, pois produz capital (MARX, 1980, p. 396).

Ao fim e ao cabo, a argumentação do conformismo de Schwarz jamais se aplicaria ao repertório abordado, à música de vanguarda da época. Uma das poucas características de fato comuns à produção não apenas dos compositores signatários do manifesto como da música contemporânea brasileira de forma geral é que, como com toda a produção do período, o retorno financeiro ao trabalho do compositor foi tanto mais desprezível quanto mais inconforme essa produção se situasse em relação ao estado da arte do repertório difundido no minguante mercado de música erudita. Nem no aspecto financeiro, nem em sua abordagem do processo de criação e sua atitude ante a linguagem musical, podem ser acusados de conformismo. O enquadramento da obra desses compositores como trabalho improdutivo se torna mais claro com a possibilidade de uma avaliação em larga escala, cinco décadas mais tarde.

239

A produção imaterial, mesmo quando se dedica apenas à troca, isto é, produz mercadorias, pode ser de duas espécies:

- 1) Resulta em mercadorias, valores de uso, que possuem uma forma autônoma, distinta dos produtores e consumidores, quer dizer, podem existir e circular no intervalo entre produção e consumo como mercadorias vendáveis, tais como livros, quadros, em suma, todos os produtos artísticos que se distinguem do desempenho do artista executante. A produção capitalista aí só é aplicável de maneira muito restrita, por exemplo, quando um escritor numa obra coletiva – enciclopédia, digamos – explora exaustivamente um bom número de outros. Nessa esfera, em regra, fica-se na forma de transição para a produção

capitalista, e desse modo os diferentes produtores científicos ou artísticos, artesãos ou profissionais, trabalham para um capital mercantil comum dos livreiros, uma relação que nada tem a ver com o autêntico modo de produção capitalista e não lhe está ainda subsumida, nem mesmo formalmente. E a coisa em nada se altera com o fato de a exploração do trabalho ser máxima justamente nessas formas de transição.

- 2) A produção é inseparável do ato de produzir, como sucede com todos os artistas executantes, oradores, atores, professores, médicos, padres etc. Também aí o modo de produção capitalista só se verifica em extensão reduzida e, em virtude da natureza dessa atividade, só pode estender-se a algumas esferas. Nos estabelecimentos de ensino, por exemplo os professores, para o empresário do estabelecimento podem ser meros assalariados; há grande número de tais fábricas de ensino na Inglaterra. Embora eles não sejam trabalhadores produtivos em relação aos alunos, assumem essa qualidade perante o empresário. Este permuta seu capital pela força de trabalho deles e se enriquece por meio desse processo. O mesmo se aplica às empresas de teatro, estabelecimentos de diversão etc. O ator se relaciona com o público na qualidade de artista, mas perante o empresário é trabalhador produtivo. Todas essas manifestações da produção capitalista nesse domínio, comparadas com o conjunto dessa produção, são tão insignificantes que podem ficar de todo despercebidas (MARX, 1980, p. 403-404).

240

Essa preciosa página de Marx situa de maneira bastante concreta de que forma toda a discussão provocada pelos pronunciamentos dos compositores (enquanto representantes da música erudita dita de vanguarda) e pela resposta do crítico se situa em um nível simbólico, descolado e insignificante em relação ao conjunto da produção capitalista. Não há mais a opção, para o compositor de música erudita, de conquistar o “privilegio” de ser um pequeno explorado, de forma regular, em hipotética “fábrica de arte”, ou na circulação de mercadorias vendáveis. Sobreviverá de outro ofício, como via de regra o fazem seus predecessores desde o início do século XIX.

Nesse isolamento da produção artística, todo o teor utópico e a virulência irônica em manifestações como as abor-

dadas aqui (extremamente comuns entre jovens artistas no século XX, note-se) revelam-se como retratos do pensamento do intelectual pequeno-burguês, uma vez que esses raros pronunciamentos pouco revisitados ainda são mais difundidos que as composições de seus autores. Esvazia-se assim a prerrogativa de que é a função social do repertório que demanda tais esclarecimentos – aparentemente é o artista que necessita proferi-los, na falta de um sistema efetivo de troca que envolva seu trabalho de criação.

