Sobre a Música “erudita” brasileira, hoje *

O presente trabalho reflete sobre questões estruturais relativas à produção dos compositores brasileiros contemporâneos da música chamada “erudita”, com o objetivo de contribuir ao estudo das funções sociais desta música.

Quem produz a música contemporânea “erudita” brasileira.

Numericamente, segundo dados da VII Bienal de Música Contemporânea Brasileira (1988) e do “I Encontro de Compositores do Sul” (1988), podemos ter uma estimativa aproximada sobre o número de compositores que está atuando presentemente no Brasil. A “Bienal” mostrou o trabalho de 79 compositores selecionados entre os inscritos. O “I Encompor” contou com 12 compositores. Se somarmos os não selecionados para as mostras e os que não inscreveram trabalhos, teremos um total de 100 e mais compositores.

Pouco ou nenhum material disponível — partituras e gravações — impossibilitam aqui qualquer tentativa de sistematização das tendências dessa produção, análise de seus conteúdos, estudos de seu significado no contexto histórico, identificação de suas funções sociais. Partituras bem mais numerosas que discos disponíveis formam o acervo da minha geração e de meus professores. Alguns centros de documentação como o da USP (Universidade de São Paulo) e do Instituto Villa-Lobos, para citar dois, somam às partituras editadas cópias manuscritas, permitindo-lhes acesso relativamente fácil. Cabe lembrar que fora do eixo Rio-São Paulo ainda

* Palestra apresentada no III Encontro de Música Contemporânea — Compositores Latino-americanos e Europeus, organizado pela Agrupación Anacrusa, Santiago do Chile, 1989.

não existem tais centros, o que leva professores, estudantes, músicos em geral e interessados a recorrerem aos serviços postais ou outros expedientes que os acessem ao material.

São numerosos os compositores brasileiros destas gerações. Citamos os mais representativos segundo uma única obra de referência e genérica, de autoria de Vasco Mariz, que enumera e agrupa os compositores das várias regiões do Brasil. Mesmo assim, temos certeza de que não faremos mais que esboçar alguma informação com esse quadro: na Bahia, Jamary Oliveira, Lindenbergue Cardoso, Alda Oliveira, Fernando Cerqueira, Paulo Costa Lima e o suíço Ernest Widmer; no Rio de Janeiro, Marisa Rezende, Vânia Dantas Leite, Ailton Escobar, Edino Krieger, Guerra Peixe; em São Paulo, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Camargo Guarnieri; no Paraná, José Penalva e Henrique Morosowicz; no Rio Grande do Sul, Armando Albuquerque, Bruno Kiefer, Celso Loureiro Chaves, Antônio Cunha e Hubertus Hofmann.

Não há até o momento nenhum estudo maior que sistematize as principais tendências desta produção, suas fontes, suas funções sociais, que as estude cientificamente no espaço e no tempo históricos. Via de regra, o que se escreveu até o presente reúne compositores e obras em torno de duas tendências estéticas: o serialismo da Segunda Escola de Viena e o “Nacionalismo”. Embora bem intencionados, tais estudos tomam a priori princípios estéticos europeus como *essências universais* da arte musical. Fazem-no sem sequer referenciá-los teoricamente como pressupostos indispensáveis ou necessários para a argumentação. No entanto, revelam princípios estéticos levados em conta pela *elite cultural* que, de algum modo, norteou e norteia, em nosso país, a produção musical. Considerando estes estudos e a produção dos compositores de música “erudita” brasileiros de 1860 em diante, propomos a identificação de

Três vertentes formadoras da música brasileira “erudita” do presente:

- a Semana de Arte Moderna de 1922;
- a chegada ao Brasil, em 1937, do músico alemão Hans Joachim Koellreutter;
- a cultura musical popular em seus vários estratos e manifestações, com sua extraordinária riqueza e variedade.

A “Semana de 22” representa a assimilação de algumas das assim chamadas vanguardas artísticas européias da literatura e das artes plásticas e, simultaneamente, a descoberta de um veio para exploração entusiástica (ainda que indiscriminada) dos “folclores”, isto é, da cultura musical urbana das classes sociais desfavorecidas, consideradas baixas, e da música das sociedades pré-industriais e do interior (quer dizer, de regiões, e centros urbanos distantes das cidades importantes).

Com isto, o movimento Modernista criou certas condições para o surgimento de uma literatura crítica a partir dos anos 30, que pode denunciar substantivamente graves problemas do país. Na música, o Modernismo valorizou preocupações nacionalistas já presentes em obras de compositores como Antônio Carlos Gomes (1836-1896), Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Já em 1914, o compositor francês Darius Milhaud reconheceu as mesmas preocupações em Ernesto Nazareth, compondo mais tarde inúmeras obras “brasileiras” com temas já trabalhados pelo músico Carioca. Mário de Andrade pode ser considerado como uma espécie de consciência do movimento: profundo conhecedor das coisas do Brasil, ele orientou a primeira geração de músicos. Heitor Villa-Lobos, como se sabe, foi tomado de última hora, na prática e de surpresa, como o primeiro representante do movimento. É que ele já enveredara por este caminho antes mesmo dos primeiros ensaios dos modernistas em direção à “Semana”.

