

Introdução à primeira edição

O musicólogo brasileiro Vasco Mariz disse, uma vez, que, “sobrepondo a atividade de nossos músicos à de nossos escritores, poetas ou prosadores, verificamos que só uma dúzia deles mereceria a atenção da musicologia. Os outros ficariam perdidos na multidão de artistas de obra amadorística, e mui justamente” (Mariz, 1970: 17).

Essa observação, aparentemente exagerada, tem sua razão de ser no que se refere à música construída a partir dos grandes modelos clássicos; neste campo específico, poucos são os criadores que, propondo algo novo, poderiam ser colocados em pé de igualdade com os poetas, escritores e artistas plásticos brasileiros do mesmo período. De fato, a literatura e as artes plásticas brasileiras são mais ricas e menos conformistas do que a música. A simples observação dos movimentos artísticos brasileiros mostra que a criação musical jamais acompanhou em intensidade e ritmo o ímpeto revolucionário que deu ao Brasil uma arte nova e nacional. O Movimento Modernista, que será analisado no curso deste trabalho, é um excelente exemplo dessa verdade: sua força renovadora, que tanto frutificou nas artes

plásticas e na literatura, e que atualizou a consciência criadora brasileira, chegou aos domínios da música totalmente amortecida e orientada por preconceitos socioculturais que limitavam seu alcance experimental. Mas se a música de tendência neoclássica (e especialmente o nacionalismo) produziu poucas figuras do valor absoluto de certos escritores e artistas plásticos brasileiros, justamente por seu conformismo essencial, a música experimental brasileira é rica em criadores vigorosos e renovadores, que, tendo proposto novas soluções para os problemas da criação e da expressão, merecem figurar ao lado de personalidades de alcance internacional, destruindo a atitude colonial que a criação brasileira mantém desde sempre.

Este trabalho versa sobre música brasileira do século XX e, particularmente, sobre os movimentos de renovação técnica e estética que conduziram essa música a um compromisso com a cultura nacional e com as exigências do mundo contemporâneo. Como se verá, a evolução da música brasileira deste século não se deu de modo lógico e progressivo. Nesse curto espaço de tempo, acumularam-se, às vezes em perfeita simultaneidade, escolas e tendências contraditórias que, cada uma delas convencida da certeza de seus princípios, lutavam por sua projeção predominante. Ao longo dos anos, viu-se a confrontação de duas forças de impulso: a tradição e a inovação (Azevedo, 1974); a força da tradição buscando garantir a manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical do passado próximo; a força inovadora entregando-se à busca de novos recursos expressivos independentes da herança tradicional.

Evidentemente, uns e outros pretendiam estar fazendo uma nova música, sem que houvesse uma definição precisa dessa nova realidade musical. O que seria a nova música? Aquela que seria capaz de provocar escândalos? A música absolutamente incompreensível? Ou simplesmente a música recentemente composta? Com Juan Carlos Paz, preferimos pensar que nova música é aquela que coloca situações problemáticas, que apresenta elementos para resolvê-las e, sobretudo, que se revela elemento incitador para a criação de novas obras. Aceitas essas características como essenciais à criação de uma obra nova, pode-se perguntar até que ponto as normas do nacionalismo e do neoclassicismo – tão florescentes no Brasil na primeira metade do século XX – poderiam conduzir à renovação da linguagem musical. De fato, aqueles movimentos musicais pretendiam combater o desvio inconseqüente (segundo seus adeptos) das normas tradicionais,

liberar a música brasileira da dominação européia pela descoberta de uma linguagem artística essencialmente nacional e aproximar o produto musical da sensibilidade das massas, em clara orientação populista.

