



# A MÚSICA QUE NOS FALTA

VLADIMIR SAFATLE

As discussões sobre música erudita brasileira deveriam começar pelo fim. Neste caso, o “fim” em questão é a descrição de um certo esgotamento. Ele se refere à dificuldade que a música erudita brasileira tem de, em certo sentido, começar. Uma dificuldade que pode ser enunciada através da seguinte pergunta: por que, atualmente, é tão difícil para nós estabelecer uma tradição orgânica, capaz de impulsionar o aparecimento de um sistema de obras que, por sua vez, daria visibilidade a um conjunto norteador de questões?

Não se trata aqui de desqualificar pura e simplesmente a produção brasileira, já que é inegável a presença entre nós de bons compositores e grandes intérpretes, seja no passado (ao menos desde Lobo de Mesquita, representante maior do chamado “barroco mineiro”), seja no presente (como Flo Menezes e Almeida Prado). Mas é de se notar a dificuldade de a música erudita feita entre nós se transformar em um espaço relevante de problematização de nosso sistema cultural. O que explica, em parte, a dificuldade em constituir sistemas de debates entre obras. Ou seja, estes bons compositores se destacam como forças produtivas locais em um ambiente, digamos, radicalmente desfibrado.

À sua maneira, Gilberto Mendes havia percebido uma das consequências maiores deste fenômeno ao afirmar: “Se você perguntar a um intelectual brasileiro quais são seus artistas preferidos, ele responderá: Guimarães Rosa, Joyce, Kafka, Volpi, Bergman, Glauber Rocha, Caetano e Chico. Nem Villa-Lobos ou Stravinsky vão passar pela cabeça dele. A música erudita de nosso tempo não existe para a classe culta brasileira”.

“A música erudita de nosso tempo não existe para a classe culta brasileira”.

Esta constatação brutal não indica apenas um problema de recepção. Por isso, o problema a que ela alude não será resolvido apenas através da difusão mais engajada de obras feitas por brasileiros ou da profusão de encomendas para compositores nacionais. Embora estas sejam ações da mais alta importância, há um problema de base que persiste. Pois o personagem de Gilberto Mendes, este “intelectual brasileiro” amante de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, parece capaz de não apenas se deleitar com tais obras, extraindo delas um verdadeiro prazer estético. Ele também é capaz de identificá-las como “processos de pensamento” capazes de gerar reflexões a respeito de nossa situação sócio-histórica, assim como dos conflitos próprios à subjetividade de nosso tempo. No entanto, ele também é capaz de ver, nestas mesmas obras, e isto é até mesmo mais importante, a imagem daquilo que a sociedade ainda é incapaz de pensar. Ou seja, para o “intelectual brasileiro”, a apreciação teórica do romance e do cinema não parece competir com a possibilidade de uma apreciação estética. Ao contrário, os processos se reforçam. Dizendo de maneira mais direta: para ele, não é necessário parar de pensar para ter uma fruição estética.

No entanto, com a música parece acontecer algo diferente. Pois não é difícil perceber uma estranha inibição quando o pensamento nacional se defronta com a produção musical. É claro que temos entre nós uma literatura crítica de alta qualidade a respeito da forma-canção e de seus representantes maiores. Na verdade, muitos de nossos trabalhos universitários vão nesta direção. Eles fazem jus à importância da forma-canção no interior da vida cultural nacional. Até há pouco, foram músicos populares como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque que ocuparam o lugar de atores determinantes do debate a respeito da natureza de nossa experiência cultural. Um pouco como os poetas franceses na segunda metade do século XIX.

Mas, e isto eu já discuti em outra ocasião, há de se perguntar por que e quais as consequências desta impressionante prevalência da música popular no debate musical brasileiro. Por mais rica que seja, a forma-canção tem suas limitações evidentes, da mesma maneira como, por mais rica que seja, a forma-sonata tem limitações evidentes. Reduzir à forma-canção todo o

sistema de reflexão estética próprio à linguagem musical seria o mesmo que pensar nosso sistema literário exclusivamente a partir de crônicas. Uma operação só possível através da internalização passiva de dispositivos poderosos próprios a uma verdadeira “ideologia cultural”.