A vinda de Hans Joachim Koellreutter, aluno de Paul Hindemith e Hermann Scherchen, representa a difusão, entre vários compositores jovens brasileiros, das novas técnicas de composição desenvolvidas na Europa, marcadamente as da Segunda Escola de Viena. Sua importância não pode ser subestimada, se levarmos em conta que a maioria dos compositores brasileiros aproveitou, de uma ou de outra maneira, suas informações, juntamente com os postulados da estética expressionista praticados até então.

O dilema nacionalismo versus serialismo, ou música de raízes brasileiras versus vanguardas cosmopolitas, que tem sido sentido e discutido por vários autores da música brasileira, revela o desconhecimento — quando não o desprezo —, da terceira fonte da música “erudita” contemporânea feita no Brasil, antes mencionada: a música das culturas populares. Sua presença verifica-se por alusões aos elementos constitutivos dessa música (ritmos, melodias, gestos, etc.) pela citação pura e simples, pela utilização de seus traços exteriores, pela transferência de processos de realização às linguagens que se apropriem de seu material. Mário de Andrade em seu “Ensaio sobre a música brasileira”, por exemplo, escreveu que Lourenço Fernandez e Villa-Lobos, respectivamente em Canção Sertaneja e Viola “(...) se aplicavam a transpor pro piano processos instrumentais populares ...”

A música da cultura popular, em seus mais diversos estratos e manifestações, cumpre funções sociais diversificadas. Pela extensão de seu território e pela sua história, o Brasil tem diversas nações culturais distintas umas das outras; às vezes em um só estado da federação distinguem-se por falares, culinária, música, costumes próprios, três e até quatro regiões: tal é o caso de Minas Gerais onde, por exemplo, temos zona da mata, região do “ciclo do ouro”, vale do São Francisco, Triângulo e Campos Gerais apresentam diferenças ou nuances culturais significativas.

Quanto às funções sociais, podemos enumerar dez tipos, seguindo a sugestão de Elie Siegmeister em seu ensaio “Música e Sociedade”: canções de ninar;

música de magia; música para estimular emoções eróticas (canções de amor, canções palacianas antigas); para curar doenças; música de ensinamento, para dar a conhecer ensinamentos úteis (canções sobre a natureza, etc.); música para perpetuar a história e as tradições (como as baladas, lendas, canções épicas); para encorajar na batalha, canções de luta (Arbeitslied); para emprestar respeito e solenidade ao ritual; para fornecer o ritmo e estimular a dança; para intensificar a poesia (canções líricas, música dramática).

Quem escuta a música contemporânea “erudita” brasileira (como querem uns) ou quem consome (como querem outros)

Para abordarmos esta questão é necessário indagar como se dá a formação de seus produtores, já que eles são parte de seu próprio público; como se processa a formação do público em geral, como se dá o seu convívio com essa música nos centros urbanos brasileiros; como se processa a divulgação dessa música, como se faz a circulação de suas idéias no Brasil; ainda: como se articulam os meios pelos quais se organiza a “memória cultural” no Brasil.

Discutir este quadro de questões exige relacioná-las entre si em face da realidade brasileira sócio-econômica, em face da realidade da difusão dessa música — o que de fato não mudou muito nos últimos vinte e cinco anos. Significa relacionar com a educação no Brasil, de modo geral e, em especial para o caso da música, da educação musical de músicos e não músicos. Dizer apenas que sofremos problemas de um país pobre e subdesenvolvido adianta menos do que identificarmos os pontos relevantes que nos permitam, quem sabe, refletir sobre questões concretas com as quais possamos trabalhar em nosso dia-a-dia. Como pontos relevantes devemos mencionar: capacitação dos músicos: em que o conservadorismo e baixo nível das instituições de ensino são a tônica, salvo raras exceções; mercado de trabalho restrito, com má remuneração; problemas de circulação e de consumo devido a custos elevados — como por exemplo bibliografia especializada e partituras via de regra importadas do estrangeiro a um câmbio absurdo, discos, fitas magnetofônicas, produção de espetáculos, equipamentos; carência de instrumentos musicais de qualidade, de seus acessórios e peças para manutenção, bem como dificuldades técnicas de manutenção — considerada uma indústria nacional incipiente, importações também dispendiosas, etc.; falta de um público mais numeroso, alfabetizado, por assim dizer, neste tipo de música; retirada, na prática, da educação musical e da educação artística dos currículos das escolas de nível fundamental e médio, juntamente com a extinção de seu caráter obrigatório — o que tira o direito do cidadão de desenvolver-se integralmente, porque parte de suas capacidades e habilidades criativas e perceptivas perdem em desenvolvimento; inexistência de uma crítica qualificada, cujo juízo se respalde num mandato conferido pelo público e pelos músicos; descuido e descaso em relação à memória cultural do país, de um modo geral.

