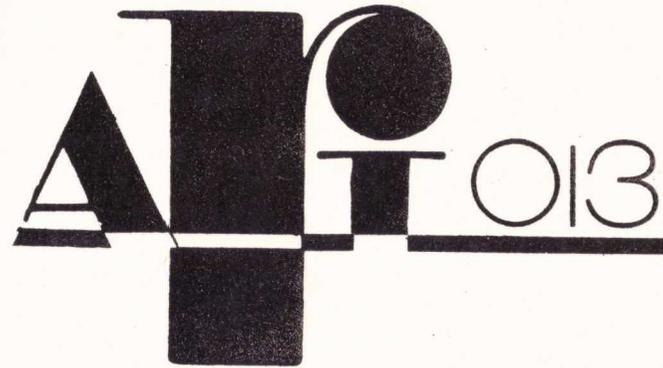


ISSN 0102-3357



revista da escola de música
e artes cênicas da ufba

COMPOSIÇÃO NA AMÉRICA LATINA
OEA-CIDEM

•

abr. 1985 Periódico

700 Arte

Título: Art : revista da Escola de Música e
Artes Cênicas da UF



993317
127081

n.13, abr. 1985

abril de 1985

UFBA • CNPq • FINEP

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
REITOR
Germano Tabacof

VICE-REITOR
Eliane Elisa de Souza e Azevedo

DIRETOR DA ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
Paulo Lauro Nascimento Dourado

PUBLICADA COM O APOIO DO CNPQ - FINEP.

ENDEREÇO POSTAL

Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA.
Parque Universitário Edgard Santos
Salvador - 40.000 - Bahia - Brasil

ART 013

ISSN 0102-3357

Revista da Escola de Música e Artes Cênicas
abril 1985

EDITOR: Paulo Costa Lima

CO-EDITOR: Jmary Oliveira, Ana Margarida C. Lima
e Lima.

CONSELHO EDITORIAL:

Coordenação

Dulce Tamara L. Silva e Aquino, Prof. Adjunto III
Armindo Bião, Prof. Assistente II
Paulo Lima, Prof. Adjunto I

CONSELHO EDITORIAL

ESPECIAL PARA ART 013. Ernst Widmer, Prof. Titular
Agnaldo Ribeiro, Prof. Ass. III
Fernando Cerqueira Prof. Ass. III
Lindembergue Cardoso, Prof. Ass. IV
Paulo Costa Lima, Prof. Adjunto I

CORPO CONSULTIVO: Ernst Widmer, Prof. Titular
Piero Bastianelli, Prof. Adj. IV
Romelio Aquino, Prof. Adjunto IV
Fredric Litto, Livre-Docente, USP
Regis Duprat, Prof. Adjunto, UNESP

Música

Alda de Jesus Oliveira, Prof. Adjunto I
Ana Margarida C. Lima e Lima, Prof. Adjunto I
Fernando Barbosa de Cerqueira, Prof. Assistente II

Dança

Maria da Conceição C. da Franca Rocha, Assistente IV
Marli de Assis Sarmento, Prof. Assistente II
Suzana Coelho Martins, Prof. Assistente IV

Teatro

Cleise Mendes, Prof. Assistente II
Nilda Cezar Spencer, Prof. Adjunto III

DE MÚSICA

BIBLIOTECA DA ESCOLA DE MÚSICA
DOAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
TOMBAMENTO PATRIMONIAL
Nº 227081 DATA 14/10/08

Ex. 993317

Ficha catalográfica

ART: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. - n. 001 (abr./jun. 1981). - Salvador, 1981 - 3 vezes p/ano (abr., ago., dez.).

Periodicidade varia: n. 001-005, trimestral. A partir de 006, três vezes por ano.

1. Arte - Periódicos. 2. Música - Periódicos. 3. Teatro - Periódicos. 4. Dança - Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música e Artes Cênicas.

CDD 705
CDU 7(05)

Tiragem: 1.000 exemplares

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| SALVE SANXO PANSÁ - ROGÉRIO DUPRAT | 05 |
| PROPOSTAS E PRONUNCIAMENTOS | |
| <i>PROPOSTAS:</i> ERNST WIDMER | 09 |
| BRUNO KIEFER | 10 |
| RODOLFO COELHO DE SOUZA | 10 |
| RICARDO TACUCHIAN | 11 |
| AYLTON ESCOBAR | 12 |
| RONALDO MIRANDA | 13 |
| JORGE ANTUNES | 14 |
| PAULO COSTA LIMA | 14 |
| MARLOS NOBRE | 15 |
| MARIA HELENA ROSAS FERNANDES | 16 |
| PROPOSTAS COMPACTADAS | 17 |
| <i>PRONUNCIAMENTOS:</i> | |
| BRUNO KIEFER | 20 |
| JORGE ANTUNES | 23 |
| FREDERICO RICHTER | 27 |
| SALOMÉA GANDELMAN | 30 |
| ALFREDO DEL MONACO | 33 |
| EM HOMENAGEM AOS 40 ANOS DE DESAPARECIMENTO | |
| DE MÁRIO DE ANDRADE - MARLOS NOBRE | 47 |
| TRAVOS E FAVOS - ERNST WIDMER | 63 |
| A MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E O | |
| BRASIL - ENIO SQUEFF | 73 |
| ARTICULANDO O NAGÔ - PAULO COSTA LIMA | 85 |
| VELHAS E NOVAS TRILHAS E A QUESTÃO DAS | |
| RAÍZES I - FERNANDO CERQUEIRA | 95 |
| E SMETAK TINHA RAZÃO... - LINDEMBERGUE CARDOSO.... | 101 |
| MÚSICA ELETROACÚSTICA NA AMÉRICA LATINA - | |
| CONRADO SILVA DE MARCO | 105 |

SALVE SANXO PANSA

Rogério Duprat

SALVE SANXO PANSA. Um mamão lava o outro.

Pernas, prá qe te quero? Oreñas, prá qe tas teño?

Desqartar a qompulsão de pasar a vida retrospeg tando. Por qe não aqí e agora também nêsa malfa (fu)da(di)da área da qultura? O qe se fês, tâ fei to. Esqreveu e teve de ler, páu qumeu.

Qom um pougo de umildade e algum treinamento, a jente pása a tranzar a grande linguaagem. Qoñêso um qe se especializou em qogumelos. Outro em abeñas. Outro flutuou nas marolas da gravidade zêro, terra azul ao fundo.

SOU MAIS O ESQUDEIRO QE O QVALEIRO.

Novas jerasões qaresem do nôso testigo? Á rejis tros: qonsultá-los (filmes, disqos, revistas, jor ART. 013, Salvador: 5-8, abril, 1985

nais, teipes e softuêres). Quremo-nos dēsa istō riofilia.

E qomo suportar ésas veñarias de nēos-tonalismo, melodismo, romantismo e o barãio? Tudo porqe os malditos artistas se negam a serem pesōas iguais às outras. Na total impotēsia semiōtiga de renovarem seus qōdigos, rēgorrem aos embolorados baūs de seus avōs.

Lembram aqēla do qāra qe atrāi um pāsaro, rejistra-Īe o lindo qanto no gravador, dā-Īe um ta befe e fiqa a se delisiar qom a gravasão? Fiqo qom o pāsaro inteiro, livre. Quando Īe der na tēla, qe veña qantar na miña janela. Sō aī ē qe o qanto ē lindo.

A xave lēqsiqa
O pulo do gato
O xis do pobrema (āi, jerais)
O mapa da mina
O desifra do qōdigo
O jeito de quspir

E O EVENTO? E AS DIRETAS?

Estamos falando em sanxēs. Pimenta na boqa fexada dos outros, não entra mosquito pelo rabo. Muziganaēa. A estōria de deus e da galiña. Não quspa prō alto.

A T E N S ã O !

Doze ou trinta sons: ē muito pouqo.

Pernas, prá qe te qēro?

Desepsão: no qosmos ē o silēnsio.

Urjente um disco voador na qazabranqa

No qremlin e outras qazas por aī

(qe tal o planalto sentral?)

E, prá futar tudo, pintou o ômo sapiens...

Organum, disēram, vamos pôr *tudo em ordem*. Mas ē na *nōsa ordem* (aī, eu sou índio, vosē ē o dono da Xel, ēle ē namibiano, o outro ē o Mitsubixi, outro ē bōia-fria, e e e e qumē qi fiqa?)

As qoizas estão mais prá Jorje Armado do qe prá Jōise Jeimes. O qe eles qerem ē um ministērio mundial da qultura qe dē uma qaixa registradora prá qada um dēles. Ou um qartão de qrēdito boqa-livre. Prēles fazerem qultura às qustas da mizēria do Paqistão e do resto. Qe ē qe os fās (fēs) diferentes daqēles ôsos em forma de qriansas qe a jente vē (não vē) na tevê?

Qláro qe pôso pasar a vida inteira sem qe neñum veña qantar na miña janela. Tudo bem. Tão saqando?

Asim qomo são as pesōas, são as qriaturas (qa lutsas qomo tu putsa!). Oliveiras livres de qorreias, vilis?

SALVE SANXO

Todo birreivior afinal ē random. Plugai-vos. E quidado: esqavando sempre, eles estão desqobrindo informātiqa, bits e o esqambaites. E oīa lā, ô Bulês: vão aqabar qerendo te en sinar o serialismo.

Miña ordem, teu qãos, indiferensa dēle. Desqobri ram uma língua qe ē ezāto o sãnsqrito ao reverso. Outra qe depende da ordem em qe as fōlas sēcas qãem das árvores, de seus tamaños e pēzos, e da velocidade do vento qe as transporta. Outra ainda qujas palavras se formam qom temperaturas e umida des relativas do ar.

(Pernas, prá qe te qēro?)

Vosē trabañou e nada mudou

Nem tudo qe relús ē som

Sem áreas privativas: todos tranzando tudo (se qizerem).

Adeus Piqāso, txáu Felini, bāi bāi Maiqoljaqson, aufiderzen

Stoqauzen, pásem bem marxans e imprezārios. São os bons prezājios da nova ēra teqnotrōni qa. Basta um burriqo e uma qabesa.

Minimalistas: os que fazem menos mal (gastam menos recursos).

QUANDO LÊ DER NA TÊLA

Festa acabada, caipira na ferrovia do áso (o absurdo está nas nósas ventas). Aumentar o bôlo prá depois dividir? Deu no que deu. Angry Angra (qom a nósas grana). Oreña aberta e boqa fexada.

ENFIEM SUAS VIOLAS NO SÃOO, SÃOO!

Aaaaaaaaa..... finalmente uma múziqa feita de sons e ambisons...

Artistas de todo o mundo: *\$E&§+% !

PROPOSTAS E PRONUNCIAMENTOS

A coleta de material para a ART 013 começou com a seguinte carta-circular:

A Revista ART da Escola de Música e Artes Cênicas - UFBA estará publicando proximamente um número inteiramente devotado à Música Contemporânea na América Latina, sob o patrocínio do CIDEM - Conselho Interamericano de Música, OEA. Acreditamos que esta seria uma boa oportunidade para registrar a diversidade de idéias, interesses e técnicas que constituem a música da atualidade nos países latino-americanos.

Gostaríamos de contar com sugestões dos compositores em questão, sobre a própria maneira de organizar este número especial. As sugestões enviadas (vide exemplo abaixo) serão reunidas e publicadas no próprio número, creditadas aos seus respectivos autores. Pretendemos fazer circular entre os compositores consultados as sugestões consideradas mais oportunas e produtivas pelo nosso Conselho Editorial, e recolher os depoimentos de correntes das mesmas. Adiantamos este processo, já incluindo nesta, a proposta nº 1 para a qual solicitamos a sua atenção e diligente pronunciamento.

Proposta nº 1

Autor: Ernst Widmer

1. Como se posicionar perante a afirmação de Miguel Wisnik?

"Drama em três atos da música brasileira a partir de 22: o nacionalismo musical que chupou para o canal da música de concerto o lençol petro ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

lífero do folclore rural, recebe a picada mortal da música de vanguarda e vaza sobre o mercado industrial de massa"

(Wisnik, M. O Modernismo e a música. In: Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 03. MEC/SEG. Rio, 1983)

2. Enfoque de obra recente.
3. O futuro da música, na virada do século.

Outras propostas recebidas:

Proposta nº 2

Autor: Bruno Kiefer

1. Terá sentido a preocupação com a música do futuro?

2. A ênfase exagerada nos meios eletroacústicos de difusão musical que se costuma observar - em detrimento da insistência no FAZER musical - será consequência:

- a) do conformismo com a passividade, talvez irremediável no conceito de muitos, já instalada na população face a estes meios?
- b) da pressa em alcançar renome universal?

Proposta nº 3

Autor: Rodolfo Coelho de Souza

Parece-me que a questão central a ser questionada é: Existe de fato uma identidade para a Música Latino Americana? Isto significaria perguntar se: a) Existiu e existe uma *unidade* na produção. ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

ção musical nas diversas regiões da América Latina? b) No que e em que medida a produção musical da América Latina se diferencia ou apresenta características independentes dos modelos importados dos centros culturais ocidentais considerados mais desenvolvidos? c) É desejável continuar pensando a música como expressão de culturas regionais quando caminhamos rapidamente pela via eletrônica a uma interação cada vez mais acentuada entre as culturas dos povos?

Se tivesse eu que responder a essas três questões hoje, manteria, sem muita ênfase, a minha posição de algum tempo que seria responder sim às três. Porém incomoda-me observar que esse posicionamento, algo teórico e idealista, tem se mostrado na prática muito distante dos rumos pelos quais caminha a produção de hoje. Seria talvez o momento de rever conceitos, redefinir estratégias?

Proposta nº 4

Autor: Ricardo Tacuchian

1. Panorama da música de concerto, do ponto de vista histórico, cultural e estético, dos principais países da América Latina, a partir de 1950. De preferência, o texto sobre cada país deve ser escrito por um especialista local.

2. Organização, significado e função das diferentes músicas praticadas por cada segmento social, independentemente de ser manifestação veiculada pelos meios de comunicação de massa ou pela cultura "oficial" universitária.

3. Estudo sociológico sobre a "Música para ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

o povo" (também chamada de música popular ou cultura de massas), manipulada pelos monopólios multinacionais e consumida pela população urbana (e muitas vezes rural) da América Latina.

4. Depoimento de compositores de diferentes estéticas e faixas etárias sobre seu papel na sociedade como artistas, como educadores e como cidadãos e suas impressões sobre os futuros caminhos da música.

Pessoalmente, prefiro que os temas sejam abordados de modo mais abrangente, devido à pobreza da literatura sobre o assunto e nossa consequente ignorância sobre a música do nosso próprio continente. Em etapas posteriores, assuntos mais específicos (como o enfoque de uma obra recente) poderão ser aprofundados. No momento, *data venia*, estamos na fase de Cristovão Colombo, isto é, descolando a América.

Proposta nº 5

Autor: Aylton Escobar

1. 1985 - dizem - é o "Ano Internacional da Juventude".

O "Rock in Rio" é o *Te Deum* em ação de graças alheias e alienígenas na substituível América Latina. Por outro lado, comemoram-se os tantos séculos de Bach, Hendel, Scarlatti, povoando a série obrigatoriedade cultural dos brasileiros.

A mobilização é geral, mais que necessária. E a pátria desamada, salve-se, salve-se... como, de resto, todo o sentido latinoamericano?

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

Como apreciar as questões do ensino artístico - especialmente o da música - em todos os níveis, diante deste "choque do futuro" representado pelas missas paralelas dos poderes?

2. As edições brasileiras de música - o papel e o disco. Razões sociais, políticas e econômicas. Os direitos da produção artística.

3. O "arquipélago" cultural brasileiro - as Ilhas de Vera Cruz.

4. As televisões e rádios culturais e educativas brasileiros. Enfoque crítico da programação e âmbito informativo.

5. As questões do MEC-FUNARTE-INM. O Estado ou a Cultura?

6. Haveria reivindicações dos músicos para o "muda Brasil" do Dr. Tancredo? Após vinte anos de recessão, qual é o saldo da música brasileira - ou, ainda: de que modo a música obrigou-se a servir ou desservir tal período da história política brasileira?

Proposta nº 6

Autor: Ronaldo Miranda

- Perfil do compositor brasileiro contemporâneo (de música de concerto) e sua postura no contexto da nossa produção cultural.

- A ineficácia do Direito Autoral no Brasil para os compositores "eruditos". A defasagem entre os mecanismos da arrecadação (que funciona) e ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

os da distribuição (que não se verifica). A possibilidade de utilização, pelos compositores, das vultosas verbas do Fundo Nacional do Direito Autoral, resultante do recolhimento que se faz em todo o país sobre as obras de domínio público.

Como se vê, as duas sugestões são absolutamente práticas (especialmente a segunda) nada enxaísticas. Enfim, é o que melhor me ocorre no momento.

Proposta nº 7

Autor: Jorge Antunes

1. O compositor e suas "funções-contribuições" na sociedade. A "deselitização" da música. A educação com a música. O compositor como "homopolítico" que deve agir na realidade e não simplesmente refleti-la.

2. As linguagens musicais e as técnicas compositivas como instrumentos da ideologia geral, fazendo da música um meio e não unicamente um fim.

3. A "produção independente" como caminho alternativo, ou paralelo, contemporâneo à espera do apodrecimento das forças controladoras da "produção dependente".

Proposta nº 8

Autor: Paulo Costa Lima

Mencione uma composição de sua obra, onde a relação entre técnica utilizada e intenção original seja ótima. Esclareça porque.

Justificativa: é preciso falar sobre técnica;
ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

contanto que técnica não seja dogma, ou virtuosismo, mas a maneira de estipular desejos sonoros.

Proposta nº 9

Autor: Marlos Nobre

A música brasileira e latino-americana em geral teve no século XX, principalmente na primeira metade deste, uma forte e quase exclusiva orientação nacionalista entre os compositores do Continente.