### **POR UMA CRÍTICA DA IDEOLOGIA CULTURAL BRASILEIRA**

Uma ideologia cultural nacional é algo como um sistema de pressuposições não problematizadas a respeito da produção cultural; pressuposições estas que se manifestam através da naturalização do uso de certos materiais. Para a ideologia cultural, há materiais (ou seja, modos de fala e de escrita, de organização sonora, de visualidade e de proveniência) que naturalmente expressam a especificidade de nossa identidade. É o conjunto limitado de tais materiais que fornece a impressão de estabilidade identitária que poderá, inclusive, fundar o que chamamos de “cultura popular”. O que não poderia ser diferente, já que toda ideologia cultural procura, principalmente, responder a questões sobre a origem, sobre o que é originário na cultura nacional e que, por isto, teria a força de fundar uma identidade.

Mas, no caso brasileiro, esta ideologia cultural traz também algumas pressuposições que se referem a noções gerais sobre o que esperar de certas linguagens artísticas. Por exemplo, sabemos como um dos maiores mitos ideológicos de nosso país é o de que somos “naturalmente musicais”. Na verdade, esta é a maneira de adaptar, entre nós, uma estética romântica dos sentimentos típica do século XIX. Para a versão local de tal estética, a música seria questão de expressividade imediata, processo produtivo que brota quase “naturalmente” e, por isto, avesso à prosa seca do conceito. É por se deixar embalar por tal estética dos sentimentos que a ideologia cultural nacional nos desacostumou da ideia de que a música brasileira deveria ser construída de forma tão complexa quanto um romance de Guimarães Rosa ou formalmente tão audaciosamente quanto um filme de Glauber Rocha. Ela tende, ao contrário, a nos fazer acreditar que música nacional deveria aparecer como linguagem prisioneira de uma gramática dos sentimentos que poderia ser codificada no tempo instantâneo de uma canção. Instantaneidade que acaba

por nos levar a perguntar: o que afinal significa uma ideologia cultural para a qual fora da forma-canção só haveria a ausência da imediaticidade da vida?

Não deixa de ser desprovido de interesse lembrar como parecemos, neste ponto, seguir outros países que, assombrados pela constituição da identidade nacional no século XIX, transformaram a forma-canção em garantia da organicidade viva de seu povo. Há de se lembrar aqui do papel desempenhado, por exemplo, pelas discussões sobre a centralidade do *Volsk lied* na Alemanha à procura de sua Unidade.

Tais questões talvez possam explicar uma dimensão do problema da recepção da música erudita no Brasil. Mas seriam elas úteis para compreendermos algumas inibições relativas à organização de um sistema de obras?

Aqui, vale a pena lembrar como o maior esforço da música erudita brasileira parece ter sido a construção de uma tradição modernista nacionalista que parte de Villa-Lobos, passa por Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Francisco Mignone para acabar por desaguar, de certa forma, em Claudio Santoro e Guerra Peixe. Mesmo os movimentos e experiências composicionais que se contrapuseram a tal tendência hegemônica (como o conhecido Movimento Música Nova) pautaram-se, em larga medida, pela recusa a tal modelo. Ou seja, tiveram-no como referência, nem que seja sob a forma de uma referência negativa.

Neste sentido, a música apenas repetiu o que fora uma tendência geral das artes brasileiras, a saber, o uso da potência disruptiva do modernismo estético para a realização do projeto de instauração de uma experiência nacional liberada do peso dos academicismos e mais próxima da “expressividade natural de nosso povo”. Conhecemos processos semelhantes, mas com resultados radicalmente distintos, em vários países retardatários em relação à constituição da experiência nacional própria ao século XIX. Lembremos, a este respeito, de Bela Bartók na Hungria, Jean Sibelius na Finlândia ou, neste caso em uma chave bastante inusitada, Charles Ives nos EUA (embora o exemplo mais elementar no caso norte-americano seja George Gershwin). Trata-se de países que trouxeram para a estética do século XX um problema criado nas lutas de autoafirmação nacional do século XIX.