A libertação do colonialismo cultural europeu e o desejo de colocar a obra de arte ao alcance do povo são pretensões que se podem compreender facilmente e que deveriam ser sempre incentivadas. O mesmo, porém, não se dá com a preocupação de evitar o desvio das normas tradicionais, daquilo que se chamou tantas vezes de reais valores do passado. Seria preciso ver, antes, se esses recursos tradicionais seriam ainda aproveitáveis em desenvolvimentos totais ou parciais, ou se, ao contrário, eles se esgotaram, perderam sua força, por corresponder a necessidades expressivas de outras épocas ou de outras culturas. Seria preciso ver se a determinação dos ditos reais valores do passado não responderiam simplesmente a julgamentos nascidos da acumulação de conceitos segundo os quais são definidas e estabelecidas normas de beleza e arte, normas que correspondem elas mesmas a épocas e culturas diferentes das nossas. Por outro lado, seria preciso destruir o mito de que todo movimento renovador deseja renunciar a todas as conquistas do passado; não se renuncia àquilo que foi vivido e assimilado.

Com relação à herança tradicional, seria certamente mais correto falar em revisão de seus princípios, de seus valores absolutos de estruturação, como a escalística, a tonalidade, o timbre, a dinâmica, as modalidades, a harmonia, a polifonia, o tempo, a rítmica e as formas que derivam da manipulação desses valores. Mas não se pode esquecer que há um aprendizado e uma conquista da técnica em tal trabalho de revisão de conceitos e princípios. Caberia a dúvida sobre a necessidade de dominar as técnicas tradicionais de composição, que poderiam conduzir, quando assimiladas, a um academismo sem interesse. Nesse ponto se localizará um dos contrastes maiores entre os compositores brasileiros de rígida formação acadêmica e aqueles (os mais interessantes) que se formaram no contato direto com as novas formas de expressão musical. Os primeiros possuem, às vezes, um sólido *métier* que os freia na busca de uma linguagem nova e pessoal; os segundos, nem sempre completos no que se refere ao domínio das técnicas composicionais da tradição, mostram-se sempre mais abertos à busca de novas estruturas composicionais e mais bem preparados para uma reflexão sem preconceitos.

A história da música brasileira do século XX, assim como a história da música universal, mostra o antagonismo permanente entre o cultivo do intelectualismo racionalista da arte clássica, clara e medida, e o abandono aos imperativos da intuição e dos instintos, com a presença do insólito e do acaso na construção. E entre essas duas posições extremas, uma gama infinita de posturas de compromissos justificáveis ora pelo desejo de modernizar as estruturas tradicionais, ora pela ânsia de dar maior equilíbrio às estruturas informais. Contra o determinismo formalista da primeira posição levanta-se o inconformismo da segunda: não buscar limites e finalidades predeterminados, evitar os sistemas de relação, superar tudo que é admitido. Esse caminho para o imprevisível, no qual a certeza e a lógica não têm valor, será escolhido por todos aqueles que se decidiram a assumir corajosamente uma postura experimental. Recusando toda sensualidade e toda sentimentalidade primária, a arte será vista como pensamento, idéia e ação mais do que veículo de efusões pessoais. Ela será intencionalmente abstrata e absoluta. A fantasia dirigida conduzirá a escolha dos meios para a elaboração de uma nova linguagem, baseada em nova ordem sonora.

Este estudo não segue uma linha de fria imparcialidade. Acreditamos profundamente que as linguagens artísticas evoluem pela corajosa superação da herança tradicional e pela audácia na proposição de novos caminhos expressivos. Desse modo, vemos a evolução da música brasileira não como uma sucessão de fatos estratificados que podem ser tirados de seu contexto para análise, e sim como um todo dinâmico. E no antagonismo entre tradição e renovação, tomamos o partido da última, sem deixar de expor e de analisar as posições contrárias. Que se pense na afirmação de Cézanne, segundo a qual, em arte, se é revolucionário ou plagiário. Que se medite na confissão de Vasarely:

Creio que todo pintor nasce aproximadamente com o mesmo talento. E é preciso talento para pintar um bom quadro do Sagrado Coração. Mas Utrillo esgotou o assunto, e realizar o 1000.000º exemplar disto não oferece nenhum interesse. Há uma persistência quase química no ser, que o leva a orientar-se numa direção mais do que em outra. Prosseguir no sentido de sua persistência e aprofundá-lo, aí está nossa única chance de abrir um novo caminho (*L'Express*, 8 a 14 de junho de 1970).