A forte influência européia, tanto de organizadores de Festivais de música quanto de editoras de música na Europa, foram decisivas para uma mudança de orientação estética entre os compositores jovens latino-americanos em geral. Naturalmente essa tendência era também uma necessidade de renovação, mas não existiriam outras possibilidades de renovação fora do âmbito quase exclusivo do dodecafonismo, serialismo, multi-serialismo e suas consequências?

A organização do universo atonal pelo sistema dodecafônico, e que levaria às consequências do sistema serial posterior, não foi exclusivamente uma solução lógica no universo da criação musical tipicamente germânica, oriunda do hiper-cromatismo de Wagner?

Não houve de certa maneira uma certa imposição aos países tidos como consumidores de cultura, de um tipo único de solução que não necessariamente se adaptaria às circunstâncias, por exemplo, do Brasil?

A pura e simples transplantação desses sistemas
ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

mas não foi a causa, por exemplo, dos choques traumáticos em nossa vida musical dos Manifestos Música Viva, liderado por Koellreutter em 1946 e Música Nova em 1963?

Não haveria na própria evolução da música brasileira, através das obras de seus criadores, por exemplo, dados suficientes para serem equacionados em outro tipo de solução?

As obras de compositores brasileiros foram bastante e suficientemente estudadas para que tenhamos possibilidade de responder negativamente a essa questão? Quem realmente aprofundou o estudo dessas obras em nosso universo criativo?

Proposta nº 10

Autor: Maria Helena Rosas Fernandes

Recebi a sua carta de 14/11/84, pedindo sugestões sobre a maneira de organizar o nº especial da Revista Art sobre a Música Contemporânea na América Latina. Achei a idéia da publicação deste nº muito interessante. Tenho feito há muito pesquisa sobre a música indígena brasileira. Suponho que um bom motivo, seria abordar: A música indígena como fonte de pesquisa para a Música Contemporânea. Teríamos muito sobre o que escrever e pesquisar, pois se trata de um vasto e pouco explorado campo. A abordagem das técnicas atuais diversas utilizadas pelos compositores latinos contemporâneos, daria motivo também para um artigo.

As Propostas foram compactadas em uma só estrutura e distribuídas para gerar pronunciamentos:

1. Como se posicionar perante a afirmação de Miguel Wisnik?:

"Drama em três atos da música brasileira a partir de 22: o nacionalismo musical que chegou para o canal da música de concerto o lençol petrolífero do folclore rural, recebe a picada mortal da música de vanguarda e vaza sobre o mercado industrial de massa".

(Wisnik, M. O Modernismo e a Música. In: Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 03. MEC/SEC. Rio, 1983).

(Ernst Widmer, BA)

2. Existe de fato uma identidade para a Música Latino Americana? Isto significaria perguntar-se: a) Existiu e existe uma *unidade* na produção musical nas diversas regiões da América Latina? b) No que e em que medida a produção musical da América Latina se diferencia ou apresenta características independentes dos modelos importados dos centros culturais ocidentais considerados mais desenvolvidos? c) É desejável continuar pensando a música como expressão de culturas regionais quando caminhamos rapidamente pela via eletrônica a uma interação cada vez mais acentuada entre as culturas dos povos?

(Rodolfo Coelho de Souza, SP)

3. Qual o seu papel na sociedade como artista, como educador e como cidadão?

(Ricardo Tacuchian, RJ)

4. 1985 - dizem - é o "Ano Internacional da Juventude".

O 'Rock in Rio' (festival de Rock com grande divulgação nos meios de comunicação) é o TE DEUM em ação de graças alheias e alienígenas na substituível América Latina. Por outro lado, comemoram-se os tantos séculos de Bach, Händel, Scarlatti, povoando a séria obrigatoriedade cultural dos brasileiros. A mobilização é geral, mais que necessária. E a pátria desamada, salve-se, salve-se... como, de resto, todo o sentido latino

americano? Como apreciar as questões do ensino artístico - especialmente o da música - em todos os níveis, diante deste "choque do futuro" representado pelas missas paralelas dos poderes?

(Aylton Escobra, RJ)

5. Haveria reivindicação dos músicos para o "muda Brasil" do Dr. Tancredo? Após vinte anos de recessão, qual é o saldo da música brasileira - ou, ainda: de que modo a música obrigou-se a servir ou desservir tal período da história política brasileira?

(Aylton Escolar RJ)

6. Qual o perfil do compositor brasileiro contemporâneo (de música de concerto) e qual sua postura no contexto da nossa produção cultural?

(Ronaldo Miranda, RJ)

7. Terá sentido a preocupação com a música do futuro?

(Bruno Kiefer, RS)

Opine sobre o futuro da música, na virada do século.

(Ernst Widmer, BA)

Quais suas impressões sobre os futuros caminhos da música?

(Ricardo Tacuchian, RJ)

8. Mencione uma composição de sua obra, onde a relação entre técnica utilizada e intenção original seja ótima. Esclareça porque.

Justificativa: é preciso falar sobre técnica; contanto que técnica não seja dogma, ou virtuosismo, mas a maneira de estipular desejos sonoros.

(Paulo Costa Lima, BA)

9. As linguagens musicais e as técnicas compositivas como instrumentos da ideologia geral, fazendo da música um meio e não um fim.

(Jorge Antunes, Brasília)

(As duas últimas propostas, foram recebidas quando as anteriores já haviam sido distribuídas. FO
ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

ram distribuídas apenas numa segunda fase.)

10. Autor: Marlos Nobre (distribuída na íntegra, vide pg. 15)

11. A música indígena como fonte de pesquisa para a Música Contemporânea.

(Maria Helena Rosas Fernandes, Campinas)

PRONUNCIAMENTOS

Bruno Kiefer

Pronunciamento a respeito da proposta de Ernst Widmer.

1. Quanto à citada afirmação de Miguel Wisnik, tomo a liberdade de expor o que segue.

Em primeiro lugar, a referida afirmação parece-me demasiadamente sintética, demasiadamente fórmula. Isto é perigoso em assuntos desta natureza.

Em segundo lugar, o conceito de "música de concerto" parece-me inadequado, talvez pior do que o de música erudita, também imprestável.

Em terceiro lugar, a afirmação de que "o nacionalismo musical chupou para o canal da música de concerto o lençol petrolífero do folclore rural", pode dar a falsa impressão de que a nacionalização da música brasileira, decorrente ou não de uma postura nacionalista consciente, deu-se em virtude da absorção da música folclórica rural. Digo "falsa impressão" porque os fatos mostram uma situação diferente.

Não se pode negar a contribuição da música rural na gênese da música erudita nacionalista. Torná-la exclusiva ou mesmo preponderante, no entanto, seria desconhecer a história da nossa música.

De fato, a nacionalização de numerosas danças européias importadas durante o século passado foi um fenômeno que se deu nas cidades, principalmente Rio de Janeiro. A produção musical brasileira.

ART. 013, Salvador; 9-46, abril, 1985

leira impressa - concentremos a atenção no Rio - espalhou-se daí para o resto do País. A nacionalização dessas danças (valsas, polcas, "habaneras", etc.) foi um fenômeno inconsciente. No final do século passado, podemos encontrar no Rio uma produção exuberante e inconfundivelmente brasileira ou, mais especificamente, carioca. Mais ainda, de confluências variadas destas danças surgiram outras que entraram na história sob os nomes de tango brasileiro, maxixe, chorinho, etc. Nestas confluências teve importante papel o velho lundu, nascido nos terreiros dos escravos africanos e assimilado pela burguesia do século passado. A importantíssima modinha romântica brasileira, cantada pelo País afora, não tem origem rural; saiu dos palácios, foi para as ruas das cidades e daí para o meio rural, chegando, inclusive, a se folclorizar.

Pois bem, quando se instalou, na segunda metade do século passado, a tendência para um nacionalismo consciente na música erudita - fenômeno urbano - as danças referidas, suas confluências umas com as outras e a modinha, já nacionalizadas, passariam a constituir, no decorrer do tempo, uma fonte mais importante do que a música folclórica rural.

Villa-Lobos passa, freqüentemente, por um compositor cuja música se baseia no folclore brasileiro. Isto só parcialmente é verdadeiro. A música popular urbana exerceu larga influência na criação de sua música. Por outro lado, a natureza sempre foi um estímulo poderoso para Villa-Lobos. Além disto, muitas obras deste compositor nada tem

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

a ver, diretamente, com o Brasil; podiam ter sido compostas na Europa (com os traços típicos do autor).

Reflexões sobre o tema de Rodolfo Coelho de Souza

"É desejável continuar pensando a música como expressão de culturas regionais quando caminhamos rapidamente pela via eletrônica a uma interação cada vez mais acentuada entre as culturas dos povos?"

O tema abre um espaço muito vasto para discussões, pois o problema transcende muito o âmbito da música. Arrisco-me, no entanto, a expor algumas idéias.

Não há dúvida: os meios de comunicação modernos permitem criar um intercâmbio quase instantâneo entre as nações. A tendência para a uniformização e para a nivelação é inconteste. Mas também é inconteste a tendência de cada vez menos nações, cada vez menos indivíduos imporem a sua cultura às demais, passando então esta cultura a ser considerada como sendo A CULTURA UNIVERSAL. Uma consequência, também inconteste, a meu ver, é o empobrecimento cultural. Vejam-se os programas de televisão. Por outro lado, observa-se que é muito forte, em nossa época, o desejo de abolir diferenças. O ideal parece ser um dia todo o mundo pensar, sentir, comer, vestir a mesma coisa e, naturalmente, ver os mesmos programas de televisão. Que no final deste estado de coisas as pessoas não tenham mais nada a comunicar umas às outras.

ART. 013. Salvador: 9-46, abril, 1985

tras, parece não causar maior preocupação.

Que se lute contra as diferenças econômicas, de acordo. Mas estender esta luta às diferenças no modo de pensar, criar, interpretar, significa desejar o empobrecimento do espírito. A menos que um dia se descubra uma nação ou um grupo de pessoas tão poderosamente dotadas que elas poderão constituir, para o resto da eternidade, o poço inexaurível de toda a criação intelectual, em particular musical.

A meu ver, no campo cultural devemos voltar a pensar as diferenças.

Pronunciamento sobre as "Propostas de 1 a 8".

Jorge Antunes

O primeiro item da proposta, que sugere posicionamentos perante afirmação de Miguel Wiznik, o entendo bastante inoportuno e infrutífero.

A afirmação de Wiznik nada mais é do que uma frase de efeito, arquitetônica, metafórica e poeticamente bem montada, até o seu segundo terço. O "terceiro ato" é totalmente falso, porque a música de vanguarda não picou ninguém e nem vazou em lugar algum.

Na realidade o nacionalismo musical tinha que morrer com a morte das xenofobias, o desaparecimento dos ladrões e plagiadores do folclore, a agonia dos fascismos, nazismos, jdanovismos e estadonovismos, e frente o avanço dos anti-imperialismos e os grandes ideais libertários da comunhão universal dos povos que buscam o internacionalismo também na música.

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

Sobre o mercado industrial de massa, na realidade, o que vaza são as secreções e as excreções dos poderes econômicos alienígenas e imperialistas que, dominando os meios de produção e comunicação, esmagam nosso sonho de libertação cultural.

Sobre a "Proposta Nº 2"

Sim, existe uma identidade para a Música Latino-Americana. Não existe uma unidade estática, mas existe uma identidade própria. Esta identidade pode ser detectada nos mínimos detalhes estáticos e técnicos sintomáticos da cultura do povo oprimido, revoltado, combativo, inventivo, subdesenvolvido, mal nutrido e pobre, que se esperneia na busca da libertação. Estes sintomas estão: nas formações instrumentais escolhidas, no sotaque eletro-acústico do som latino aprisionado pelo gravador Revox, na notação musical, na cópia xerox ou heliográfica própria, nos títulos, na encadernação da partitura, no endereço do "editor", na sintaxe musical, etc, etc.

Sobre a "Proposta Nº 3"

O meu papel é o de um "intenso agitador": agitador cultural, agitador político e agitador educacional. Tenho necessidade de sacudir as pessoas, de conscientizar as mentalidades letárgicas.

Sobre a "Proposta Nº 4"

Neste contexto aí denunciado, só existe um meio de bem se atacar as questões do ensino artístico. ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

tico: é o de pensar e agir sem desvincular estas questões daquelas outras referentes ao Social, ao Político, ao Econômico. É preciso produzir arte, educar e ensinar cultivando "agitadores". Sem se deixar aviltar, é preciso votar, voltar e vetar, rumo ao avatar vital.

Sobre a "Proposta Nº 5"

Não há porque se fazer reivindicações a efêmeros poderes transicionais que mais pensam em perpetuar privilégios do que ... ora ! ... do que ... dar o calote no FMI.

Sobre a "Proposta Nº 6"

O perfil do compositor brasileiro contemporâneo, com 5 (cinco) excessões, é um perfil como todo o perfil bem desenhado: uma silhueta negra, triste, obscura, conformada, que trabalha em uma escola, um Banco, uma redação ou uma repartição pública, e que destina boa parte do seu salário a cópias de suas obras e outros custeios, para tentar conseguir ter suas músicas tocadas.

Sua postura? Não é melhor do que a de certas aves: põem, deixam, o contexto não se move e a produção não é consumida.

Sobre a "Proposta Nº 7"

O futuro? Qual deles? O futuro longínquo pouco preocupa, porque nele não haverá mais música. Não haverá mais necessidade de música. O homem nem mesmo usará mais o aparelho fonador. O futuro próximo, este sim, será bem parecido com o futuro de ontem: no ano 2.000, por exemplo, várias ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

orquestras brasileiras estarão promovendo Festivais Aaron Copland e George Antheil, sob o alto patrocínio do governo norte-americano. Outros cenários não de ser lembrados pelo ICBA: o de Kurt Weill, por exemplo.

Sobre a "Proposta Nº 8"

Menciono minha obra ELEGIA VIOLETA PARA MONSENHOR ROMERO. Nela, é ótima (ótima) a relação entre a técnica e a intenção, porque usei das misteriosas coincidências naturais e culturais de certos elementos: a noção de "dobro" e o fator "2"; a Série de Fourier e os modos normais de vibração; a correspondência cromofônica e a simplicidade comunicativa de certos estímulos sonoro-visuais. Vou mais além da pergunta: por todas estas mesmas razões, são ótimas (ótimas) as relações entre "intenção" e "resultado".

Sobre as propostas de 1 a 9

Frederico Richter

1. "Drama em 3 atos etc.."

O período folclórico nacionalista do Brasil, a partir de 1922, com Mario de Andrade a inspirá-lo foi muito fecundo. Não penso que houve "picada mortal" da música de vanguarda. Nem esta vaza sobre o mercado industrial de massa: há, isto sim, muita música comercial de baixo nível na TV (Rock in Rio p.ex.). E computadores usados como os instrumentos tradicionais de teclado e não para a pesquisa de sons novos.

2. Existe de fato uma identidade para a música da Latino América? Um grupo grande de compositores trabalha na América Latina e muitas vezes suas linguagens têm encontros frutificadores. Isto poderia ser chamado de *identidade*.

a) Existiu e existe uma *unidade* na produção musical...

Há e sempre houve um certo elo na ação dos compositores latino-americanos: no começo a Europa, ontem o povo, hoje o continente americano.

b) No que e em que medida a produção musical da AL se diferencia...

Pelo uso de seu rico folclore, rejeição dos modelos sofisticados europeus

e de suas idéias e, principalmente, uma certa sem-cerimônia à la Gershwin. A influência norte-americana procura ser neutralizada pelos ritmos próprios nativos mas, ela é uma realidade e é continental.

c) É desejável continuar pensando em música como expressão...

A interação cultural dos povos é uma realidade a que não podemos fugir. As diversidades o tempo fará aparecer. Aconteceu na Europa no passado.

3. Qual seu papel...

Como artista, um esteta, como educador um, D. Quixote-amigo e como cidadão-músico-compositor, um marginal-lutador.

4. 1985 - dizem - é o "Ano Internacional da Juventude".

A Comunicação de Massas produz estas confusões. No Rock in Rio o visual é alucinado pelo auditivo doido, contínuo e contagiador, a febre do movimento com sons e luzes. Propaganda sexual e subversiva de qualquer preceito moral aproveita o clima confuso para "mostrar" um lado só de questões "propostas" numa música sem nenhuma profundidade. Devemos reeducar a juventude na sensibilidade artística verdadeira (ensino artístico).

A verdadeira cultura é calma, silenciosa e observadora. E nada sensacionalista.

5. Haveria reivindicações dos músicos...

Formou-se uma Comissão de Alto Nível no Ministério da Cultura da Nova República. Mas, nela
ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

não vê nenhum representante da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea ou algum nome dentre os grandes compositores eruditos do Brasil. Devemos reivindicar a desmarginalização do compositor erudito no Brasil. Que não sirva só de "enfeite" para as visitas estrangeiras ou pra "lançar" o Brasil culturalmente. Devemos ser ouvidos, ao menos.

6. Qual o perfil do compositor bras. contemporâneo....

É o do compositor isolado, não ouvido, trabalhando em silêncio e em silêncio colocando obras feitas nas gavetas do futuro.

É um humilde e um marginalizado.

7. Terá sentido a preocupação com a música do futuro?

A música do futuro é aquela que é produzida no presente. E só o tempo poderá classificá-la de música do futuro dentro do contexto temporal em que foi produzida. Assim, não tem sentido a preocupação.

Quanto à música e seu futuro na virada do século, vejo-a ligada à cibernética e espero que também ao sentimento: se não, será somente ciência e cibernética aplicada aos sons.

Impressões sobre os caminhos da música do futuro...

Parece que os meios cibernéticos serão os caminhos naturais da música. Mas, devemos domar os ímpetos das máquinas de sons, não com a violência drogada do Rock mas com a pesquisa voltada ao sentimento sensível de uma nova estética prenunciada da aurora de novas galáxias musicais.

