

Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira

Ricely de Araujo Ramos *

Resumo: O presente texto procura, em sua primeira parte, apresentar de maneira rápida um breve histórico do grupo Música Viva, introdutor da vanguarda musical no Brasil. Sua segunda parte é dedicada a uma série de análises que traz o manifesto como tema central, com as quais procuramos compreender esta forma textual que se apresenta de grande importância e representatividade para a vanguarda musical brasileira.

Palavras-Chave: Música Viva; Vanguarda; Manifesto.

Abstract: In this work, we first present a briefly history of Musica Viva group, which has introduced the avant-garde music in Brazil. In the second section, we present some analysis, where the manifest is the main theme, through which we try to comprehend this very important and representative kind of text to the brazilian musical avant-garde.

Keywords: Música Viva; Avant-garde; Manifest.

Quando procuramos saber sobre a história da música nova no Brasil, o primeiro nome que nos é apresentado é o do grupo Música Viva (1938-1952), que tinha na implantação e divulgação de novas técnicas composicionais umas das principais metas de seu trabalho.

A pesquisa proposta está situada entre 1938, ano de formação do Música Viva e 1963, ano em que foi publicado o manifesto “Compromisso Total com o Mundo Contemporâneo”, pelo grupo Música Nova. O trabalho procura compreender e relacionar a influência do Música Viva sobre os ideais defendidos pela vanguarda musical brasileira na década de 60, focando o olhar, em especial, sobre o grupo Música Nova. Para isso utilizaremos como ponto central do nosso trabalho o “Manifesto 1946” publicado pelo grupo Música Viva e o já citado “Compromisso Total com o Mundo Contemporâneo”.

Tendo em vista que o trabalho ainda se encontra em processo de pesquisa focaremos o nosso olhar, num primeiro momento, para a história do Música Viva e num segundo para a representatividade do manifesto nos movimentos de vanguarda.

Música Viva no Brasil.

O século XX trouxe uma série de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais para todo o mundo. Nas artes, por exemplo, é sabido que no início do século grande parte das vertentes do modernismo já estavam presentes, incluindo o atonalismo na música, criado por Arnold Schoenberg, o expressionismo de Kandinsky nas artes plásticas e a arte

* Mestranda do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

Dada de Marcel Duchamp. Este, então, passa a ser um momento em que o artista parte a procura de novas sensações, de novas linguagens; há a necessidade de inovação de ir de encontro ao estabelecido e desafiar a autoridade, propondo o rompimento com o que é tradicional.

Esse espírito beligerante, que luta contra a arte instituída, em prol da união entre a vida e a arte e em favor do novo, é o que chamamos de vanguarda. E é dentro desta concepção artística e ideológica que encontramos o grupo Música Viva.

A expressão “Música Viva” foi cunhada por Hermann Scherchen, renomado regente alemão, que tinha como uma de suas preocupações a divulgação e compreensão da música contemporânea.

Um dos discípulos de Scherchen, Hans Joaquin Koellreutter, foi uma das figuras mais importantes para o desenvolvimento da música nova no Brasil. Aos 20 anos estudou na academia de música de Berlim (1935-36), no Conservatório de música de Genebra,(1936-37); e no ano de 1937, exilado, desembarcou no Brasil e trouxe consigo além da experiência política vivida no país de origem, Alemanha, (ao envolver-se em atividades antifascistas), a influência de seu mestre Scherchen. Influência esta que pôde ser vista um pouco mais tarde no trabalho do compositor no país que o abrigou, onde introduziu o Método Dodecafônico, criado por Schoenberg, através da formação do grupo Música Viva. Este grupo, a princípio, contou com a participação de músicos já conhecidos do cenário musical brasileiro, como, Egídio de Castro e Silva, Luiz Heitor, Basílio Itiberê, Luiz Cosme e Otávio Bevilacqua.

Por volta de 1943 (não se sabe ao certo, pois esta data foi colocada no documento, provavelmente, num momento posterior a sua ortografia), o grupo Música Viva cria um estatuto que traz como sendo suas finalidades, cultivar a música de valor para uma evolução da expressão musical atual e de todas as tendências; proteger e apoiar em especial as tendências dificilmente acessíveis; reviver obras de valor da literatura musical, para uma evolução ampla e popular sob aspectos modernos e atuais; promover uma educação musical sob pontos de vista modernos e atuais; apoiar todo o movimento que se destina a desenvolver a cultura musical e promover um trabalho coletivo entre os jovens músicos do Brasil. (KATER, 2001:217)

Para Carlos Kater, musicólogo e biógrafo de H.J Koellreutter e Eunice Katunda, a vida deste movimento divide-se em 3 fases¹. No “Momento I” o grupo é composto por

1 Momento I, II e III, foi uma expressão utilizada por Carlos Kater para definir o que ele acredita ter sido as três fases do grupo “Música Viva”. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Ed.: Atravez, 2001.

compositores já conhecidos do cenário musical carioca, porém estes “... de tendências estéticas e ideológicas bastante dessemelhantes” (KATER 2001: 50). Sendo este um período onde o nacionalismo e a nova música encontram-se presentes no grupo.

Para o “Momento II” Carlos Kater adotou o primeiro manifesto do grupo Música Viva, que saiu em 1944, isto por que este foi o ponto em que o grupo tornou-se mais coeso e por consequência firmou melhor suas próprias características. Neste mesmo ano, mais precisamente no dia 13 de maio, foi dado início ao programa Música Viva na Pra-2, rádio do Ministério da Educação e Saúde, além do projeto de formação do Música Viva, entre compositores paulistas.