Ao mesmo tempo, se se entende, a partir de Marx, que o trabalho concreto da criação “é também um trabalho social que constitui historicamente seus valores, é a continuidade histórica desses valores e sua objetividade social”; que a “criação artística não é apenas uma produção do espírito e sim uma realização do homem inteiro”; que seu objeto “não é o de satisfazer a uma necessidade particular do homem mas à necessidade especificamente humana de se objetivar como criador” – se a renovada e premente demanda utópica de nosso tempo permitir uma recuperação dessas formulações tal como defendidas, na época mesma da entrevista comentada aqui, por Roger Garaudy (1967, p. 182-183); que a abordagem desse trabalho criativo e de seu potencial transformador se dê em seus próprios termos, reconhecida a força de expressão e a especificidade da linguagem musical (em sua autonomia como campo semântico), e legitimada, por fim, a prerrogativa de que a redescoberta de cada obra de arte em cada revisita – eterno devir – projeta-a por pares mais longevos de que todas as palavras a ela dedicadas.

241

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Ed.). *Comunicação e Indústria Cultural*. Trad. Amélia Cohn. São Paulo: Nacional, 1971, p. 287-295.

BURNETT, Henry. Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB? *Artefilosofia*, nº 4, 2008, p. 105-123. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/740>. Acessado em 06/03/2019.

CAMPOS, Haroldo de. Arte construtiva no Brasil: depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. *Revista USP*, nº 30, 1996, p. 251-261. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25920>. Acessado em 06/03/2019.

COZZELLA, Damiano et al. Por uma nova música brasileira. *Invenção: revista de arte de vanguarda*, nº 3, 1963, p. 5-6.

COZZELLA, Damiano; DUPRAT, Rogério; MENDES, Gilberto; OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Música não-música antimúsica. Entrevista concedida a Júlio Medaglia. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento literário, 22 abr. 1967, p. 5.

DE BONIS, Maurício Funcia. *O miserere de Willy Corrêa de Oliveira: aporia e apodíctica*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

242

DEPARTAMENTO Nacional de Propaganda (DNP). *O Brasil é bom*. Rio de Janeiro: DNP, 1938.

DUPRAT, Rogério. Ainda em torno do pronunciamento “Música Nova”. *A Gazeta*, 10 ago. 1963.

EM TORNO do “pronunciamento”. *Invenção: revista de arte de vanguarda*, nº 3, 1963, p. 7-11.

GARAUDY, Roger. *Marxismo do século XX*. Trad. Leandro Konder e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MANIFESTO música viva, revisto e agora renegado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 set. 1979, p. 25.

MARX, Karl. Introdução [À Crítica da Economia política]. In: MARX, K. *Os pensadores*. Trad. Edgard Malagodi. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 25-54.

_____. *Teorias da mais-valia*: livro 4 de O Capital. Vol.1. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MENDES, Gilberto. *Viver sua música*: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. São Paulo: EDUSP, 2008.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. A música, na trincheira, comprometida com o homem. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 24 ago. 1978, p. 3.

_____. *Cadernos*. São Paulo: EDUSP, 2019.

_____. *Cinco advertências sobre a voragem*. São Paulo: Luzes no asfalto, 2010.

_____. Cinco fotografias e palavras sem canções. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 16 out. 1983, p. 54.

_____. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: EDUSP, 2009.

_____. Webern serve ao imperialismo. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 11 mar. 1984, p. 59.

RAMOS, Ricely de Araújo. *Música viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São João del-Rei, 2011. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pghis/Dissertacao_Ricely_Araujo_Ramos.pdf. Acessado em 06/03/2019.

SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978, p. 47-54.

SOUZA, Marcelo Silva. *O lugar das artes na crítica de Roberto Schwarz*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10122009-133610/pt-br.php>. Acessado em 06/03/2019.