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

8. Mencione uma composição sua....

É uma obra para piano - ESTRUTURAS ESPRESSIVAS. Procurei o elo expressivo do passado, aplicado a estruturas modernas e penso que consegui aliar a inspiração à técnica e à pesquisa, sem concessões, um caminho diferente onde me surpreendi sozinho. Roberto Szidon a considerou como "uma das grandes obras escritas no Brasil nestes últimos 20 anos. Simplesmente notável" (sic)

Tratando-se de um dos grandes críticos mundiais da atualidade e grande pianista, senti-me gratificado e atrevo-me a escrever estas linhas.

Justificativa: é preciso falar sobre técnica...

Acredito que deve ser perfeita - sem isto não há verdadeira arte. É como falar lindas coisas com erros de linguagem.

9. As linguagens musicais e as técnicas....

A música pode ser um meio, um fim e um consolo. Amém.

Reflexões sobre as propostas de 1 a 9

Saloméa Gandelman

As questões propostas foram pensadas como um todo, já que elas se interrelacionam. Creio que em nossa "aldeia global", o intercâmbio - voluntário ou inconsciente - além de inevitável, pode ser enriquecedor, tornando absolutamente indispensável, em contrapartida, o estudo sistemático e aprofundado de nossas fontes folclóricas e populares.

Ao tempo da colonização portuguesa ou espanhola, a música importada mesclavam-se componendo. ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

tes indígenas, africanos e outros, formando-se, lentamente, ao longo do tempo, produtos híbridos e novos. Atualmente, a variedade e a pressão de influências externas é muito maior, e seu efeito também faz sentir-se bem mais rapidamente. (Não se pode perder de vista, porém, que todo fenômeno cultural é produto de processos dinâmicos diversos que interagem e estão em constante transformação).

Parece-me que o compositor tem o dever - se ele quiser considerar-se como tal - de descobrir e desenvolver, ao máximo, os recursos que lhe permitam melhor expressar suas idéias e sentimentos, ou seja, sua visão da realidade em que vive. Isto implica, frequentemente, em modificações mais ou menos profundas nos códigos vigentes. Para poder ser entendido - e a busca da comunicação é a condição *sine qua non* de vida de relação - o compositor não pode deixar de se engajar no processo pedagógico. Hoje, mais do que sempre, quando estão ocorrendo mudanças rápidas e por vezes radicais, o lugar comum "ninguém nasce sabendo" deve estar presente em nossas mentes. O artista, enquanto homem que sente e pensa a realidade, que pode contribuir para o alargamento do universo de seu público e oferecer-lhe novas formas de expressão, não deve esquivar-se à responsabilidade de participar do processo educativo de seus contemporâneos.

Quanto às questões apresentadas, creio que algumas delas colocam o problema das influências alienígenas de forma por demais dramática, soando como o dobrar dos sinos pela morte da cultura na ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

cional.

Se, embora "pensado" pela língua materna, o homem, através do estudo e da crítica, lentamente se liberta de conceitos arraigados e mesmo ultrapassados nela embutidos, porque não acreditar na vitalidade de nossos artistas e esperar que, da mistura da vivência da cultura brasileira, do conhecimento dela, das influências alienígenas e das novidades tecnológicas, resulte um produto novo que, sem pretensões à pureza, e sem ser uma colcha de retalhos, reflita o nosso aqui e agora?

Hacia el problema de la identidad cultural y la búsqueda de los compositores latinoamericanos a ese respecto; el uso de elementos folklóricos y etnomusicológicos.

Alfredo Del Monaco

Este es un problema muy extenso que amerita mayor espacio del que disponemos. El tema etnomusicológico es fascinante no sólo para una búsqueda de nuestra identidad, sino también para estudiar el de su continuidad hasta hoy. Por eso, creo, debemos enfocarlo de un modo amplio. Porque cabría repreguntarse qué o quiénes son latinoamericanos hoy en día, para concluir que, hoy por hoy, tenemos corrientes étnicas y culturales de todas partes del mundo. Y más que de continuidad habría que hablar también de las grandes irrupciones migratorias, integradoras de nuevos caracteres y costumbres. Entonces el problema de etnomúsica en la música contemporánea de Latinoamérica se plantea, a mi modo de ver, de dos grandes maneras: una que denomino objetiva, con elementos de uso intencional

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

por el compositor (escalas, instrumentos, cantos, etc.) y otra que denominaría subjetiva, porque va implícita en toda creación que sea auténtica: ci carácter, la magia creativa, el modo de ser, siempre llevarán la huella y un gran campo de relaciones con la cultura a que pertenecemos. Esta visión es más estructural porque cada fenómeno alude a otros fenómenos, y la sociedad es vista entonces como un gran sistema de relaciones. Vincular la etnomusicología con la antropología contemporánea nos daría entonces una visión más dinámica, más actual que la simple constatación del fenómeno folklórico aislado, que es estática, limitativa, y conduce a un nacionalismo estrecho. La latinoamericanidad, hoy por hoy, es un concepto plural: nuestra posición en el tercer mundo obliga a conocer nuestras raíces, pero la contemporaneidad impide someternos a esquemas simplistas de sociedades monopolíticas del pasado, que ya están muy lejos de representar a la sociedad pluralista que somos hoy. Hay que conocer nuestras raíces, ciertamente; pero hoy no somos solamente raíces, es lo que quiero decir. La posición simplista que sólo busca lo que dejamos de ser ayer sería tan falsa y deformadora, como cualquier posición extranjerizante y deformadora de hoy. Estas posiciones esquematizadas son las que terminan enfrenando el arte *culto* con el popular - lo que es otra manera de cercenarnos, de amputarnos algo - de nosotros porque olvidan que del pueblo todos formamos parte, que la cultura es una sola, y que es ella la que se manifiesta con múltiples modos y sistemas de relaciones. De allí que los integrantes de una sociedad no puedan expresarse de una

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

misma manera; pero la cultura les dará esa envolvente de expresión global, ese gran arco unificador.

La relación entre música e ideologías; la función social del compositor latinoamericano de hoy.

Plantearlo a nivel de *ideología* es colocarnos nuevamente en una posición engañosa, en cierta trampa del lenguaje, si quieres. Más bien lo interpretaría como una cuestión de idiosincracia, del modo de ser; o como mejor lo ha aclarado Ludovico Silva, replantear el mal uso del término *ideología* por el correcto de *conciencia de clase* y su relación con la música contemporánea en Latinoamérica y la función social del compositor. Para comenzar, diría que, aunque la función social es esencialmente la misma, creo que hay grandes diferencias de proyectarla, de realizarla, en los países industrializados o en el tercer mundo. Por esto pienso que el compositor latinoamericano debe vivir junto a las luchas de su continente, identificarse con ellas, y no vivir aisladamente con estímulos personalistas. Pero creo que también debe conocer y dominar los nuevos medios técnicos de expresión y de invención de su época, aquellas nuevas formas de comunicación, que, por no ser las más aceptadas son precisamente las más difíciles de neutralizar por el sistema. En otras palabras, el compositor latinoamericano que trabaja con medios avanzados, debe pensar que la ciencia y el arte no deben darle la espalda a la realidad social, pero tampoco deben estacionarse, en situación aún peor para el desarrollo mismo. Por eso digo lo

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

que ya he repetido en varias oportunidades, que la música avanzada y especialmente la electroacústica también pueden plantear problemáticas sociales si la ideología y la técnica marchan conjuntamente. Esto último es muy significativo en el documental fonológico, por ejemplo, donde las técnicas de la llamada música del *agit-prop*, con material recogido en las calles, personas o situaciones absurdas, es procesado para la difusión electroacústica. Porque el micrófono, usado de este modo, se convierte en un arma de denuncia que permite traer las contradicciones del país a una sala de conciertos, que no lo permite otro medio tradicional, simplemente, porque lo grabado es el testimonio más directo que existe. Esta fue mi intención en el documental *Trópicos*¹, por ejemplo.

Entonces, si la conciencia social y la técnica marchan conjuntamente, es cuando evitaríamos caer tanto en un populismo deformante como en la estrechez de un arte dirigido. Me refiero, en primer lugar contra el propio nacionalismo estrecho, que te decía antes, que decae en fórmulas de *utilidad pública*; me refiero al facilismo que descuida la forma, se evita problemas, y decae finalmente en un populismo promovido por el propio sistema. Porque lo popularmente aceptado está casi siempre manipulado y comercializado por intereses ajenos al pueblo. Y la reiteración populista, ¿no es precisamente una reducción del índice de creación? -Fíjate, la misma canción de protesta, por buscar actualidad y utilizar formas convencionales, ha terminado absorbida por el sistema, en producto comercial.

Aún dentro de la posición de un arte realista a ultranza, siempre interesaría más la acción del hombre que la copia fiel de su realidad. Porque lo real en arte es siempre más real: el arte subraya, destaca ciertas realidades que pasarían desapercibidas en lo cotidiano - el público admira el parecido con el modelo, el artista lo que se separa del modelo - y si la realidad es cambiante, el arte también lo es. En este sentido, todo movimiento musical actual debe ser representativo de la sociedad que somos hoy, no de la que dejamos ayer, como te decía antes.

"Una llamada *onda nostálgica* que se siente en todo el mundo..."

Un nacionalismo sin conciencia social y sin medios avanzados casi siempre degenera en paternalismo, porque adopta una actitud moral más que ideológica o estética. Esta situación casi siempre decae en lo anecdótico, con una deformación y un simplismo histórico delirantes como ciertos aspectos del muralismo mexicano, o situaciones aún más graves como las de nuestra anterior legislación indígena, con normas que parecían inspiradas en las sociedades protectoras de animales. Esta falta de conciencia está produciendo hoy escapes muy serios... como los de la llamada *onda nostálgica* que se siente en todo el mundo. Esta moda nostálgica no se alimenta de tradiciones sino de recuerdos congelados, pasados romantizados, el regreso hacia un mundo ficticio, idealizado, *incuestionable* como el mundo del ensueño. Porque resulta más cómodo permanecer con lo que nos es familiar, mientras olvidamos que toda esta fuerza regre

siva esta alimentada por el neo-fascismo a escala mundial: el resurgir de una nueva derecha en Europa, el *boom* de Gómez en Venezuela, el éxito del nuevo cine nostálgico, la glorificación y modas de los años veinte, la inteligencia y el marasmo actual de las artes nuevas y cuestionantes, merecerían un estudio muy cuidadoso. En fin, estas nuevas realidades exigen nuevas expresiones que estén capacitadas para enfrentar el problema; realidades que a su vez son más complejas: hay elementos auténticos de nacionalidad, hay falsos valores de penetración deformadora, pero también hay aspectos validos de interdependencia cultural y técnica con el resto del mundo, lo que impide aislarnos. Además, en música, el riesgo de una deformación se plantea a nivel de las formas bajas de música comercial; y no a nivel de la música culta, pues ésta está fuera de comercio y cumpliría una labor educativa, de ascenso cultural. Pero cae en cambio en problemas serios de difusión por carecer, precisamente, de interés comercial. El punto es delicado. El compositor escribe para una audiencia heterogénea. No puede escoger su público. Pero lo que quiero decir es que muchas veces son los mismos intelectuales los que quieren decidir de antemano como debe escribirse. Debo decirte que esto coloca al intelectual juzgador en franca complicidad con el sistema, pues considera a su pueblo como único receptor de las formas inferiores de comunicación, cegándole toda posibilidad de ascenso hacia las nuevas formas de comunicación, y facilitando de éste modo el camino hacia un simplismo deformador. Por todas estas razones yo cada vez concedo mayor importancia a todo lo que

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

constituya una expresión auténtica, que brota espontánea dentro de un marco de libertad creadora, y no todo aquello cuyos fines están trazados de antemano para servir al arte dirigido, de propaganda o ilustración. Porque el problema no está en el deslinde teórico de un arte nuevo sino en estudiar la variedad de su expresión. Porque en todo arte hay siempre un aspecto inconsciente que no puede ser programado; precisamente, porque es inconsciente. Y de toda expresión, si es auténtica, siempre brotarán elementos relacionados con su cultura de origen, donde se nutre el inconsciente, como te decía anteriormente.

La música contemporánea latinoamericana, que utiliza medios avanzados sin perder su conciencia social, debe trabajar sin denuedo en mejorar la calidad, me refiero, la calidad de la idea. Toda idea nueva, todo invento siempre surgió de pequeños núcleos. Y, como bien lo observaba Trotsky, es la calidad de la idea la que se transforma en cantidad al proyectarse sobre las masas. Igual sucede con los inventos humanitarios que se proyectan hacia un disfrute o un uso global. Las ideas, los inventos, nunca surgieron desde la base de masas, menos aún desde corrientes populistas creadas por el propio sistema. Caer entonces en lo que mal se ha llamado *arte proletario* es la trampa de otro arte de clases. El arte, la cultura es de todos. El mismo Lenin, conocedor del problema, lo resumía diciendo que en la medida en que una cultura es proletaria es porque todavía no es una cultura, y en la medida en que hay una cultura es porque ésta ya no es proletaria.

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

Acerca de la utilización de los llamados medios múltiples en la música con la intención de lograr un espectáculo integral.

Creo que tuvo su época, su razón de ser, en las dos décadas pasadas. También tuvo buenos antecedentes históricos. Se buscaba una integración de diversos campos de sensibilización: lo visual, lo auditivo, la luz, el movimiento de modo que desaparecían las categorías tradicionales - pintura, escultura o música - y se buscaba integrarlas, ya por superposición, ya por amalgama con un sólo resultado multi-sensorial, como una gran envolvente que fundía las categorías en un solo resultado creacional. Bien, pero esto sería, me parece, una descripción del asunto. Más importante me parece señalarte aquí cierta secuela ontológica que los medios mixtos trajeron consigo. Una, como te dije, el hacer más borrosas las fronteras entre las categorías; también sobre arte y ciencia, despertando el deseo de experimentar en ambas direcciones conjuntamente. Otro aspecto que me parece importante fue el de la substitución del objeto de arte; o sea, se produce una suerte de arte instantáneo, autofágico si quieres, donde el ambiente creado substituye el tradicional objeto de arte y el valor estético reside en un resultado global de atmósfera desmaterializada. De este modo se borra también la idea romántica de permanencia, de la música tradicional, y se busca la instantaneidad, la cual también se borra a sí misma, cuando concluye el evento. Si al fin y al cabo, el arte es una cuestión existencial-en el sentido de que no creo que existan esencias eternas o cualidades objetivas que definan por sí mismas

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

cuando un objeto es arte o no-entonces, el nacer y concluir de estos eventos está más cercano a la idea misma de existencia, que la idea romántica de permanencia e inmortalidad. Algo más cónsono al rápido fluir, cambiar, de nuestra época. Al punto, precisamente, que quienes realizaban estos eventos, y que se involucraron en el *happening*, como Kaprow, Cage o Paik, ya no lo hacen más... por que? Porque se dieron cuenta que los clichés de alienación son tan espontáneos que resulta mejor observarlos en la vida real, que llevarlos hasta un espectáculo. El *happening* se hace innecesario porque ya existe. Basta abrir un tercer párpado para que se produzca lo que Ionesco llama la tragedia del lenguaje, es como un colapso de nuestra realidad, con absurdos riquísimos, caracteres distorsionados y el empleo de un lenguaje que cada vez significa menos.

El espectador.

Con el espectador surgieron algunas sorpresas. En el espectáculo tradicional él era movido por sentimientos o ideas que ya conocía y aunque reaccionara positivamente, lo hacía en forma subjetiva y pasiva. Aquí, la idea de espectador desaparecía simplemente, y se volvía un usuario, un participante activo o colectivo. El público se transforma en comunidad. Se le da una oportunidad creacional. En música, esto trajo la importancia de borrar la odiosa idea del público selecto para llegar a una conclusión: de que hay un solo público, y que éste está más o menos inhibido, según el caso. Sin embargo, faltaba la delicada cuestión de separar, en estos eventos, la motivación

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

ción hacia una estimulación física de una estimulación conceptual, que me parece igualmente de importancia pues de allí nacieron actitudes hacia una música que se separaba de la exteriorización y buscaba la interioridad, lo cual influyó el camino hacia la música mínima, la música conceptual, la música de meditación, que constituyen, hoy por hoy, las tendencias más avanzadas, que dejan de lado el *sonidismo* y la exploración tímbrica, que estuvieron en boga en la década del sesenta.

Tendencias más avanzadas.

En general todas estas tendencias trabajan a nivel perceptual; tal vez, la música-meditación todavía mantenga la presencia sensorial de un tono, muy simple, y sólo, como un estímulo mínimo sobre el cual se nutre, medita y se concentra el grupo. Pero todas estas tendencias coinciden en que hay un cambio de significado en el arte, un poco paralelo a ciertas teorías lingüísticas que buscan de s articular cierta complejidad innecesaria del lenguaje. También coinciden estas tendencias en reducir al mínimo los elementos de expresión, como reacción natural frente al exceso de complejidades del código musical anterior. A veces es borrosa la frontera entre estas tendencias pues algunas obras presentan elementos concurrentes de una u otra; pero no se excluyen, me parece, más bien se complementan en las actitudes comunes que mencionaba. Están muy relacionadas con el arte conceptual y el arte mínimo, naturalmente, sólo que a ello se ha llegado por caminos un poco distintos, pues el nivel representacional es siempre sonido. En el caso concreto de la música, entre ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

la concepción y la percepción sonora, aparece el sonido mismo como *intermediario* y en la música conceptual se trataría más bien de que la idea musical funcione en un plano referencial, sin el intermediario. Es música sin sonidos. En la música anterior se presenta la obra, los sonidos mismos: aquí, en cierta forma la obra no se realiza, sólo se presenta la idea subyacente, que es sonora en un nivel perceptual, no sensorial. Es un esfuerzo de unificar en un nivel perceptual la experiencia misma, de *oír sin oír*, que siendo una afirmación tan simple, es la que establece, precisamente, la diferencia del nivel fisiológico anterior al conceptual que me refiero ahora. Además, con la idea subyacente puedes hacer cualquier cosa; también puedes hacer una denuncia social, por ejemplo, e iría más directamente, sin la distorsión que implica la realización de la obra.