A formação de um público de concertos também depende das oportunidades concretas que ele tem de assistir as apresentações. No Brasil, estes eventos se restringem a teatros e salas especiais ou universitárias às quais o acesso é dificultado ou pelos altos preços dos ingressos ou por serem atividades intra muros de que fazem parte compositores, músicos e alguns especialistas. Os preços oscilam entre um terço de salário mínimo de um trabalhador até dois salários mínimos. Cabe informar que em 26 de setembro de 1989, por exemplo, um salário mínimo valia 149 cruzados novos ou 24,2 dólares, cotada que estava a moeda norte-americana a 6,15 cruzados novos; os concertos da Orquestra da URSS que se apresentou no Rio nos dias 13,14 e 15 de outubro deste mesmo ano oscilavam entre 50 cruzados novos e 350 cruzados novos, (estando já o dólar custando 8,5 cruzados novos e o salário mínimo 381 cruzados novos). Leve-se em conta que os índices de inflação estavam já em torno de 35 por cento ao mês. Os preços dos espetáculos dependem de um custo, é claro; pode-se usar a metáfora “quilate” – conforme o quilate, tal é o custo e o preço. Um outro fator de constrangimento é a infra-estrutura de serviços dos teatros freqüentados pelas classes altas, associado a usos e costumes que não são comuns a todas as classes sociais.

A esta altura, faz-se necessário também informar alguns números que interessam à compreensão do que vem a ser o público desta música. Em números de 1985, a situação social do Brasil é de uma “Belíndia” – para usar uma metáfora do economista e comentarista de TV Joelmir Betting que também fornece os presentes números. Convivem uma “Índia”, de 100 milhões de famintos com uma “Bélgica”, de 32 milhões de “consumidores”. As multinacionais e transnacionais consideram os 32 milhões – que ganham de um ou dois salários mínimos para mais – como o maior mercado consumidor da “América Latina”. Dez por cento desta população detém mais de cinquenta por cento da renda nacional. Quanto aos cem milhões, dividem-se em 30 milhões em *miséria absoluta*, 40 milhões em *miséria relativa* e uma classe trabalhadora de 30 milhões que sobrevive com o *essencial*, chegando em termos reais a perceber até menos de dois salários mínimos. Destes 100 milhões, ainda, 64 milhões têm menos de 19 anos e 18 milhões são crianças.

Uma outra faceta do problema da difusão da música contemporânea erudita brasileira, além da educação fundamental, da educação superior, da produção de concertos e recitais, diz respeito à mídia eletrônica (rádio e televisão) que veicula essa música em formato próprio ou na retransmissão de espetáculos. No Brasil, as rádios comerciais não se preocupam com essa música, como um todo. As televisões comerciais, raramente. Todavia, as rádios estatais e universitárias, bem menos numerosas, (nem todas) investem na difusão da música culta brasileira contemporânea. Pode-se mencioná-las: Rádio Universitária de Fortaleza, Rádio Universitária do Recife, Rádio Televisão Cultura de São Paulo, Rádio Ministério da Educação do Rio de Janeiro, Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Rádio FM Cultura

da Fundação de Rádio e Televisão Educativa de Porto Alegre. Como o governo federal brasileiro não tem mostrado interesse em estimular essas emissoras (por razões políticas que não cabem ser analisadas aqui), embora elas integrem a sua “rede” natural de telecomunicações, os recursos não são suficientes para que o quadro de divulgação dessa música se modifique, a curto ou médio prazo.

A questão da “memória cultural”, como da divulgação pela mídia eletrônica, como da indústria fonográfica e editorial de livros e partituras, depende diretamente dos interesses congruentes do capital privado e do Estado, no que podemos aludir como *indústria cultural*. No Brasil, especialmente no campo das artes, cabe lembrar que a memória cultural tem sido freqüentemente preservada por algum empresário esclarecido, a título de brindes de fim de ano. Às vezes, uma iniciativa isolada – como o caso das edições de música folclórica idealizadas por Marcus Pereira e que se comercializaram logo em seguida – funciona como um tiro pela culatra para a indústria cultural. Muita gente passa a ter acesso a um acervo que ficara nas mãos de poucos. Assim também ocorreu com o humor do Barão de Itararé, com as edições fac-similares das revistas literárias do Modernismo, com os discos com obras de compositores do sul, etc. Constata-se ainda que as Fundações Culturais do empresariado nacional e/ou transnacional aprendeu a “faturar” a cultura em todos os sentidos que este termo comporta, contabilizando a seu favor, além disso, dividendos de prestígio. Convém não omitir os *coronéis* da cultura, que desde seus postos de mando, públicos ou privados, também cuidam com unhas e dentes deste rendoso negócio.