Tal transplante só foi bem-sucedido quando a problemática da nacionalidade e da origem descolou-se radicalmente do vínculo a certos materiais privilegiados. Por exemplo, se seguisse as trilhas de Gershwin, a música norte-americana provavelmente não iria além de Leonard Bernstein. No máximo, ela teria bons compositores ligados ao pensamento serial europeu, como o grande Elliot Carter. Mas isto nunca produziria uma tradição de pensamento.

Mas graças à potência crítica de experiências composicionais como as de John Cage e sua força de pensar uma música que não era o desdobramento das estratégias de produção vanguardista europeia (em grande parte centrada no serialismo), ela inaugurou não apenas uma outra tradição (a chamada Escola de Nova York), mas também um tipo específico de reação a tal tradição; reação que foi capaz de pensar a especificidade da música norte-americana em termos estritamente formais e de estratégias composicionais (no caso, o minimalismo de Steve Reich e John Adams). Por exemplo, *Triple quartet*, de Steve Reich, pode ser uma peça profundamente ancorada no sistema de obras que compõem o debate musical norte-americano sem precisar definir seu território através da repetição de materiais “nacionais”.

No entanto, no caso brasileiro, tal transplante de questões do século XIX para o coração do modernismo estético teve fôlego curto. Por um lado, tal experiência de construção da nacionalidade foi obrigada, em larga medida, a concorrer com a conquista dos centros urbanos pela música popular. Do ponto de vista dos problemas a resolver, tudo se passou como se, ao menos no caso brasileiro, os dois fenômenos musicais rodassem na mesma faixa.

Poderíamos dizer que isto não nos diferenciaria muito da situação norte-americana, com sua música popular (do jazz de Cole Porter, John Coltrane e Charles Mingus ao rock do Velvet Underground) pulsante e criativa. No entanto, o que salvou a música erudita norte-americana da irrelevância foi o aparecimento de outra tradição, com grande força de desterritorialização e de questionamento formal. Sem ela, a dinâmica da produção norte-americana seria cada vez mais “nacional” e, por isto, cada vez mais prisioneira de seus fantasmas ideológicos.

De certa forma, foi exatamente isto o que ocorreu no caso da música erudita brasileira. Sem força para mobilizar outra cena da produção musical, mesmo com tentativas isoladas louváveis, ela se viu a observar o espetáculo do definhamento de seu nacionalismo, sem ter ao final nenhuma outra dinâmica de produção com que contar. As razões deste insucesso merecem ainda ser exploradas e sistematizadas. Mas a comparação com a situação norte-americana pode, ao menos, evidenciar um ponto relevante.

Uma das razões (e certamente não a menos importante) para a consolidação da música norte-americana pós-John Cage foi o apoio que a música procurou em relação a outras artes mais “estabelecidas” no cenário cultural norte-americana a partir dos anos 40. Neste sentido, a pseudomorfose entre música e pintura foi providencial, isto em um momento no qual Nova York se afirmava como centro mundial das artes visuais através do expressionismo abstrato. Ela forneceu aos músicos um campo renovado de debates graças à aproximação com uma esfera de produção cultural melhor estabelecida. Não por outra razão, alguns desdobramentos maiores da música norte-americana continuaram a encontrar seu impulso na aproximação conceitual com o universo das artes visuais, como no caso do minimalismo. Por uma série de razões, nada disso pôde ocorrer no Brasil.

Se o que apresentei aqui estiver certo, então a música erudita brasileira só conseguirá superar seu fim quando souber colocar entre parênteses sua grande rede de articulações entre modernismo, nacionalismo e uma ideia ideologicamente comprometida de “popular”. Um pouco como Nietzsche, que recomendava esquecer a si mesmo para poder realmente se encontrar.

VLADIMIR SAFATLE é professor livre-docente do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, professor-visitante das universidades de Paris VII, Paris VIII, Toulouse, Louvain e Stellenboch (África do Sul).