"En los 80..."

- Hoy en día, en cambio, si se puede hablar de vanguardia sería en base a la coexistencia de cosas muy disímiles como la nueva consonancia, los orientalistas de la música meditación - algunos francamente neotonales - el neo-romanticismo, las prolongaciones de la música minimalista y de la música hipnótica... Sin embargo, casi todos tienen en común la vuelta, por lo general, hacia un lirismo un tanto olvidado. En las corrientes neo-románticas, a su vez, habría que distinguir entre lo europeo, que constituye más bien una vuelta al romanticismo de fin de siglo, en imitación textual, o Norte-américa donde lo neo-romántico tiene un matiz más "naif", más hacia lo natural y simple, ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

hacia un lirismo sencillo con gran apoyo en la imagen, el vídeo, el color... La corriente americana tiene también una visión más ecológica, más natural y humana. A veces pienso que, al fin y al cabo, una ecología con sentido global también exigiría reciclar el pasado...

- En la actualidad tengo varios proyectos. Por lo pronto, desde hace algunos años escribo una obra sinfónica, algo larga y dramática, que tuvo su origen en textos sobre masacres que de diversa manera e ideología suceden en el mundo de hoy. Estoy asombrado de lo pronto que se olvidan y suceden casi a diario.

La obra tiene un lenguaje diferente al que he empleado hasta hoy en las piezas que tú conoces. Y tiene elementos de un lenguaje dramático también ausente en mis demás obras. Hay un retorno a ciertos gestos melódicos y dramáticos que vienen a ser nuevos para mí pues no los he empleado nunca, incluso me asombro a veces de la necesidad de incorporar a mi lenguaje ciertos aspectos expresionistas que jamás tuve en mente emplear.

Nueva generación de músicos en Venezuela.

- Habría que hablar de Alfredo Rugeles, Emilio Mendoza y Alfredo Marcano quienes regresan en estos años de Alemania, con una base musical sumamente sólida y un grupo de obras de cámara y sinfónicas que demuestran un talento bien logrado. También es importante acotar a Federico Ruiz que tiene una producción inmensa, de gran calidad y versatilidad de géneros. La obra de Alvaro Cordero, actualmente en los Estados Unidos, completando un ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

doctorado en música, que demuestra maestría y madurez en plena juventud, por lo que espero una producción muy valiosa de su parte. Igualmente la obra de Beatriz Bilbao de un contorno muy lírico y expresivo. Eduardo Marturet quien alterna, magníficamente, sus actividades de director y compositor, con buenos logros en ambos campos y variedades de expresión...

Hay, por otra parte, el surgimiento en Venezuela de obras de teatro-instrumental donde debo anotar la producción de Ricardo Teruel que combina simpatías hacia "Fluxus" con una expresión neo-romántica. Hay igualmente algunos, más jóvenes aún, de quienes he escuchado obras muy sólidas que me han sorprendido, como Adina Izarra, Albanela Malavé, actualmente concluyendo estudios en el extranjero. Carlos Duarte, pianista y compositor; y otros de especial valía todavía en proceso de formación. Como ves es una juventud musical de gran esperanza para el país, tanto por el talento como por la sólida formación que ha alcanzado.

El futuro de la música en el final del siglo XX.

- Es difícil decirlo. Cada quien está trabajando a medida que sus necesidades van surgiendo...

NOTA

1. "Tropicos" es un documental fonológico sobre la realidad venezolana pues la música electroacústica también puede plantearse denuncias sociales, si la ideología y la técnica marchan conjuntamente. Cuando se habló de que la música electrónica, en aquel entonces, era de laboratorio; salimos a la calle integrándonos, así, a la corriente del llamado

ART. 013, Salvador: 9-46, abril, 1985

"Agit-Prop Music" donde se insertan obras de Mimaroglu, De Pablo y Maiguashaca. Documentamos la realidad como una película sin imágenes. Allí hay de todo: mercado libre, tráfico, sermones, guerrilleros, té canasta de señoras, dominó, 5 y 6, discursos políticos que nunca se cumplieron... Es como un álbum de fotografías sonoras en movimiento: realidades concretas sobre un fondo transformado, abstracto al extraerse los eventos de su ambiente natural y ponerlos a funcionar como símbolo en una sala de conciertos.

EM HOMENAGEM AOS 40 ANOS DE DESAPARECIMENTO DE MÁRIO DE ANDRADE

Comentários sobre a afirmação de Miguel Wisnik:

"Drama em três atos da música brasileira a partir de 22: o nacionalismo musical que chupou para o canal da música de concerto o lençol petrolífero do folclore rural, recebe a picada mortal da música de vanguarda e vaza sobre o mercado industrial de massa".

(Wisnik, M. "O Modernismo e a Música. In: Arte Brasileira Contemporânea. Cadernos de Textos 02. MEC/SEG. Rio, 1983).

Marlos Nobre

A frase do Sr. Miguel Wisnik pode ser uma bela frase de efeito, entretanto como toda frase de efeito, limita-se de certa maneira a um evidente superficialismo. O nacionalismo musical já fez correr muita tinta em nossa história musical, nem sempre em benefício de uma correta interpretação dessa tendência que em nosso país adquiriu uma feição particular. Em primeiro lugar o que sempre nos faltou no Brasil, foi uma discussão estética sadia e livre de certos melindres pessoais de compositores que se sentiam atingidos. Hoje, 40 anos depois da morte de Mário de Andrade, a falta que ele continua fazendo à cultura brasileira em geral é enorme. Fico imaginando o que Mário de Andrade faria para colocar nos eixos tanta discussão estética.

ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

ril e às vezes animada exclusivamente por mal-entendidos acumulados e criadores de situações constrangedoras.

Senão vejamos: Mário de Andrade morreu exatamente em 1945 isto é, um ano antes do lançamento do Manifesto Música Viva por Koellreutter e seus discípulos. Logo em 1950 Camargo Guarnieri lançaria sua Carta Aberta e se armaria uma rede aparentemente intrincada de mal-entendidos, intrigas, ofensas pessoais, choques traumáticos, rancores, agressões, deixando feridas difíceis de sararem, mesmo com o passar do tempo. Fosse vivo Mário de Andrade e seguramente saberia examinar com toda calma, reflexão, compreensão e seguro senso crítico a implosão vinda com o Manifesto Música Viva de 1946 e trataria de acalmar os excessos de arroubos desta nova "Escola" com um exame teórico lúcido do momento estético.

Viria possivelmente com uma frase tipo "Calma, rapazes! Vocês têm alguma razão mas não toda razão nessa história, e poria logo uma palavra de equilíbrio entre os então audazes meninos com mania de serem os "eleitos da nova música brasileira". E quanta discussão, quanta confusão para nossa música seria então evitada!

Colocando em campos diametralmente opostos tendências não necessariamente excludentes como a tradição nacional e as novas técnicas de composição, o erro da geração "Música Viva" com Koellreutter e seus alunos de então, foi o de ter deixado a discussão estética ter descambado para o "slogan" tipo nacionalismo versus dodecafonismo. Os ânimos se exaltaram, a posição a princípio simpática de ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

alguns membros do grupo Música Viva em relação ao passado nacionalista virou pouco depois em pura agressão, em reação violenta e ataque às obras e aos compositores que tinham mal ou bem, produzido algo para nossa música. E estes, naturalmente sentindo-se atingidos naquilo que tinham de mais sagrado (isto é, sua própria criação que estava sendo posta em dúvida), reagiram à altura. Daí para a Carta Aberta e para a declaração de guerra aberta não foi mais que um passo.

E hoje, 40 anos depois podemos e é lícito perguntar? Foi válido tudo aquilo? Acho que Mário de Andrade responderia com sua notável equanimidade de que: "Sim, foi válido porque balançou o corêto estético da música brasileira". Era como se na música brasileira a tendência nacionalista representasse um só partido, uma espécie de PDS, sem oposição. A oposição veio e nesse ponto foi algo necessário.

Na minha opinião a grande diferença entre Mário de Andrade (para só citar uma delas, é óbvio) e Koellreutter, a quem já ouvi dizer ultimamente que sua posição na música brasileira e sua influência na geração mais recente equivale à de Mário na geração Guarnieri, Mignone, a grande diferença está justamente na capacidade de Mário de Andrade de examinar os dois lados da questão e a de Koellreutter de posicionar-se em uma só direção. Faltou, na minha opinião, a Koellreutter a capacidade de inovar sem necessariamente ter de cair na negação do passado. Sei que pessoalmente a posição de Koellreutter não foi nem é essa, de negar os valores do passado brasileiro. Em mais de uma ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

ocasião, Koellreutter lamentou a personalização da discussão estética no Brasil, *que poderia ter sido fecunda*, segundo suas próprias palavras. Ora, tanto em 1946 com "Música Viva" como em 1977 com suas palestras sobre "Música funcional", Koellreutter parece não ter tido êxito em sua intenção primordial: a de trazer para o ambiente musical brasileiro uma discussão fecunda, a de fomentar mudanças férteis. Logo depois de suas conferências sobre "Música funcional" em 1977, o ambiente de repente parecia o mesmo que 1946. Assustado, temendo possivelmente uma repetição do "stress" causado no ambiente musical brasileiro em 1946-1950 com "Música Viva" e que lhe custou muito provavelmente o voluntário exílio cultural, Koellreutter veio imediatamente a público explicar-se, reafirmar suas intenções de discussão meramente estética, sua admiração dos compositores nacionalistas brasileiros, demonstrando evidentemente um receio de ser outra vez mal entendido. Caberia agora perguntar se não estaria na própria personalidade de Koellreutter a dificuldade intrínseca de fazer-se entender, a dificuldade real de provocar uma sadia discussão estética sem causar problemas pessoais?

Creio que, quanto a Koellreutter, a questão está em sua própria personalidade, na sua maneira de dizer tão pouco brasileira e tão pouco adaptada ao *caráter brasileiro*, à maneira de ser nacional. Aí me parece estar o ponto crucial, o tendão de Aquiles do problema. Sobretudo em 1946, recém chegado da Alemanha, Koellreutter tentou transplantar para o meio musical brasileiro um tipo de discussão estética, uma *atitude* polêmica absolutamente estrangeira e inadaptada ao modo de ser das ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

discussões nacionais.

E já que se quis comparar Koellreutter a Mário de Andrade (o que eu acho, pessoalmente, um absurdo tal a diferença específica de personalidades e de métodos de ação), veja-se a específica "brasilidade" da posição de Mário de Andrade. Por favor, não vejam aqui nenhum indício de xenofobia, de uma atitude "nacionalista". Já que compararam um ao outro, estabeleço de certa maneira a diferença fundamental e que será talvez útil para a discussão que me proponho. Se não fosse útil nem mencionaria isso. Entretanto é só ler as cartas de Mário de Andrade a Manoel Bandeira, por exemplo. Mário fazia restrições tremendas à personalidade, às atitudes e sobretudo às afirmações estéticas de Villa-Lobos. É interessantíssimo um trecho de uma carta dele que cito de memória, mas que diz mais ou menos assim: "O Villa está aqui em São Paulo e como sempre despejando um monte de besteiras estéticas. Haja paciência para aguentar o homem com suas besteiras estéticas absolutamente insuportáveis. Só se aguenta o Villa por sua música, essa absolutamente genial". Ora, duvido que Mário de Andrade publicaria uma opinião dessas, ou diria isso publicamente ou em uma de suas conferências. Ele escrevia isso ao Manuel Bandeira, seu irmão espiritual e a quem confiava seus mais íntimos pensamentos. E seu cuidado, em muitas de suas cartas, era sempre que esse tipo de opinião não se tornasse pública. E tinha inteira razão. Para quê? Em que nível de importância tal nível de discussão traria algo fecundo para o exame da complexa personalidade de um Villa-Lobos? E uma afirmação como essa, que hoje lemos com um sorriso nos lábios ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

e uma imensa compreensão, não causaria um enorme mal-entendido se publicado em vida dos dois grandes brasileiros? Por outro lado, não tinha direito a expressar, Mário, sua opinião sobre um aspecto básico da própria personalidade de Villa-Lobos? Ele então o fez, colocou para fora seu pensamento, sem machucar.

Essa atitude eu considero eminentemente brasileira. Uma certa "malandragem" (no bom sentido) do Mário de Andrade, que seria expressa de maneira genial em seu herói sem nenhum caráter do Macunaíma. Essa compreensão da psicologia nacional, da alma da raça, é o que distingue imediatamente a ação de um Mário de Andrade que fecundava e ainda fecunda a cultura brasileira. Pesando os dois lados da moeda, como ele mesmo dizia tendo em si mesmo o pólo que afirmava e o que desdizia, compreendendo que em qualquer questão há sempre os dois lados e as duas faces, a atitude de Mário de Andrade era sobretudo a de "compreensão" dos fenômenos: ele só não perdia tempo com a mediocridade evidente. Mas onde visse a possibilidade de uma discussão fecunda, Mário de Andrade a fecundava com argumentos prós e contra, a esmiuçava e mirava de todos os ângulos possíveis, até que não restasse nada a examinar. Era capaz de dizer as coisas sem ofender o criador do objeto examinado, a não ser que esse criador fosse um medíocre.

Ora, o que aconteceu com o grupo "Música Viva" foi partir de uma simpática e compreensível reação contra a escola anterior, no caso a "nacionalista" e partir através de alguns de seus membros mais exaltados, para a pura agressão aos valores

ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

lores anteriores. Ora, se a reação em si mesma poderia ter dado frutos fecundos, a agressão posterior provocou a reação contrária. É coisa da física, a toda ação corresponde uma reação. E lendo hoje certas afirmações contundentes de um membro do Grupo Música Viva publicadas em jornais do Rio de Janeiro, compreende-se até que ponto a defesa intransigente do "manifesto" levou o ambiente musical brasileiro a praticamente um impasse.

Creio que faltou foi um "abrasileiramento" das discussões e dos embates, faltou a presença de um mediador, de alguém que a certa altura dissesse: "Meninos, vamos parar com isso, tem muita roupa suja lavada em vão, o 'round' tem de parar um pouco". Alguém de espírito aberto que jogasse a toalha e fizesse o balancete dos estragos e reunisse os cacos quebrados enquanto fosse tempo de montar o quebra-cabeças, colocando tudo de novo e partindo do remendo para outra discussão mais sadia.

E esse alguém, quem duvida que seria justamente Mário de Andrade? Repito, não é coincidência que justamente um ano após a ausência de Mário começassem os distúrbios traumáticos.

E a coisa mudou muito na música brasileira? Em 1963, outro "Manifesto", o da "Música Nova" liderado pelos compositores Toni, Duprat, Willy, G. Mendes, traria aparentemente mais um instrumento de renovação estética ao nosso morno ambiente criador.

Entretanto o que poderia ter sido, mais uma vez, um elemento fecundante, tornou-se ainda uma vez um motivo de discórdias e de retorno de velhas rixas, de guardados rancores. E agravado, no caso

ART. 013, Salvador: 47-61. abril. 1985

so do novo "Manifesto", por uma certa regionalização das discussões estéticas provocadas sobretudo por certas antipatias pessoais. Uma radicalização de ambos os lados, talvez sobretudo do lado "nacionalista", levou mais uma vez a pretendida discussão estética brasileira na música, a um "stress". Examinando depois o movimento, em entrevista publicada no Caderno de Música editado pela Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, um dos mentores do movimento, Olivier Toni, examinaria de cabeça fria o movimento e diria coisas essenciais à sua compreensão. Ele falaria então sobre uma latente "antipatia contra o *nacionalismo*, como reação contra indivíduos chatos ou carentes de tolerância". Diria mais ainda, em uma excelente análise que nos deve fazer pensar, que "existia um certo superficialismo na tomada de posição estética, sem um conhecimento profundo das obras produzidas pelos compositores nacionalistas". E diria: "O desconhecimento do nacionalismo era quase total por parte dos membros do Manifesto Música Nova". Interessante o depoimento do Olivier Toni e, o que é mais importante, extremamente honesto e sincero, Mário de Andrade gostaria de lê-lo.

Entretanto criaram-se rancores pessoais, mais uma vez atingindo duramente as pessoas e acentuando as feridas. Creio que quando Toni citou a reação contra a *carência de tolerância*, ele tocou o ponto fundamental da questão. Mais uma vez, repetia-se na música brasileira uma discussão que poderia ser fecunda e descambava para a discórdia. De um lado, a incompreensão e a falta de tolerância de certos compositores nacionalistas frente à inevitável corrente de renovação e a falta de com

ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

preensão de que esse movimento de jovens é não só natural como necessário. Todos nós temos de estar preparados e com o espírito absolutamente abertos para as novas gerações que surgem, pedem espaço e lugar ao sol. É natural, é necessário, é uma lei óbvia que esses jovens olhem o passado como algo estabelecido e que os ameça, na medida em que não cedem espaços. A reação deles, misto de respeito e revolta quase familiar, deve ser olhada com igual respeito e tolerância.

É óbvio que isso não aconteceu em nossa música e os "estabelecidos" ou sentiram suas posições ameaçadas (o que não seria o caso, nunca), ou julgaram com demasiada severidade os arroubos juvenis. Acusar simples e frontalmente de "não música" à produção resultante dos jovens compositores dos dois movimentos a que nos referimos (1946 e 1963), foi um erro tático dos compositores estabelecidos.

E tudo isso resultou nem sempre, em benefício da música brasileira. Só mais tarde, na geração posterior, o processo de renovação começaria a ser feito por outros métodos, mais "brasileiramente"? Francamente não gosto necessariamente deste termo que pode implicar em que os outros movimentos não o foram, mas quero destacar de todas maneiras que houve radicalização tanto em 1946 como em 1963, e aparentemente essa radicalização era inspirada por posições análogas tomadas em movimentos análogos em outros países, sobretudo europeus. E o puro transplante destes movimentos causou uma rejeição orgânica no meio brasileiro. Houve infecção e gangrena.