E, como Ezra Pound, pensamos que se conhecem as qualidades de um crítico não por seus argumentos, mas por sua escolha.

O assunto deste estudo obrigou-nos a adotar caminhos metodológicos específicos. De fato, quando, no início de 1971, começamos a recolher material sobre música brasileira contemporânea, deparamo-nos com três tipos de dificuldade: em primeiro lugar, a pobreza editorial brasileira no que se refere a partituras musicais, restringindo-se quase exclusivamente a partituras de interesse pedagógico e especialmente a pequenas obras para piano e para canto; depois, a quase impossibilidade de estabelecer contato com os compositores, em razão das dimensões do país e da estreiteza das fronteiras estéticas de cada grupo; e, finalmente, a raridade de obras teóricas mais recentes sobre a música brasileira.

O levantamento de dados foi feito por meio de consultas a organismos de documentação musical – especialmente a Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional e o Serviço de Documentação Musical do Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil¹ – e entrevistas e questionários a inúmeros compositores (alguns dos quais, graças a seus arquivos pessoais, puderam oferecer-nos importantes documentos). Caberia aqui um agradecimento a essas entidades e pessoas, em especial a H. J. Koellreutter e Cláudio Santoro, e às editoras Ricordi Brasileira, Tonos International, Jobert e S. Zerboni. Recolhidos os documentos indispensáveis para a realização deste trabalho – quantas partituras não pudemos analisar, quantos artigos não nos chegaram às mãos, quantas pessoas não pudemos contatar? –, passamos a estudá-los sem nenhuma preocupação de classificar precipitadamente pessoas, grupos e obras, procurando antes descobrir os pontos de ligação entre eles, as correspondências claras e menos claras, com o fim de estabelecer a linha evolutiva do pensamento musical brasileiro. Só depois disso, pensamos em determinar as linhas de força dessa evolução pela aproximação de obras e compositores.

Em sua versão inicial, este estudo divide-se em cinco partes. Na primeira, são examinadas as condições de aparecimento do nacionalismo musical brasileiro e o papel do Movimento Modernista de 1922 em sua definição estética. A segunda parte trata do movimento renovador representado pelos trabalhos

¹ Esse Serviço deixou de existir há muito tempo. Em fins de 1999, Edino Krieger deu início, na Academia Brasileira de Música, a um centro de documentação com objetivos semelhantes.

de H. J. Koellreutter e do *Grupo Música Viva*, da introdução no Brasil da técnica dodecafônica e do espírito experimental. Na terceira, estudam-se os documentos relacionados com a luta antidodecafônica e com a retomada do nacionalismo – segundo orientação do realismo socialista – durante a década de 1950. A quarta parte trata do renascimento regional dos anos 1960, com o aparecimento de novos grupos de compositores em diversas regiões do país – contrariamente ao papel centralizador desempenhado pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo nos anos precedentes – e a adoção de técnicas composicionais decididamente experimentais. Finalmente, na quinta parte deste estudo, analisam-se obras do repertório brasileiro contemporâneo. Por ser demasiadamente técnica, a última parte do trabalho foi retirada do conjunto desta publicação.

O texto foi elaborado como tese de doutorado em Musicologia, defendida em abril de 1976 na Unidade de Estudos e Pesquisas em Música e Musicologia da Universidade de Paris – Sorbonne, seguindo-se à memória de mestrado “Os Choros: síntese do pensamento musical de Heitor Villa-Lobos”, defendida em 1971 na mesma universidade. Deixamos aqui nosso agradecimento ao professor Jacques Chailley, nosso orientador de pesquisas no Mestrado e no Doutorado, que nos levou a pensar e escrever com maior rigor musicológico; à professora Edith Weber, que dedicou parte de seu tempo aos estudos sobre a nova música brasileira, a fim de atender ao convite para compor o júri da defesa de tese; e especialmente ao professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, amigo e mestre, que encontrou tempo para dar-nos uma orientação precisa em nossas pesquisas e para ser, na defesa de tese, o brilhante crítico de nosso trabalho, que procura ser um complemento e uma continuação de seus estudos.

Paris, 1976

José Maria Neves