Em contrapartida, no que respeita à “memória cultural” brasileira, especialmente no caso da música, o Instituto Nacional de Música, que tem em sua direção o compositor Edino Krieger, tem-se empenhado em editar discos e partituras com a produção brasileira contemporânea, bem como ensaios sobre música, biografias, catálogos etc. Em contrapartida, também, quanto aos concertos e recitais, exposições e conferências, eventos das mais variadas espécies, entidades como a Aliança Francesa, o Goethe Institut, Centros de Estudantes e outras tantas, têm proporcionado a baixo custo e mesmo graciosamente oportunidades concretas de divulgação e discussão da música contemporânea erudita brasileira.

Colocada a discussão das relações entre quem escuta e (na realidade) quem divulga e quem produz, identificamos uma última questão que advém de uma perplexidade:

Por que, diante das múltiplas funções sociais desempenhadas pela cultura musical popular, em seus diversos estratos, os compositores de música “erudita” escrevem quase só para as salas de concerto?

Tal perplexidade coloca-nos uma hipótese de trabalho sobre o que revela a análise social da história da música. Como contribuição a essa hipótese, sugerimos oito pontos apontados pelo compositor Elie Siegmeister, em 1939, no ensaio supra-citado, e que podem servir de esqueleto para a compreensão social da música e os quais nos permitimos transcrever/reproduzir:

“1º — orgânica e dinamicamente, a história da música acha-se associada à história da sociedade, da qual não pode ser isolada sem perder a sua inteligibilidade.

2º — Em todos os tempos a música exerceu uma função ou funções sociais, que correspondiam às necessidades objetivas da sociedade.

3º — As alterações na estrutura social, e por conseguinte, as alterações nas necessidades sociais, trouxeram consigo alterações na função da música; são estas as forças agentes que, através de toda a história, estruturam o crescimento e desenvolvimento da música como arte.

4º — Posto que a música das diferentes classes sociais tenha continuamente reagido uma sobre a outra, e, por vezes, uma delas haja dominado as outras, contudo cada classe, logo que se tornou consciente das suas necessidades como classe, tendeu para desenvolver uma música característica dela própria, funcionalmente apta para satisfazer aquelas necessidades.

5º — Ao fim e ao cabo, a função da música determina a sua forma e estilo; alterando-se as funções, nascem novas formas e estilos; as antigas tendem a se modificar e por fim morrem.

6º — Os fatores específicos que afetam diretamente o desenvolvimento da música são:

- a) a posição social e econômica do compositor;
- b) o tipo de ouvinte ou patrão para o qual a música foi criada, seja quem for;
- c) condições de execução (lugar, espécie dos meios de execução, etc.);
- d) fatores tecnológicos.

7º — Fatores determinantes de variações locais na forma e no estilo, de regiões que têm geralmente tipo semelhante de estrutura social:

- a) fatores geográficos (clima, presença e ausência de certas matérias-primas para a manufatura dos instrumentos, etc.);
- b) tradição nacional, costume local;
- c) língua;
- d) estado prévio do desenvolvimento musical; tradição musical;
- e) acontecimentos históricos particulares.

8º — O papel do indivíduo: a orientação social, a classe social, é a matriz, os fundamentos de que o indivíduo provém, e dentro dos quais a sua obra se desenvolve e amadurece. Dentro deste sistema referencial, o gênio individual e as diferenças individuais são da maior importância para se obter variação, invenção e

novas combinações de elementos dados, assim como para a cristalização, focagem e consecução formal específica de tendências sociais até então latentes, amorfas, inconscientes.”

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins, 1962.
- BETTING, Joelmir. A situação social do Brasil. In: Frei BETTO. *Fidel e a religião: conversas com Frei Betto*. 22.ed. São Paulo, Brasiliense, 1987. cap.1, p.56-9.
- MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2.ed. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1970.
- SIEGMEISTER, Elie. *Music and society*. New York, Critic Group, 1938.
- . *A Música e a sociedade*. Trad. Fernando Lopes Graça. Lisboa, Cosmos, 1945.
- . *Música y sociedad*. Trad. Maria Tereza Sanz Falcón. México, Siglo XXI, 1980.

FLÁVIO OLIVEIRA é compositor, Graduado em Língua e Literatura Portuguesa e Língua e Literatura Grega pela UFRGS; estudou Composição com Armando Albuquerque e Willy Correa de Oliveira; Professor de Composição Musical, Orquestração e Instrumentação, Fuga e História da Música do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS; atualmente cursando doutorado em Composição Musical na Universidade de Boston, EUA.