Entretanto a partir de 1970, sobretudo, a eclosão de novos compositores viria de maneira mais natural, sem "manifestos" públicos. Se faltou entretanto um manifesto escrito, colocando as coisas em letra de imprensa, sobrou à geração que emergiu a partir de 1970 o que é fundamental: a criação de obras válidas onde se misturavam sem aparente choque, as tendências aparentemente irreconciliáveis: uma certa tradição "nacional" e os meios técnicos contemporâneos mais "avançados". Coube à "vanguarda musical" brasileira que eclodiu sobretudo em 1969-1970, colocar as coisas de maneira inversa aos movimentos anteriores: apareceram as obras, as evidências de um impulso criador irresistível mas sem manifestos. Faz falta um manifesto? Talvez só para os historiadores musicais, ávidos de datas e de fatos concretos que delineiam exatamente as datas. Entretanto se faltou um manifesto, podemos dizer que foram os dois Festivais de Música da Guanabara, realizados no Rio de Janeiro em 1969 e 1970 que trouxeram à tona os compositores Lindembergue Cardoso, Almeida Prado, Jorge Antunes, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Aylton Escobar, Mario Ficarelli, e outros nomes até então absolutamente desconhecidos dos musicólogos e que vinham se formando na sombra para eclodir na *manifestação* e não no *manifesto*. E esteticamente o que se via e ouvia? Uma certa tendência à síntese de elementos nacionais e as novas possibilidades técnicas da música atual, assimilados sem ortodoxias.

E a partir destes anos 70, misturam-se na música brasileira as gerações mais díspares, pois vivem, atuam e compõem todos os compositores e personalidades que viveram as questões que se haviam

ART. 013, Salvador: 47-61, abril 1985

chocado no passado. O que parecia então caracterizar o novo ânimo, na música brasileira, a partir de 1970, era em primeiro lugar a presença de algo inédito, a *tolerância* dos compositores do passado imediato frente aos mais novos, e por parte destes uma *compreensão* da obra produzida anteriormente a eles. Formava-se então um ciclo *inédito* na música brasileira e os Festivais da Guanabara, organizados pelo compositor Edino Krieger, em 1969 e 1970, foram um marco decisivo e histórico.

Por essa razão, não consigo aceitar e tenho de discordar da "solução" simplista da proposta do Sr. Miguel Wisnik, ao dizer que o "nacionalismo musical chupou para o canal da música de concerto o lençol petrolífero do folclore rural, recebe a picada mortal da música de vanguarda e vaza sobre o mercado industrial de massa". Tenho um certo sentimento e receio que essa análise seja demasiado regionalista, demasiado centralizada em São Paulo sem uma perspectiva nacional mais ampla. Creio que o Sr. Wisnik está vendo a música brasileira em uma perspectiva exclusivamente paulista, senão vejamos: os compositores nacionalistas em geral, que conseguiram chegar a uma real expressividade nacional brasileira, foram os que conseguiram superar a influência imediata do folclore e se alçaram a uma síntese mais pessoal. O exemplo óbvio de Villa-Lobos é o mais claro, sendo suas obras fundamentais justamente aquelas onde a presença do folclore é nitidamente ausente. Cito por exemplo obras como o "Noneto", o "Choros 6", o "Choros 7", o "Quinteto em forma de Choros", a "Bachiana nº 9", enfim obras onde por mais que se procure não se encontra o "folclore". Existe sim,

ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

uma sublimação de certas características dele, folclore, que Villa-Lobos assimilou e recriou através do filtro criador de sua personalidade. Mignone, por exemplo, se algumas vezes utilizou de maneira luxuriante incisões mais nítidas de ritmos e temas folclóricos em suas obras, é na verdade um compositor que impregnou-se de um lirismo seresteiro real e criou obras onde seu estilo próprio e marcante se expande numa total ausência de ligação direta com dados folclóricos.

Camargo Guarnieri, esse paulista, vivendo em São Paulo, (o Mignone é paulista de nascimento mas vive há muito tempo no Rio), sofreu o problema que me parece sempre grave em relação ao compositor de São Paulo em geral: a ausência em sua formação auditiva, desde a infância, da presença de música autenticamente popular local. Aliás, o Gilberto Mendes diria isso de maneira formidável e clara em entrevista que li, ao declarar que desde menino vivera cercado de edifícios de concreto, ouvindo businas e barulho de cidade, como é que poderia assimilar folclore? Acho isso uma excelente observação e que nos fará compreender muita coisa. Guarnieri o que fez? Teoricamente orientado, inclusive por Mário de Andrade, para o nacionalismo musical, buscou sobretudo na temática do Nordeste brasileiro as constâncias melódicas, rítmicas e mesmo harmônicas, para se criar um estilo próprio. Se estilo próprio é repetição, podemos dizer que houve uma tendência em Guarnieri de assimilar de maneira própria certos contornos e fórmulas do folclore nordestino, ao mesmo tempo misturando-o com certas manifestações do folclore rural paulista, sobretudo a "toada paulista", cuja essência se

ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

sente tão presente na obra de Guarnieri, sobretudo nos movimentos lentos.

Ora, generalizar como o fez o Sr. Wisnik, não contempla todos os aspectos do problema. Creio que a frase de efeito pode-se sempre afirmar conforme o velho ditado: "Si non è vero è ben trovato". Realmente, é um bom achado a frase do Sr. Wisnik, mas que contempla apenas parte do problema.

Quanto à picada mortal da música de vanguarda, creio que a referência parece referir-se ao Manifesto Música Nova de 1963, um movimento totalmente paulista e regional, ditado inclusive como vimos pelos depoimentos de seus membros, por uma reação local à intolerância de "indivíduos chatos" como afirma Toni em sua entrevista anteriormente referida. Como demonstrei entretanto, a verdadeira fecundação da música brasileira por elementos técnicos da contemporaneidade e da dita "vanguarda", só ocorreria como verdadeira assimilação e síntese, a partir de 1969/70 e desta vez sem traumas. Não viria então a "música de vanguarda" picar mortalmente a música brasileira, mas ao contrário, fecundá-la, propiciar a criação e aparecimento de obras novas que afirmaram seus autores no cenário brasileiro e internacional, fazendo crer na existência de uma moderna escola brasileira de composição, respeitada em todo o mundo. Quanto ao "vazamento sobre o mercado industrial de massa", creio que o Sr. Wisnik deve estar se referindo ao caso de um ex-aluno dos compositores do Manifesto Música Nova e que terminou por dedicar-se à produção de música de consumo: é o caso de Arrigo Barnabé. Entretanto não é aceitável a inclusão deste compositor na linha de evolução da música de concerto

ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

brasileira. Trata-se não de preconceito mas de outro tipo de fenômeno, cuja validade não se discute, mas que não pode entrar na linha de discussão estética da música brasileira a que nos atemos.

Compreenda-se que não é preconceito por nenhuma outra forma de expressão musical o que me leva a dizer isso, mas a afirmação de que esse fenômeno não pode ser generalizado, como o fez o Sr. Wisnik. No momento em que estudantes de composição decidem tomar o caminho mais fácil do mercado industrial de massa, da produção de música de consumo por mais elaborada que seja, esse compositor opta por outra via, pela utilização de outros pontos de referência, pelo uso de outros signos e também de clichês, não sendo o menor deles a obrigatoriedade de quase tirânica na música de consumo, da batida rítmica permanente. Esse recurso que volta a um dos mais primários elementos da música em todos os tempos, o *basso obstinato* é obviamente, um dos recursos mais fáceis para o compositor diletante e menos preparado. Com um fundo básico do *basso obstinato* o "compositor" só tem a deixar correr livre as vozes superiores, mantendo também como outro necessário "clichê" um esquema harmônico de cifras, para no final dar uma impressão tolerável. Acrescente-se a isso o uso de amplificações monumentais que faz com que a mais tola e banal sucessão harmônica (tônica-dominante-subdominante-tônica) se transforme em algo imenso, e teremos o arsenal de que se valem nossos criadores de arte industrializada de consumo. Se então a tudo isso se acrescentar um toque visual surrealista, apelando para o "non-sense" dos *video-clips* importados, te

ART. 013, Salvador: 47-61, abril, 1985

remos uma visão perfeita do que hoje em dia exerce o fascínio entre nossos desavisados jovens. A intensa amplificação sonora parece ter embotado a sensibilidade harmônica que a música popular brasileira desenvolveu em sua época de ouro, desde os "chorões" até os cultores da bossa-nova, e hoje em dia apela-se para o embotamento intelectual, a ausência de qualquer esboço de reação, de uma juventude brasileira massacrada pelos donos do dinheiro industrial e pela produção mecânica e artificial de artefatos massivos.

Quarenta anos depois de sua morte, quarenta anos de vazio em nossas discussões estéticas, tantos escritores, músicos, pintores vazios de sua influência, Mário de Andrade onde estás?

TRAVOS E FAVOS

Ernst Widmer

A verdade é uma só: são muitas.

Antonio Brasileiro no seu poema 'Roda Mística' do livro 'Pura Mentira'.
Ed. Philobilion-FCEB-Bahia

TREVO

Após 29 anos de Europa e 29 anos de Brasil, caminhando para o desempate, considero-me brasileiro. Como tal atrevo-me tecer algumas observações sobre aquilo que chamo de 'lição hemisfério sul'.

Dois aspectos chamam a minha atenção no panorama atual da música latino-americana.

Primeiro a sua marginalização.

ART. 013, Salvador: 63-71, abril, 1985

Segundo um certo acanhamento por parte dos compositores.

Ambos os aspectos dão uma idéia equivocada quanto ao potencial da música latino-americana e clamam por uma reversão.

TRAVOS

Em 1972, por ocasião do 'Simpósio Internacional Sobre a Problemática da Atual Grafia Musical' organizado pelo Instituto Ítalo-Latino-Americano, Roma, travei contato com expressivo número de compositores. Éramos ao todo 30 dos Continentes Americanos: 5 brasileiros, 16 de outros países latinoamericanos e 9 norteamericanos. A tônica do encontro foi a seguinte: o tema do Simpósio serviu apenas de pretexto para desabafos. Constatou-se e denunciou-se que a obra do compositor (latino) americano contemporâneo não é divulgada, não é editada; se executada o é só esporadicamente e assim mesmo em precárias condições: faltando músicos, ensaios e, sobretudo, seriedade, compreensão e conexão para com a música nova (ainda a ser cativada e consagrada...).

Foi um muro de lamentações. Fiquei chocado e achei que deveríamos reagir. Esta continua sendo a minha opinião, mas hoje, tendo motivos suficientes para juntar-me às fileiras dos magoados e desprestigiados, constato que nem muro para lamentações sobrou.

TRAVAS

Creio que, além de um certo provincianismo e de falta de profissionalismo, o maior empecilho
ART. 013, Salvador: 63-71, abril, 1985

para a aceitação da música nova resida na sua falta de simplicidade, na sua frequentemente inextricável complicação. Para atingí-la há obstáculos demais para serem vencidos. É claro que o novo requer novos meios, mas não posso furtar-me de denunciar excrescências e preciosismos que dificultam e obscurecem o essencial. Uma das causas disso foi apontada por Lutoslawski *"estudos teóricos e estéticos não poderão cruzar com o ato de compor, pois estes estudos paralisam o mecanismo que põe em marcha o pensamento criador..."*.

Além disso, mesmo a concepção mais complexa deve ser anotada da maneira mais exequível. Mas infelizmente isto raramente acontece e rebuscamento e complicações desnecessários (embora de aspecto gráfico estonteante) formam o resultado sonoro opaco.

Por outro lado, implicaram meios de comunicação de massa em industrialização e comercialização crescentes. Daí a difusão cultural ter-se tornado tão demagógica e distorcida. (Na palavra de José Calazans Brandão: "capitalista", pelo fato de as Capitais dominarem a vida cultural). Enxurradas disso e daquilo (quanto mais avassaladoras mais lucrativas) nivelam tudo por baixo. A originalidade cede à afetividade. Resultado: o percentual de música contemporânea de concerto tem diminuído constantemente nos últimos 150 anos chegando a índices ínfimos. (Seria por isso que Chico Buarque de Holanda considerou a música contemporânea brasileira de concerto dispensável?). Enquanto na Europa as Radioemissoras irradiam programas diversificados, encomendam obras, pagam direitos
ART. 013, Salvador: 63-71, abril, 1985

autorais, aqui o rolo compressor da indústria de som esmaga as poucas investidas de fomento à produção nascente.

Não fossem algumas entidades culturais e intérpretes amigos, o silêncio seria total.

TRÍVIO

Neste contexto, restam ao compositor 3 opções:

- inconformismo
- conformismo
- desistência

Ora, o ato criador é um ato político. A simplicidade acima propagada não significa concessões simplistas. Não significa abdicar de essência e coerência. Significa apenas descomplicação.

A exigência cada vez mais petulante dos programadores culturais que só querem (se) peças curtas e fáceis (demandando poucos ensaios, pouco esforço), como que cumprindo um mal necessário, aliada à arrogância deles obstruindo qualidade, não deve corromper o compositor intimidado. (Tais programadores, frequentemente nossos colegas, aliás costumam lamentar a presença incômoda do autor que, em vez de se dar por satisfeito de estar sendo executado e de acrescentar mais um título ao seu currículo ainda se mete nos ensaios e reclama...).

Assim, como numa corda bamba oscilando entre inconformismo e conformismo, ímpeto e gueto, graça e desgraça, o compositor segue sua vocação, prossegue no seu caminho, seu ofício intimamente sagrado mas oficiosamente tido como um capricho pessoal.

ART. 013, Salvador: 63-71, abril, 1985

Evitar que este esforço fique inócuo é uma questão de política cultural.

TROVA PARADOXAL

Inconformista brando (já consagrado) travando intensa obstrução a conformista radical (ainda desconhecido).

TREVAS

Mergulhada num desconhecimento quase completo e aterrador, a música nova brasileira pode ser comparada a um arquipélago em processo de paulatina submersão. Tal clima de desolação e indiferença é temporariamente espantado por coriscos: festivais, simpósios, bienais, congressos, os quais comprovam pujança, potencialidade e impacto da música nova, ocasionando o conagraçamento efêmero dos compositores e clamando por continuidade e por um intercâmbio sistemático e abrangente.

Porém há falta crônica de troca de idéias, de apreciação e de crítica, não obstante termos nossos colegas se tornado o nosso público residual. Até parece que o contexto nos corroe também: ao não criticarmos e apreciarmos (e mal ouvirmos) o fazer do colega, tornamo-nos inermes e reforçamos ainda mais indiferença e desprezo. Sem avaliação o compositor estagna debruçado sobre si mesmo. Por isso a troca de idéias, por mínima que seja, é vital.

ALHOS COM BUGALHOS

Em 1973, durante uma turnê do Conjunto Música Nova da UFBA (na qual tocamos 8 vezes sendo 5

ART. 013, Salvador: 63-71, abril, 1985

no Brasil, 2 em Assunção e uma em Montivideo, ob tendo ao total 9 críticas: 4 no Paraguai e 5 no Uruguai, um colega brasileiro classificou a minha peça Eclosão de "alhos com bugalhos". O resto foi silêncio.

Em 1979, na Bienal de Música Brasileira Con temporânea da Sala Cecília Meireles, Rio de Janei ro, ouvi dizer que o meu opus 100, RELAX - Requiem em forma de variações sobre um choral de J.S.Bach, seria música própria para um salão de massagens. Os demais presentes não se pronunciaram.

Ambas as observações não me foram dirigidas diretamente, sendo obviamente feitas com o fito de escarnecer. Embora o escárnio e crítica apenas es boçassem posicionamento (enquanto tudo o mais fo ram abraços, "muito bem", parabéns etc., confortos alentadores sem maiores consequências), aquelas observações levaram-me a refletir sobre o meu fa zer, aguçando a minha autocrítica e consequente mente o meu próprio posicionamento. Reduzir a questão a problemas de estilo, de correntes, de técnicas é desconhecer que o ato criador é um ato político e que conteúdo e essência, integridade e coerência devem prevalecer sobre outros pormeno res.

Parece-me, hoje, que o X da crise resida na imaturidade de nossos posicionamentos (ora radi cais e alienantes, ora chochos e alinhados), en fim em concepções acanhadas e sem identidade prô pria. Sugiro, por isso uma constante (re)avalia ção valorativa e conceitual.

FAVAS

"...

As novas categorias

o humor, a vertigem

..."

Oswald de Andrade:

Diário Confessional (fragmentos)

FAVOS

O lema do Grupo de Compositores da Bahia, fun dado em 1966, "principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado" representa um es forço consciente de

- uma postura não dogmática valorizando a diversidade idiossincrática
- evitar um tolhimento oriundo de técnicas e estilos já sistematizados.

Embora aparentemente sem rumo, esta premissa ainda hoje válida, permitiu maior liberdade na bus ca de uma linguagem própria, de uma identidade.

Além disso, permitiu deixar de lado rixas na turais entre facções e invejas inevitáveis entre autores, favorecendo, durante algum período, e res trito à Bahia, o exercício, execução e difusão re gular e bem recebido pelo público, da produção nas cente.

Em nossa época os planos, por mais heterogê neos que sejam, se sobrepõem: o regional, conti nental, universal.

Para encontrarmos a nossa identidade precisa mos livrar-nos de preconceitos, preceitos, corren tes, corréias e escolas. Não basta tirar antolhos, ART. 013, Salvador: 63-71, abril, 1985

é preciso também tomar cuidado de não munir-se de antolhos alheios...

Nesse sentido, o movimento do Grupo é anti-escola, descondicionador e paradoxal.

Na verdade, creio que dualismo, antagonismo e contradição pertençam ao passado. O movimento do Grupo permitiu-me abrir os olhos quanto ao trabalho dos meus colegas, especialmente ao de Walter Smetak e chegar a vislumbrar que o dual está virando trial, o dilema trilema, e o temido choque de estilos ecletismo. Ecletismo como 'estilo' de uma época sincrética!

São contracampos* que vêm substituir contraponto e harmonia, com a diferença de que, desde o seu surgimento assumem feições estruturais e não estruturalizantes, paradoxais e não paradigmáticas, heterogêneas e não homogêneas.

MEL

Quiça, livres de entulho dogmático poderíamos nos tornar menos perplexos e mais atuantes encarando, com alívio, novamente 'o belo' a ressurgir anistiado após décadas de exílio involuntário. A nossa concepção tornar-se-ia mais espontânea e descontraída, e nosso trabalho menos acuado e maçante, a nossa identidade mais tangível e menos opaca. Oxalá acordemos a tempo para sairmos do casulo e (re)conquistarmos prestígio, espaço e projeção.

O presente número especial da nossa revista ART representa uma brecha e pode ser o ponto de

* termo tomado emprestado do título da revista Contrechamps ed. L'Age de l'Homme Lausanne-SUIÇA.

partida para que o CIDEM e outras entidades de fomento à cultura apoiem ramificações como as seguintes:

- outros números de revista(s) com artigos 'quentes'
- festivais nacionais e latinoamericanos (a exemplo dos Festivais da Guanabara, 1969 e 70, coordenados por Edino Krieger e, até hoje, marcos na história recente da música brasileira e latinoamericana)
- edições sistemáticas de partituras e materiais (a exemplo da Funarte, da UFBA, entre outros) e sua distribuição
- lançamento sistemático de discos e sua distribuição
- intercâmbio contínuo, sistemático e abrangente (a exemplo de alguns simpósios, cursos de férias, o Festival de Santos, etc.).

A MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E O BRASIL

Enio Squeff

Não sei se é possível discutir a música brasileira contemporânea sem levar em conta o Brasil. A constatação parece redundante e não deixa de sê-lo na medida do real. A música só existe numa relação fundamental entre quem a faz como compositor e intérprete e quem a escuta como ouvinte. Debater a música e os músicos brasileiros numa perspectiva das condições do Brasil é um pressuposto fundamental. Nem sempre vem sendo encarado desta forma pelos musicólogos, críticos ou observadores.

A constatação se impõe ao simples início de qualquer formulação sobre a música contemporânea brasileira. Anos atrás, em São Paulo, sustentei uma discussão com o compositor Willy Correa de ART. 013, Salvador: 73-83, abril, 1985

Oliveira sobre o assunto. Se bem me lembro, ele defendia a idéia de que a apreensão da semântica musical era suficiente para levar qualquer um à compreensão da música contemporânea. De minha parte, defendia exatamente o oposto: dizia que a música constituía um fenômeno acústico; não era letra, mas som. Não me lembro em que ficou o debate. Só sei que acabei juntando essa idéia com outra a propósito de um ensaio que estou escrevendo sobre o problema quase "eterno" da semanticidade da música.

Ouvi certa vez do folclorista Rossini Tavares de Lima, que Villa-Lobos defendia a tese de que o crítico musical não tinha, necessariamente, que "saber música". Bastava ter bom ouvido como os ouvintes mais assíduos. Na época não entendi (e o próprio professor Rossini me dizia não saber porque Villa-Lobos defendera tal ponto de vista). Juntando este fato, porém, à minha discussão com Willy, acabei encontrando o fio da meada exatamente em relação ao problema da semanticidade. Na verdade, a música não diz nada além do que os sons, enquanto sons, sugerem ou "afirmam". E se algo está inscrito numa partitura para mais do que resulta dela no momento da sua execução, terão que ser, ou as suas "sugestões", ou como escrevi certa vez, este "arfar da história". Suponho que não preciso insistir na idéia de que é o discurso sonoro que interessa e não a sua gênese escrita. E que, portanto, sob certos aspectos, Villa-Lobos tinha razão. Mas e a música contemporânea brasileira?

Sobre a matéria, poderia discutir suas origens.
ART. 013, Salvador: 73-83, abril, 1985

gens a partir do que talvez interessasse apenas aos musicólogos. Reli há dias o alentado trabalho de José Maria Neves sobre a música contemporânea brasileira. Trata-se, certamente, do que mais completo já se escreveu sobre o assunto no capítulo das informações sobre determinados compositores, suas inclinações, seus trabalhos ou mesmo suas idéias. Merecia uma maior divulgação. Entretanto, como ocorre em 90% dos casos, no competente livro do sr. José Maria Neves não vi quase referências às condições com que a música brasileira foi feita neste século, ou nos últimos 20 ou 30 anos. Não posso deixar de concluir que uma análise sociológica do fenômeno musical, a estas alturas, não faria falta a qualquer livro que se propusesse a falar sobre a música que se faz atualmente no Brasil.

Não é uma questão menor. Ainda que a mera discussão do fenômeno sociológico pouco acrescente aos estudos musicais (lembro o *best seller* brasileiro de Henry Raynor que pouco acrescentou à música), parece-me que, no momento, uma coisa não dispensa a outra. Tenho acompanhado como jornalista e crítico numerosos eventos musicais pelo país inteiro. Não sei se o que mais me impressionou foi a ilusão dos músicos de que a música não tem nada a ver com as condições políticas e sociais de um País ou se, pelo contrário, o que me surpreende vem sendo precisamente a influência que o processo social e político exercem sobre a música brasileira como um todo.

A gênese que normalmente se faz da vanguarda brasileira começa pela influência indiscutível de
ART. 013, Salvador: 73-83, abril, 1985

Danaueschingen e Darmstadt entre boa parte dos compositores, p. ex., "concretistas" dos anos 60, de Santos e São Paulo. A influência existiu; mas a ida a Danaueschingen já não revelaria, de per si, uma tendência indiscutível?

Tenho poucas dúvidas. A multi-média que se introduz na música brasileira na época, como assimilação dos aspectos mais expressivos do industrialismo paulista não parece um processo aleatório. É bem significativo que a aliança entre os concretistas e os músicos se dê na trilha das primeiras teorias da informação no início do fastígio do capitalismo que vai desembocar no "milagre". A idéia de que a comunicação é também um processo de desvelamento da obra de arte, foi em tudo determinante. Mas poderia arriscar que foi a decadência da música instrumental, a razão que determinou a presença de dois músicos não profissionais entre os signatários do "manifesto Música Nova". Willy Correa de Oliveira, publicitário e Gilberto Mendes, funcionário público, não eram menos músicos por não praticarem a profissão como Rogério Duprat, Damiano Cozzela ou Olivier Toni. Bem ou mal, tornaram-se músicos de excelente "métier" (se é que já não o tinham antes). Mas nunca foram - senão indiretamente (como *jinglistas*, p. exemplo), músicos de orquestra ou profissionais ligados à indústria musical. Pode se supor que a década de 60 não tenha sido particularmente pródiga para candidatos a instrumentistas de sinfônicas. O estímulo não era o mesmo de hoje em dia.

Esse parece ser um dos fulcros da questão musical brasileira. O trabalho realizado pelo pro

fessor Koellreuter na Bahia fundamentou um processo que iria se desenvolver com Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso e Jamary de Oliveira, para só citar alguns. Falta inquirir das razões que a partir de um determinado momento isolaram a Bahia de outros centros; e o próprio núcleo da Bahia da comunidade como um todo. Talvez o centralismo do modelo econômico o explique. Talvez.

Sob este prisma, porém, o problema da música contemporânea brasileira não é diferente do de outros centros. Conversei, faz anos, com uma pianista soviética sobre a questão da música contemporânea na URSS. Ela revelou o que é fácil de adivinhar: que na URSS, como em outros países, existem núcleos de música contemporânea (leia-se de "vanguarda" conforme o "modelo" que todos mais ou menos conhecem). Mas o público que os assiste é tão pequeno quanto algures. Não interessa analisar aqui o que é lugar-comum em todos os festivais de música do século 20. Parece haver um consenso de que entre a música de Cláudio Santoro ou Aylton Escobar (cito-os, por acaso) e qualquer obra tradicional de qualquer compositor conhecido das salas de concerto, as preferências do público se encaminham para o nome conhecido. Os nacionalistas não chegam a ser exceção: eles também sofrem o revés da síndrome do ineditismo. Por não serem conhecidos, são desprezados *in limine*. Compreende-se que à luz desta racionalia a indústria continue fazendo da inércia o mote perfeito para a sua atuação.

Ora, não creio que a análise deste fenômeno possa ser desconsiderada no Brasil ou em qualquer outro lu

ART. 013, Salvador: 73-83, abril, 1985

gar, pelo simples fato de se repetir desde o início do século, quando a indústria cultural passou a pautar seu procedimento pela reprodução do sucesso visando única e exclusivamente o lucro. É assim com toda a indústria: não estranha que no Brasil a questão se repita *ad nauseam* e, agora, sob a chancela de parte da intelectualidade que pensa estar em "paz com o mundo" ao considerar ociosidade discutir a música de concerto por ter esta ficado limitada à burguesia ou à "aristocracia". Sabe-se que a tentação é universal e não atinge apenas a música. Durante os alvares da revolução bolchevique (cito o exemplo por razões óbvias), Lenin teve de recorrer a Gorki para que este insistisse junto a certos setores para que não destruíssem os tesouros artísticos hoje expostos no Ermitage, de Leningrado. Entre tais círculos, era voz corrente que por pertencerem ao "passado burguês", a arte devia ser destruída, juntamente com o sistema que, de uma forma ou de outra, tinha sido engendrado por ele. É um pouco o raciocínio maniqueísta de parte da intelectualidade brasileira em relação à música de concerto. Compreende-se que a "intelligentsia" não conte em seu âmbito com musicistas ou compositores; e que, mesmo entre os melhores compositores brasileiros da atualidade (com raríssimas exceções), sobre sempre um não disfarçado complexo de inferioridade em relação ao que a indústria convencionou denominar "povo". Não creio, portanto, que precise ir muito além na justificativa da necessidade de se olhar a criação da música de concerto do Brasil também pela ótica dos fatores sociais que a determinam. Ainda mais que o *marketing* da indústria

ART. 013, Salvador: 73-83, abril, 1985

deu certo: certos intelectuais realmente acreditam que a música "popular" é genuinamente "do povo". E que os músicos ditos "de concerto" que morreram para serem tocados ou mesmo para sobreviverem, fazem parte da "elite". Sequer se questionam se mesmo os mais bem sucedidos intérpretes da música de concerto (para falar apenas nos que a praticam; não nos criadores), podem comparar seus ganhos com o "campeão" de audiência que está em primeiro lugar na parada de sucessos.

São questões, a meu ver, absolutamente pertinentes. E que obviamente, têm a ver com a criação musical contemporânea. Aqui, porém, entra o outro lado da questão: a da música propriamente dita.

Não penso estar cometendo qualquer exagero ao constatar um certo arrefecimento no ímpeto que até bem pouco animava os compositores contemporâneos. As defecções dos modelos europeus parecem ter tido como efeito uma desmobilização extraordinária dos músicos daqui. À vista do sucesso da "nova tonalidade" ou do "neo-romantismo" ou ainda do "minimalismo", o radicalismo anti-tonal que entre certos setores já era letra morta, correspondeu a uma atomização das forças atuantes da música contemporânea brasileira como um todo. Nem sempre os motivos confessados foram o total fechamento do estamento à criação contemporânea. Mas, neste ano, o Municipal de São Paulo não funcionará: estará fechado para "reformas" até 87, mais ou menos. Como consequência, não se ouvirá "Alma", obra de Cláudio Santoro, baseada em Oswald de Andrade e que, certamente, reporia algumas questões em relação à criação contemporânea brasileira, tendo

ART. 013, Salvador: 73-83, abril, 1985

em vista esta nova realidade, ou seja, sem o "radicalismo" da atonalidade e, portanto, também, sem o princípio crítico que sempre sustentou a oposição altamente saudável dos compositores serialistas destes últimos trinta anos. A observação vale principalmente para a ópera inédita do sr. Cláudio Santoro; ele me disse que "Alma" visava a fazer cantar "à la Puccini" (sic). Não sei se se trata de uma simples observação ou se de um novo sentido na obra deste compositor. Não deixa de ser significativo, em todo o caso, que, de outro lado, um outro compositor a quem também admiro, Willy Correa de Oliveira, esteja hoje preocupado em fazer música "para as massas" e numa visão, agora, decididamente política quanto à função da criação musical.

A situação, claro, não pode ser encerrada em simples observações feitas ao acaso. No Festival de Santos do ano passado, realizado simultaneamente em São Paulo, foram executadas obras de Nelson Cavalcanti de Holanda, Aylton Escobar, Mário Ficarella e Bruno Kiefer que dão o que pensar. Mas o panorama foi extenso e não pude avaliar a quantas andamos nestas tendências tiradas, infelizmente, quase todas, não de uma crítica ou de uma reflexão sobre o momento histórico, mas de toda uma conjuntura desfavorável, chovinista e extremamente reacionária (falo principalmente dos governos de oposição que assumiram o poder e que, ao invés de implementarem a música de concerto, fizeram o especial favor de tentarem destruir o pouco que restou depois de 20 anos de ditadura militar, como na Rádio Cultura de São Paulo, no Municipal do ART. 013, Salvador: 73-83, abril, 1985

Rio, etc. etc.). Sem dúvida, o processo não se desenha só desfavorável: a arte é também um exercício por vezes milagroso contra as contingências e acima da repressão ideológica. Mas alguns dos compositores mais criativos do eixo Rio-São Paulo retrocederam. Cito alguns exemplos. A obra que ouvi de Marlos Nobre sobre as comemorações do "Ano Bolívar", executada em São Paulo, pareceu-me a me nos feliz das quantas conheço deste compositor. Recitativos acompanhados de "clusters", com intervenções corais mais ou menos bombásticas, entremeadas de leituras declamadas por um locutor soa a rádio-novela dos anos 50; no entanto, foi mais ou menos isso que se escutou. Suponho que o sr. Marlos Nobre não tenha feito isso para não ser concessivo. Outro que me parece ter regredido para o nihilismo de um beco-sem-saída é Raul do Valle, do qual se pode dizer que até bem pouco era um dos mais criativos compositores de sua geração. No ano passado, a Sinfônica de Campinas tocou uma obra sua, cuja clara intenção era uma espécie de "resgate do kitsch". O *kitsch* pareceu-me, de fato, devidamente resgatado; mas é um equívoco achar que Lindomar Castilho ou Agnaldo Timóteo sejam "críticos" por interromperem uma sinfônica. Quem não acredita na música deve abandoná-la. Damiano Cozzela e Rogério Duprat, de forma digna, fizeram isso sem alarde, há bastante tempo.

Não que tais sintomas não sejam indícios de uma possível epidemia. Quando Penderecki esteve no Brasil, previ que suas fórmulas deliberadamente ecléticas e francamente concessivas (falo de sua fase atual) tinham campo fértil para vingar. O mote de Schoenberg de que ainda há muito boa música

ART. 013, Salvador: 73-83, abril, 1985

sica tonal para ser escrita é sempre uma boa des culpa para não se tentar o oposto que talvez ani masse Schoenberg de que existe ainda muito boa mú sica atonal para ser composta.

Com outras palavras, parece indiscutível que a indústria, pelo menos à primeira vista, venceu. E que num País onde nem Beethoven é ouvido (por ser sistematicamente considerado de "elite" ??), essa vitória da indústria toma aspectos de "terra arra sada". Como se trata da conclusão de um longo pe ríodo, digamos, à guiza de esperança, que é este o outro aspecto da dívida dos mentores de 64. Com todas essas, porém, a música da "Nova República" passa a ser uma interrogação.

Não nos iludamos: a música contemporânea só existe enquanto *in-formação* do passado. O caráter de "reflexão" proposto pelos grandes compositores do século 20 é a maior evidência de que "contempo raneidade" é antes de tudo um comentário crítico. O "Ulisses" de Joyce, ou o "Grande Sertão, Vere das", de Guimarães Rosa (nada de comparações, en tenda-se), só existem como obras típicas do sécu lo, na medida em que se reportam a todo um passa do dos quais constituem "reptos", vale dizer, "re flexões críticas". A ilação em relação à música contemporânea brasileira parece evidente: ela não existiria nunca fora do contexto do passado e da grande música que constitui o patrimônio de um país ou, se quiserem, a "sua" memória musical. E desde que inclua nesta "memória" não apenas Nepo muceno ou Villa-Lobos, mas todo o passado da músi ca ocidental, compreende-se que a contemporaneida de tenha exigências que, em última análise, são a

ART. 013, Salvador: 73-83, abril, 1985

própria vida de um País como um todo. Neste sen tido, arrisco que não teremos jamais a música do presente, (que seja como tal) enquanto não resga tarmos conjuntamente, a outra, a grande música do passado. Não será por ignorarmos a vida musical com seus concertos tradicionais, suas idiossincra sias - ou mesmo seu reacionarismo - que a música brasileira mais revolucionária sairá do seu lim bo. E talvez dê para entender, enfim, o que quis dizer quando propus o estudo do Brasil para a dis cussão da música brasileira. Na verdade, é dele, da sua vida musical que virá a nova música brasi leira. O resto é descrição. Vale, mas não inter fere.



ARTICULANDO O NAGÔ

Paulo Costa Lima

DOIS ESTEREÓTIPOS: O COMPOSITOR PENDURICALHO E O
GRANDE INTRODUTOR

1. "...Rodolfo Halffter, who fostered these techniques as a teacher of composition at the National Conservatory and himself turned to dodecaphony in works of the early 1950s."¹

"Among Halffter's students who have adhered to serial techniques somewhat more systematically is Jorge González Avila (b.1926), primarily a composer of piano music".²

A linguagem utilizada por Behague nestas duas referências é ideal para neutralizar a busca de uma consciência própria do compositor ou de sua sociedade. Halffter "turned to" dodecafonismo. Ora, ART. 013, Salvador: 85-93, abril, 1985

o que nos interessa saber é justamente o contrário, como Halffter "distorceu" o dodecafonismo moldando-o a suas necessidades; How Dodecaphony turned to Halffter? O autor toca neste ponto mais adiante quando afirma que "one could rightly argue that Halffter's writing is anything but dodecaphonic, since he does not explore twelve-tone set-operations very often"³. Ou ainda quando diz: "...he applies the technique so *loosely* that none of the technical and esthetic implications of Schoenberg's method are present".⁴

Estas são descrições que distinguem Halffter de Schoenberg, mas apenas de forma negativa. A utilização da palavra "loosely" faz pensar que ao invés de utilizar instruções definidas em suas composições o autor estaria apenas diluindo as regras de Schoenberg. As descrições apresentadas pelo autor, das *Tres Piezas* para orquestra de cordas (1954) não nos afastam dessa impressão, pelo contrário, reforçam-na, ao sugerir uma utilização também "frouxa" de gestos tonais.⁵

Saber que Halffter é membro do Clube Internacional Dodecafônico não nos leva a lugar algum na direção da contribuição que a América Latina teria prestado em termos de Composição neste século. Aliás, esta é a própria linguagem do "Clube", uma linguagem paralizante que se reproduz em diversos outros contextos.

A segunda referência aproxima-se do insulto, apesar da vestimenta de elogio a Jorge G. Avila, o qual teria aderido de *forma algo mais sistemática* às técnicas seriais. Notem o verbo: *aderir*. Somos informados que os alunos de Halffter manti ART. 013, Salvador: 85-93, abril, 1985

veram um certo interesse por tais técnicas; a natureza ou as razões do interesse não são apresentadas; fica registrado que eles aderiram de forma não-sistemática (talvez até assistemática). Porque diabos teriam aderido de forma não sistemática a tais técnicas? Essa é a forma mais medíocre de aderir a alguma coisa, ou é a "forma latina"?

A imagem do compositor-penduricalho aparece de forma quase caricatural no trecho que segue:

"His stylistic development moved from the application of Chavez's principle of non-repetition (in such works as *Soli*) to a type of Webernian serialism and Penderecki-like experiments with new sonorities..., then to electronic music, aleatory techniques and mixed media."⁶

Hector Quintanar é descrito como um "saudável" coquetel de princípios utilizados por Chavez, serialismo Weberniano, experimentos tipo-Penderecki, música eletrônica, técnicas aleatórias e multi-meios. Essa forma de descrever um desenvolvimento estilístico nada nos informa sobre o próprio estilo que sofreu o desenvolvimento. Além disso a linguagem não deixa sem arranhões os compositores que utiliza como parâmetros (Webern, Penderecki, Chavez) na medida em que associa o compositor à vulgarização de seu estilo (Penderecki-like).

Causa assombro a conclusão que o autor em questão elabora, como resultado da incursão na música contemporânea do México:

"In sum, Mexican music since 1950 shows clear signs of a dynamic development which includes not only the growth of older composers such as Chávez, Galindo, and Halffter but a sensitivity to various international currents that brings it to a *truly contemporary maturity*."⁷ (o grifo é meu).

ART. 013, Salvador: 85-93, abril,

A visão aterradora do futuro da música na A.L. aparece cristalina neste trecho, que reconhece por um lado o crescimento dos compositores estabelecidos da geração anterior (Chávez, Galindo e Halffter) e por outro a sensibilidade às várias correntes internacionais. No meio desses extremos, um vácuo terrível... Um vácuo, provavelmente, bem *mexicano*.

2. A alienação do universo do compositor é também realizada através do transplante de rótulos da música contemporânea das sociedades ocidentais para o meio latino-americano. O transplante sugere o paralelo entre as duas situações e deixa claro que se procurarmos suficientemente bem acharemos o Schoenberg, o Stockhausen e o Cage Tropicais.

"A teoria dos doze sons de Arnold Schoenberg de tanta repercussão na música moderna, não tivera, praticamente, qualquer reflexo no Brasil até 1937, data da chegada ao Rio de Janeiro de Hans-Joachim Koellreutter".⁸

Fica estabelecido portanto, que H.J.K. foi o verdadeiro introdutor do dodecafonismo no Brasil, sem que haja qualquer referência ao interesse de um e outro (Koellreutter e o Brasil no caso) em introduzir ou receber dodecafonismos. A mitologia criada em torno do ato de trazer algo da suposta metrópole para o Brasil dispensa justificativas. Talvez por isso predomine em torno do próprio conceito de dodecafonismo uma inocência e superficialidades irritantes, mesmo sabendo que a obra em questão não se propõe a "aprofundar análises".⁹

"A técnica dos doze sons abriu largos horizontes à música moderna, produziu obras-prímas, vivos debates mas não foi adotada como

único método de expressão pelos compositores contemporâneos".¹⁰

Qual a técnica que pode reclamar para si o status de *único* método de expressão de uma determinada época? Quantas tonalidades diferentes podemos ouvir entre Wagner, Brahms, Mussorgsky, Schumann, Chopin ...?

"Pode-se dizer ainda que, até agora, a fórmula Schoenberg ainda não encontrou nenhum adepto genial que, empolgando as massas e os entendidos, a imponha definitivamente".¹¹

O período mais criativo de qualquer técnica é justamente aquele que precede sua imposição definitiva, e morte natural.

Imprecisões

Sobre Jamary Oliveira:

"Escreveu também dois ciclos de canções, além de um *Sanctus* para dez vozes solistas, dez metrônimos e coro. As três *Canções Tristes* com texto de Antonio Brasileiro (pseudônimo do autor?) para soprano e cordas, apresenta intervalos bruscos com separação de sílaba de efeito duvidoso".¹²

Obs.: Antonio Brasileiro é um poeta baiano, com vários livros publicados.

Há imprecisões de várias espécies na literatura sobre música contemporânea da A.L.. Elas surgem muitas vezes da própria estagnação econômica...informativa do continente, outras do preparo inadequado de questionários, de deduções apressadas, despreparo dos que manipulam as informações ou até mesmo da tão decantada exigência comercial das editoras.

Mas há também imprecisões estruturais, algo que já pode se considerar como estilo nesta área.

Consiste em reunir alguns dados biográficos do compositor, salientar ocasiões especiais (geralmente atuações em alguma metrópole), enumerar um punhado de datas, citar algumas composições com rápidos comentários adjetivados. O resultado, muitas vezes é tão nauseante quanto as colunas sociais. As imprecisões que surgem neste contexto passam a desempenhar uma função estrutural de sustentação do estilo e este se encarrega de bloquear impulsos interpretativos ou analíticos, que exigiriam afinal de contas um contato com as melhores idéias do compositor.

Disposição do Cenário

Vista do Norte a América Latina é facilmente identificável; assim atestam verbetes de dicionários, temas de pesquisas e dissertações de musicologia ou até mesmo sub-secretarias de Estado. Há portanto uma linguagem que nos unifica e nos considera como um Todo, até certo ponto homogêneo. Mas há também uma outra face desta linguagem, seu antídoto fulminante, raiz de uma psicose bem latina, que interfere e isola as partes daquele possível Todo, agora fictício, inalcançável. É a linguagem que manifesta-se sem tantas sutilezas na negociação *caso a caso* da dívida externa, na exportação indiscriminada de sub-produtos culturais, na ausência intrigante de canais de comunicação entre países vizinhos, na intervenção Nicarágua ...

Vista do Sul a América Latina explode em arquipélago¹³ por vezes indefeso e caótico. As ilhas mal se conhecem umas às outras; não há centros culturais Brasil-Argentina, Brasil-México ou Venezuela... e sim Culturas-Inglesas, Alianças-Francesas
ART. 013, Salvador: 85-93, abril, 1985

e Goethes... A identidade perdida projeta-se para o Norte e a energia da libido é deslocada para uma gama de fatores que inclui Menudos e John Cage. Assusto-me portanto com uma lista de 104 compositores latino-americanos com mais de quinze anos de produção, vivos, até segunda ordem, recolhida em dois dicionários recentes.¹⁴

Oprimidos que engolem a imagem do opressor idealizam-na através da tentativa de identificação. A observação de Paulo Freire aplica-se ao universo musical. O confronto entre a produção musical da América Latina e a produção musical dos países desenvolvidos ameaça refletir a relação política e econômica entre as duas áreas. As dicotomias faminto-alimentado, simplório-tecnológico, primário-scholar, mambembe-virtuoso são fantasmas que assaltam constantemente a integridade do compositor e do público. O faminto não pode produzir cultura.

Tanto "a forte e quase exclusiva orientação nacionalista"¹⁵ que dominou a primeira metade do sec. XX (e ainda atormenta a segunda) como "a simples transplantação do dodecafonismo, serialismo, multi-serialismo"¹⁶ podem ser entendidas como formas de reagir ao confronto que descrevemos no parágrafo anterior. A solução nacionalista-folclórica, se tornou com uma frequência obstinada em alienante, uma espécie de sublimação da situação de confronto. Note a predominância do jocoso, do lúdico e do pastoral na adoção alienada do Folclore, que ameaça bater retirada para um tempo anterior a qualquer conflito, "éramos assim".

O sucesso da solução-folclore no exterior,
ART. 013, Salvador: 85-93, abril, 1985

ainda na primeira metade do século, pode ser interpretada como consequência do alívio produzido no próprio "opressor"; o "alimentado" livra-se da culpa da existência de "famintos", e estes últimos começam a ser vistos como exóticos habitantes de outros continentes, quase uma sub-espécie. Além disso, a adoção do nacionalismo-folclore implica numa delimitação de campos de atuação. Cuidados dos maracatus que nós inventaremos o serialismo. Escreva batuques que nós construiremos uma música eletrônica; congados por técnicas aleatórias, cheganças por gerações de computadores...

Já a transplantação dos sistemas traz outra série de implicações. A adoção cega e fiel pode representar uma tentativa (até certo ponto desperada) de compensar a situação de "faminto" ou "primário". A tentativa de sobrepujar o confronto neste caso pode falhar sob o peso da aparência de progresso e vanguardismo. O aborígine engole o ovo dodecafônico! e engasga-se! ... Foge-se neste caso pela adoção, "a moda em Viena", "o clube de aficionados". O ovo dodecafônico foi re-editado em ovo-serial, eletrônico, aleatório, microtonal, happening, sempre com abismos semelhantes.

APENAS ALGUNS COMPOSITORES E EM ALGUMAS PESSOAS CONSEGUIRAM Digerir o ovo dodecafônico ou aleatório, ou ser folclore sem sublimação, folclore e confronto, oferta de um caminho novo para todos nós.

QUAIS? QUANDO? COMO?

NOTAS

1. Béhague, G. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1979. p.290. O capítulo do livro dedicado à Música Contemporânea oferece uma visão panorâmica da atividade musical nas principais áreas produtivas do Continente.

2. Idem, p.291.

3. Idem, p.290.

4. Idem, Ibidem.

5. Idem, Ibidem.

6. Idem, p.296.

7. Idem, p.299.

8. Mariz, V. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1981, p.231.

9. Idem, p.16.

10. Idem, p.231.

11. Idem, Ibidem.

12. Idem, p.316.

13. Utilizo a mesma palavra que Escobar em sua proposta para este número e Widmer em seu depoimento *Travos e Favos*.

14. Vide *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers, 1980 e *Dictionary of 20th Century Music*, London, Thames and Hudson Ltd. 1974.

15. Vide proposta de Marlos Nobre neste número, p. 15.

16. Idem, Ibidem.

VELHAS E NOVAS TRILHAS E A QUESTÃO DAS RAÍZES I

Fernando Cerqueira

A contínua reflexão sobre a criação musical contemporânea me leva a caracterizar duas principais tendências que envolvem diferentes pontos de partida e, apesar da aparente coincidência dos meios, diferentes pontos de chegada: a primeira segue uma linha evolutiva com relação ao passado, buscando uma conciliação entre a herança da tradição e as necessidades expressivas do presente; a segunda, partindo da pesquisa e experimentação de novas possibilidades do material sonoro em todos os seus aspectos objetivos e subjetivos, persegue uma nova linguagem que signifique um rompimento com os valores (ultra) passados. O compositor contemporâneo, de maneira geral, procura, no plano técnico, utilizar-se de ambos os aspectos, podendo

ART. 013, Salvador: 95-100, abril, 1985

isto aparecer em obras diferentes ou em uma mesma obra. O que define a opção estética do compositor é o grau de insistência em uma destas abordagens no conjunto do seu trabalho. Não falo aqui daquele compositor que segue uma visão tradicionalista identificada com estética e técnicas de épocas passadas. Refiro-me aos que, partindo de uma preocupação de contemporaneidade, denunciam nas suas obras, por um lado, um "metier" moldado em traços de formação acadêmica e, por outro lado, uma busca da reformulação de aspectos (micro/macro) da linguagem musical.

Tais distinções nem sempre se dão de modo claro e inequívoco, existindo mesmo um pensamento generalizado, na arte atual, em considerar tanto as técnicas e processos tradicionais quanto os de vanguarda como simples *meios* para a expressão de *conteúdos* que, regidos pela experiência vital do artista, são os únicos definidores de suas *formas*.

Considero procedimentos inerentes a cada tendência:

Tendência evolutiva:

- preservação do caráter discursivo (sintaxe musical);
- ênfase do elemento mélico;
- facilidade de adaptação a modelos formais;
- simetrias estruturais pela utilização de elementos repetitivos ou de clara redundância, como variações sobre elemento básico de caráter temático;
- organização das idéias como principais e secundárias;
- preocupação em compensar elementos de tendência

- são com elementos de repouso;
- pontuação da estrutura com soluções equivalentes a cadências, que possibilitem a clara divisão em partes;
- condução das vozes por princípios convencionais que regulam as "boas maneiras" de compor;
- "naturalidade" no encadeamento das partes, tornando-as de certo modo previsíveis, pela dependência entre antecedente e consequente;
- relação direta entre climax e dinâmica;
- pontos de referência estrutural baseados em eixos tonais e campos harmônicos;
- preservação da função (hierárquica) de cada instrumento ou naipe na orquestra e preservação da passividade do intérprete em relação à partitura; mas a simples oportunidade de participação criativa do intérprete não livra uma obra de tradicionalismo, como acontece em peças que utilizam recursos de improvisação temática.

Tendência experimental:

- substituição do discurso sonoro convencional por novas relações de tempo e silêncio, gerando texturas onde podem se alternar aspectos de *linearidades* e *pontilhismos* com resultados verticais variados;
- deshierarquização dos parâmetros sonoros pela valorização do "ruído" como elemento estrutural e busca de sonoridades não temperadas, estimulando a pesquisa de novos efeitos e novas fontes;

- abandono de modelos formais, clichês saturados, em favor de estruturas abertas ou de novos princípios construtivos, apesar de quase sempre esquematicamente rigorosos;
- assimetrias provocadas pela contínua transformação dos elementos na estrutura, metamorfoses não temáticas, e recusa da repetição como fator privilegiado de equilíbrio estrutural;
- polifonias lineares pela simultaneidade ou alternância de idéias opostas, sem definição de prioridades;
- condensações e rarefações sonoras sem relação direta com maior ou menor tensão;
- mesclagem e fusão dos elementos dificultando a percepção normal das idéias contidas nas massas sonoras;
- livre condução das vozes segundo as exigências do material ou em razão de atitudes sonoras intencionais:
- encadeamento alógico das partes, resultando em certa imprevisibilidade e surpresa perceptiva pelo uso de oposições e contrastes paradoxais;
- acúmulo eventual de elementos sem relação com a convencional noção de climax;
- pontos de referência estrutural baseados em relações também de timbre, articulação e ritmo, sem submissão às relações de alturas (melódico-harmônicas), além do uso de agregados de alturas que resultem em qualidades de timbre;
- força estrutural fundada em elementos expressivos de "comunicação" sonora ou ações

- sonoras que permitem a execução renovada da obra com variação dos materiais e recursos sem perda da substância original;
- oportunidade de participação ativa do intérprete na construção da obra e diversificação da função do instrumento na orquestra onde todos passam a ser considerados solistas em potencial;
- visão de música além das fronteiras do som, possibilitando a integração com as outras artes;
- entendimento de cada obra como um sistema de relações com finalidades expressivas únicas que podem criar suas próprias leis sem compromissos com normas aplicáveis a outras obras.

Acredito existir verdadeira oposição de processos mentais básicos entre as duas tendências, não como questão de técnica ou capricho, mas posturas resultantes de particulares visões de mundo que envolvem diferentes opções de idéias e procedimentos: uma, defendendo a Unidade das tentações da Diversidade, continua a buscar a clareza, a lógica e a coerência dos clássicos; a outra, fazendo do heterogêneo a sua meta e do absurdo da realidade o seu ponto de partida, explora as riquezas e os riscos da Diversidade, apesar da teimosa Unidade que a tudo parece sobreviver. Esta eterna sobrevivência da Unidade, garantida pela inextinguível capacidade de síntese do nosso ouvido e da nossa mente, é razão por demais suficiente para não nos preocuparmos muito com ela e decidirmos sempre seguir ousando.

Em outro número abordaremos a questão da utilização de elementos e materiais da cultura popular na composição musical contemporânea.

E SMETAK TINHA RAZÃO...

Lindembergue Cardoso

Conheci Smetak por volta de 1961, quando ingressei nos Seminários de Música da Universidade da Bahia (hoje Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA), onde ele era professor de violoncelo. De lá para cá, mantive um contato quase diário com ele, ora tocando juntos na Orquestra Sinfônica da UFBA, ora na sua oficina; pelos corredores da Escola, ou tomando cafezinho na Cantina. Smetak sempre despertou em mim um misto de admiração e enternecimento. Admiração pelo conteúdo profundo dos seus bate-papos, enternecimento que se sente pelo pai ou por um filho. Mas de qualquer forma, era sempre bom conversar com ele, apesar de depois ficar com mais dúvidas ainda com relação às coi

sas da vida, da música, da religião...

Smetak sempre desenvolveu uma atividade subterrânea, a começar pela localização da sua oficina, no sub-solo da Escola de Música. Ele não se adaptou jamais à burocracia da Universidade, e era até constrangedor vê-lo com uma caderneta de frequência de alunos debaixo do braço. Na Escola de Música ele era adorado por uns, desprezado por outros, e nem era notado por alguns outros, por não estar engajado na arte tida como oficial.

Ele me pareceu sempre uma pessoa inocente, uma pessoa que não percebia (talvez por não ter) as maldades do mundo.

Será que ele tinha razão quando afirmava que a lua era ôca, e que dentro dela estava toda a maldade da humanidade e que os americanos nunca foram lá? Que Mozart foi um dos cinco Cristos que Deus enviaria ao mundo? Que o altar da Igreja do Jorro (cidade do interior da Bahia) era uma grande vagina mística? Será que tinha razão quando dizia que o papel ficou completamente obsoleto, não servindo mais para escrever música? Será que tinha razão quando acreditava que todos nós estávamos interessados em sua pesquisa? Será que tinha razão quando mantinha a esperança de um dia receber total apoio para desenvolver seu trabalho de pesquisador? Será que tinha razão quando trocou os cintos pelos suspensórios? Será que tinha razão, ainda jovem, quando chorava ao tocar as Sinfonias de Beethoven? Tinha razão quando passou algum tempo usando uma "anti-barba"? Será que ele entendeu a homenagem de Jesús Chediak, no dia do "Planicotô"? Teve razão ao deixar de to

car violoncelo? Porque razão será que colocou os nomes Peixes, Pindorama, I E A U, Grande Virgem, Sol, Ronda e Chorí, nos seus instrumentos? Porque razão passava horas e horas na cantina da Escola de Música, contando passagens de sua vida, ou comendo banana real? Porque será que deixou inúmeras peças de Teatro inéditas? Será que tinha razão quando dizia que deu a um dos seus filhos o nome Uibitú, aproveitando a célebre frase "to be, or not to be"? Será que ele sabe que foi fundada na Bahia uma "Sociedade amigos de Smetak"? Teve alguma razão que o levou a nos abandonar? Ele está muito alegre, em comunhão com o cosmo. Certamente.

MÚSICA ELETROACÚSTICA NA AMÉRICA LATINA

Conrado Silva de Marco

Não são poucos os reparos que comumente são levantados contra fazer — hoje e aqui — música eletroacústica. Apesar de que as justificativas para tais reparos são extremamente frágeis, vale a pena uma vez vê-las de perto.

Argumenta-se que a ME (música eletroacústica) não tem tradição na AL (América Latina), que é totalmente importada.

Pois não, é importada: quer dizer, foi inventada na metrópole e trazida depois para nossos países. Aí cabe a popular resposta-pergunta: e que música não o é? Será que a forma sonata foi descoberta em Buenos Aires? Será que as primeiras sinfonias foram compostas em Manáus e os concertos para piano e orquestra lançados pela priART. 013, Salvador: 105-115, abril, 1985.

meira vez em Quito? Será que nossos ritmos populares dos quais tanto nos orgulhamos foram inventados entre nós? Pensando com cuidado veremos que tudo o que hoje entendemos por música foi de uma forma ou de outra trazido pelo colonizador europeu (incluindo aqui a introdução dos escravos africanos, aporte fundamental para nossos ritmos populares, já em germe, ou até já prontos nas músicas originais de suas áreas culturais). O que não será então importado? Os instrumentos da orquestra sinfônica, depurados em séculos de música europeia? Na verdade, pouco restaria realmente autóctono: a música indígena, dos habitantes naturais destas terras, música aliás bem pouco conhecida e estudada, rejeitada "a priori" por nossa "inteligentsia" musical europeizante como sendo primitiva, toda vez que nunca coube nos modelos melódico-harmônico - rítmico - expressivos, estes sim importados sem pudor.

E ainda assim restaria uma dúvida para aquele crítico absolutamente "chauvinista": e se os grupos indígenas nem sequer fossem originários de nossas terras?: Discute-se hoje se os povos mais antigos-maias quechuas - não teriam vindo de outros continentes ...

Diz-se também que a ME, por ser feita com aparelhagem eletrônica, tem a sua origem na tecnologia e não na música.

É, de fato, ela é feita com aparelhagem eletrônica. Mas esta aparelhagem foi construída pela mão do homem, com suas ferramentas e usando seu raciocínio... da mesma forma em que é construído um piano, da mesma forma em que foi inventada a

ART. 013, Salvador: 105-115, abril, 1985

flauta de Pan. Que importa o instrumento, se a música é um processo de lógica e espírito? "L'arte e cosa mentale", disse da Vinci ...

Num plano bem inferior argüi-se que a aparelhagem necessária para a ME é cara, e que isso não corresponde às necessidades de nossas apertadas economias. Certo, vários dos equipamentos eletroacústicos são caros, e devem ser importados assim como qualquer bom violino, oboé ou trombone, bem mais caros aliás estes que um sintetizador ou gravador de fita. As tecnologias eletrônicas, aliás, são bem mais fáceis de desenvolver nos nossos países que a complexa manufatura, em boa parte artesanal, de um bom instrumento de orquestra e hoje já se constroi no Brasil sintetizadores de bom nível, equiparáveis a vários dos importados.

Por outro lado, existem muitos bons argumentos para promover o desenvolvimento da ME. Citemos logo dois deles:

A procura de uma linguagem própria para a música da AL - e isto sim é importante - passa indelutavelmente por uma fase de questionamento didático: de reformulação de todos e cada um dos conceitos que formam a música, desde o uso de ritmos e harmonia com o esclarecimento de onde vem e por que serão usados, até a própria escolha dos elementos sonoros que farão parte da música. Nesta pesquisa fundamental, os materiais da ME entram com seus valores menos comprometidos com uma tradição cultural, ainda mais, sendo este material totalmente maleável, será possível adaptá-lo a um determinado objetivo procurado pelo compositor, sem

se preocupar com eventuais cópias ou re-utilização de processos harmônicos ou jogos rítmicos já utilizados. O compositor se encontra sempre no limite, na fronteira do desconhecido.

A característica *concreta* da ME, ao trabalhar diretamente com o som e não com notas a faz extremamente ductil para seu uso pedagógico: alunos sem conhecimentos prévios da teoria musical podem, agindo diretamente na massa sonora, aprender a organizar textura e estrutura. E o resultado imediato e sem intermediários permitir-lhes-á desenvolver uma autocrítica direta em função do seu ouvido e retornar ao fazer, corrigindo o que achar necessário. Esta experiência didática ser-lhes-á de vital importância, seja qual for o caminho criativo que escolha mais adiante, pois exercitará a um tempo um artesanato prático, o pensamento criativo e a sua autocrítica.

CHILE

Foi provavelmente no Chile onde teve início a música eletroacústica latinoamericana. Já em 1958, Juan Amenábar e José Vicente Assuar, não por acaso engenheiros e compositores ao mesmo tempo, criam na Universidade Católica de Santiago do Chile uma *Oficina experimental de som*, para experimentar técnicas e estéticas que poucos anos antes começavam a se delinear na Europa. O empreendimento durou pouco - iniciando uma interminável série de projetos abordados e tentativas frustradas tudo ao longo da América Latina, como vai ser visto de imediato - e os compositores pioneiros continuaram trabalhando e compondo eletroacusticamente, mas em forma privada. Assuar teve mais sorte.

Construiu diversos estúdios eletroacústicos: na Universidade Técnica de Karlsruhe, na Alemanha (1960), em Caracas (1966) e na Faculdade de Música da Universidade do Chile (1972). Em 1978 idealiza e constroi o primeiro sintetizador digital latino-americano, o *Comdasuar*, hoje comercializado no Chile, e que permite a composição em doze vozes independentes. As dificuldades políticas que tem atrasado tanto a cultura desse país, têm feito emigrar muitos compositores chilenos, alguns dos quais, inclusive tem tido certo sucesso com trabalhos eletroacústicos na Europa (Jorge Arriagada, Iván Pequeño).

ARGENTINA

Logo em 1960 Francisco Kröpfl (compositor) e Fausto Maranca (técnico) fundam na Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional de Buenos Aires, um bem equipado Estúdio de Fonologia Musical que funcionou até 1973, sem porém conseguir realizar muitos trabalhos: várias obras do próprio Kröpfl e a importante *Criação da terra*, da colombiana Jacqueline Nova.

Em 1962 foi criado em Buenos Aires o Centro Latino-Americano de Altos Estudos Musicais do Instituto Torquato Di Tella, sob a direção de Alberto Ginastera. Nele foi instalado pouco tempo depois o que chegaria a ser o estúdio de música eletroacústica mais importante da América Latina.

Financiado por vultosos capitais particulares, sob a direção do mesmo Francisco Kröpfl e com a assistência de um gênio inventor, Fernando von Reichenbach, esse estúdio foi um centro de criação, experimentação e docência que se estendeu pelo ART. 013, Salvador: 105-115, abril, 1985

resto da América. Com efeito, foram criados cursos bienais - não somente para eletroacústica, mas também para a composição contemporânea em geral — e outorgadas bolsas de estudo, distribuídas em todos os países latino-americanos interessados. Uma longa fileira de jovens compositores frequentou os cursos e o estúdio eletroacústico, entre eles, Marlene Fernandes e Jorge Antunes do Brasil, César Bolaños do Peru, Blás Atehortua e Jaqueline Nova da Colômbia, Gabriel Brnčić e Iris de Ichasso do Chile, Florencio Pozadas da Bolívia, Joaquín Orellana da Guatemala, Coriú Aharonián do Uruguai, Luis Arias, Luis Maria Serra e Regina Bonavente da Argentina.

Similarmente a outros casos, em 1972 o Centro para de receber verbas estrangeiras e deve ser fechado. Seus professores, técnicos e equipamentos iniciam uma longa peregrinação por diferentes locais portenhos adotando diferentes nomes e atribuições para finalizar, no fim de 1983, num grande centro municipal, na Recoleta, onde foram comprados - estão sendo ainda hoje implementados - um grande computador e numerosos periféricos que o lançam a uma posição de prestígio na música digital do mundo inteiro. Além de Kröpfel e Reichenbach, que mantêm suas posições, o uruguaio Ariel Martínez ocupa ali um lugar importante. Pena que a importância latinoamericana do empreendimento tenha ficado pelo caminho e hoje o Centro só consiga desempenhar um papel importante para a música argentina.

Fora deste estúdio vários laboratórios foram criados ao longo dos anos. Na Universidade de Córdoba

foi formado em 1965 um Centro de Música Experimental de curta duração; na Universidade de Rio Cuarto, ainda na província de Córdoba, Ariel Martínez construiu e trabalhou num pequeno estúdio. Em Buenos Aires existem, já em forma privada, alguns estúdios que se mantêm com trabalhos profissionais de "jingles" e que esporadicamente são empregados para realizações de maior vulto: o *Arte 11*, existe desde 1972 com Luis Maria Serra (e a participação de equipamento da hoje paulista Susana Baron Supervielle). Três anos depois Jorge Rapp consegue formar um pequeno estúdio onde tem realizado algumas obras interessantes.

A personalidade mais importante da música eletroacústica argentina pouco tem tido a ver com grupos e estúdios oficiais: Eduardo Bértola montou seu pequeno estúdio privado onde realizou algumas das obras mais interessantes da eletroacústica de nossos países: hoje no Brasil, Bértola está organizando um novo estúdio eletroacústico junto ao Centro de Estudos de Música Contemporânea que H.J. Koellreutter está implantando em Belo Horizonte.

URUGUAI

Logo no início dos anos 60, Coriú Aharonián e o autor deste texto fizeram suas primeiras tentativas, aproveitando os exíguos recursos dos estúdios da rádio oficial. Criado ainda em 1965, o *Núcleo Música Nova* divulgou profusamente os trabalhos que vinham se fazendo nos centros culturais, mas mantendo sempre presente a necessidade imprescindível de desenvolver um trabalho latino-americano. A partir de 1968 foi organizado sob forma de cooperativa, o *ELAC - pequeno estúdio de Monte*

video que, a partir de 1974 e por 9 anos consecutivos, permitiu a realização de importantes trabalhos de vários compositores, entre os quais o próprio Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaidis, Carlos da Silveira, Fernando Condon, Carlos Pellegrino, Alberto Macadar, Luis Trochón, Jorge Lazaroff e Leo Masliah.

OUTROS PAÍSES

Outros países latinoamericanos não tiveram a mesma vivência eletroacústica, geralmente por falta de meios econômicos.

Na Venezuela, um Estúdio de Fonologia foi montado na Universidade de Caracas pelo chileno José Vicente Assuar, mas pouco tempo depois começa a decair, chegando a ser abandonado e desmontado anos depois. Só nos últimos tempos foi retomado e seus despojos conduzidos por Alfredo del Mónaco, com a participação do compositor argentino Eduardo Kusnir.

No México existe, aparentemente, um estúdio no Conservatório Nacional desde 1972, mas até hoje não são conhecidas suas produções.

BRASIL

No Brasil a história da Música eletroacústica se inicia quando Reginaldo de Carvalho, de volta de seus estudos em Paris, onde estagiou com o legendário Pierre Schaeffer, um dos "heróis" da eletroacústica, atinge a meados da década dos 60 a direção do Conservatório Nacional de Canto Orfônico, troca seu nome para *Instituto Villa-Lobos* e muda sua mentalidade para transformá-lo no centro
ART. 013, Salvador: 105-115, abril, 1985

mais dinâmico e criativo da educação musical brasileira do seu tempo, centro de convergência da pesquisa e da experimentação, tanto na música dita erudita quanto na música popular. Nele cria um modesto estúdio onde vários compositores fizeram suas primeiras armas na eletroacústica.

Alí o próprio Reginaldo realizou alguns trabalhos compositivos, Jorge Antunes, o compositor eletroacústico mais importante do Brasil, Marlene Fernandes e Rodolfo Caesar fizeram suas primeiras experiências. Dificuldades conjunturais e também de verbas fizeram naufragar esta brilhante iniciativa e o Instituto foi perdendo pouco a pouco sua energia. Posteriormente ele foi a base para a criação do *Centro de Artes* da nova UNIRIO, que infelizmente ainda hoje não conseguiu se implementar para continuar o trabalho em música eletroacústica.

Dissemos acima que o Instituto Villa-Lobos foi o pioneiro. De fato isto é verdade em termos de entidade pública, mas existe um estúdio anterior ignorado por todos, que continua funcionando até hoje. Trata-se da ação persistente de uma compositora argentina, residente há mais de 30 anos em São Paulo e companheira de Reginaldo nas aulas de Schaeffer. Susana Baron Supervielle de Tresca montou seu estúdio - caseiro mas de alta qualidade - nos moldes dos estúdios franceses e trabalha ainda hoje nele, de forma totalmente isolada.

Vários outros laboratórios do tipo individual foram montados ao longo dos anos por compositores impacientes após esperar em vão que alguma universidade ou centro cultural criasse possibilidades
ART. 013, Salvador: 105-115, abril, 1985

para realizar suas composições. No Rio de Janeiro, Vania Dantas Leite montou seu estúdio, onde desenvolve uma atividade criadora contínua e séria. Ultimamente, Rodolfo Caesar, Tato Taborda, Tim Rescala e outros criaram coletivamente um novo estúdio para desenvolver seus trabalhos, tanto de música eletroacústica pura quanto aplicada ao teatro e ao cinema.

O autor deste texto semeou vários canteiros, sempre com o objetivo de criar espaços públicos de estudo e pesquisas para jovens compositores, mas as contradições do momento impediram o florescimento de suas idéias: em 1970 na *Universidade de Brasília*; em 1974 na escola *Travessia Oficina de Música* em São Paulo; em 1978 no *Instituto de Artes do Planalto*, da Universidade Estadual Paulista, funcionavam estúdios incipientes que chegaram inclusive a cumprir uma função docente na qual se iniciaram algumas personalidades musicais muito interessantes. Hoje porém todas elas fazem parte do grande pântano das iniciativas frustradas.

No momento, na *Faculdade de Artes Santa Marcelina, São Paulo*, tentamos ainda criar um modesto estúdio para uso livre de alunos e compositores, e ainda, em forma privada organizamos o *Núcleo Syntesis* especialmente dedicada ao estudo de música eletroacústica.

O forte impulso tecnológico no Brasil permitiu que fossem experimentados novos aparelhos e equipamentos. Aluísio Arcela, hoje Doutor em Física pela PUC-RJ, planejou e construiu em 1976 o primeiro sintetizador totalmente brasileiro, desde o projeto. Ivan Seiler completou poucos anos

ART. 013, Salvador: 105-115, abril, 1985

atrás um sintetizador com boas possibilidades musicais, inclusive podendo receber comandos através de micro-computador.

E é precisamente nesta área, a da informática, onde o grande desenvolvimento brasileiro permite esperar os próximos grandes passos, na música eletroacústica brasileira.

CONTRIBUIRAM PARA ART 013

1. Alfredo Del Mónaco
2. Aylton Escobar
3. Bruno Kiefer
4. Conrado Silva de Marco
5. Enio Squeff
6. Ernst Widmer
7. Fernando Cerqueira
8. Frederico Richter
9. Jorge Antunes
10. Lindembergue Cardoso
11. Maria Helena Rosas Fernandes
12. Marlos Nobre
13. Paulo Costa Lima
14. Ricardo Tacuchian
15. Rodolfo Coelho de Souza
16. Rogério Duprat
17. Ronaldo Miranda
18. Saloméa Gandelman



Impresso na
Gráfica Universitária
Salvador - Bahia