Este passou a ser um período em que o grupo pretendeu engajar-se, ou melhor, engajar a música, em sua realidade cultural, e uma das formas utilizadas foram as críticas que Koellreutter passou a fazer a forma de ensino musical no Brasil, em especial sua crítica foi feita à Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, o que contribuiu para um clima de tensão entre os membros do Música Viva e os músicos conservadores do Estado.

O Música Viva começou, então, a ter um estilo mais definido, de característica ousada e combativa, abandonando o espírito individual em favor do coletivo e defendendo o engajamento da música em sua realidade cultural.

Com estes preceitos já estabelecidos é dado início ao “Momento III”. Aqui o Música Viva irá afirmar a sua posição como um grupo de vanguarda. Essa posição é nítida ao lermos o “Manifesto 1946, Declaração de Princípios”. Aqui citamos alguns aspectos do Manifesto, como: a defesa da representação na música da realidade social; a procura do ajuste da música à realidade; refutação da arte acadêmica, não aceitando as tendências nacionalistas; escolha da revolução contra a reação; constatação da impossibilidade de uma arte sem ideologia; o apoio na técnica de composição dependente da “técnica da produção material”; substituição do ensino técnico musical por um ensino científico fundamentado nas pesquisas eletroacústicas; o abandono do conceito de beleza, e a preocupação com uma arte-ação, onde a escrita musical passa a ser decodificada universalmente, contribuindo para a união entre os povos; refutação do falso nacionalismo; enaltecimento da função socializadora da música e a valorização da música popular sob os aspectos artísticos e sociais. (CONTIER, 1975:132)

Ao lermos estes pontos do manifesto, torna-se clara a posição do Música Viva, tanto musicalmente, quanto ideologicamente, o qual tinha como objetivo acompanhar e situar a música brasileira conforme novas experiências européias, repelindo o “falso” nacionalismo e acreditando na música como linguagem universal capaz de gerar a união entre os povos; também podemos perceber que o grupo Música Viva apresentou uma arte integrada as

questões políticas e sociais, em especial quando afirmou a ausência de uma arte sem ideologia, ponto que deu início a reflexão e a tomada de posição política e ideológica por parte dos músicos brasileiros; um outro ponto que devemos observar é com relação a questão da educação musical, onde foi proposto o ensino não somente artístico, mas também ideológico, além de musical científico, baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas.

Estas características e posicionamento do grupo não são incomuns em um mundo que ainda sentia as feridas da II Guerra e via as conseqüências do nazi-fascismo, além da disputa pela hegemonia política e econômica entre as duas grandes potências surgidas, Estados Unidos e União Soviética.

O Brasil neste momento, também sentiu e sofreu alterações de ordem política e econômica. Com o fim da Guerra veio o fim do Estado Novo e o início da redemocratização e junto com eles a necessidade de um posicionamento político frente à chamada Guerra Fria, que pendeu para o lado dos Estados Unidos. Porém a doutrina norte-americana, de característica mais individualista, vinha de encontro com os preceitos do Música Viva. Dessa forma seus integrantes se não entraram para o PCB (Partido Comunista Brasileiro), defenderam as idéias socialistas ou trabalharam contra o pensamento nazi-fascista.

No ano de 1948 foi realizado o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais na cidade de Praga, encontro este que tinha como pretensão encontrar uma possível solução para o que os governos socialistas acreditavam ser uma “crise profunda” vivida pela música contemporânea; já que estes viam na oposição entre a chamada música erudita e a popular um problema a ser solucionado. No encontro estavam presentes os brasileiros Arnaldo Estrella e Cláudio Santoro.

Este foi um momento em que a música moderna passou a ser identificada como um mal, como algo que está fora do seu ambiente natural, a Europa, contribuindo para o atraso do desenvolvimento de países que utilizavam essas novas técnicas de composição. Isso porque acreditava-se, (em especial membros dos partidos comunistas), que somente a música nacionalista somada ao realismo socialista é que poderia contribuir para eliminar “o mal externo”.

Os princípios básicos do “realismo-socialista” defendidos no congresso de praga foram sintetizados por José Maria Neves da seguinte forma: os compositores deviam fugir do subjetivismo e expressar os sentimentos e as altas idéias das massas populares; deveriam defender a sua música nacional das falsas idéias cosmopolitas; os compositores e músicos deveriam dedicar-se a música vocal e ao ensino musical das massas. (NEVES, 1981:119)

Estas idéias foram publicadas pelo próprio grupo Música Viva em sua revista de agosto

de 1948, confirmando mais uma vez a posição ideológica do grupo, o que não significou o abandono de seus preceitos estéticos. O grupo via na renovação a posição que mais parecia de acordo com as idéias marxistas.

Por sua vez o PCB reconhecerá apenas o modernismo de 1922 e 1930 como tendo características progressistas; pois, para este último o importante não é tanto a modernização, mas sim, a criação de uma identidade nacional.

Antes mesmo da realização do II Congresso de Praga, Cláudio Santoro, uma das figuras mais significativas dentro do Música Viva, em 1947, escreve à Koellreutter dizendo não estar de pleno acordo com todos os itens do “Manifesto 1946” “Quanto à revista fiquei um pouco decepcionado.../.../Quanto ao manifesto estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo./.../Existem contradições no Manifesto que trarão muito aborrecimento a nós...” (KATER, 2001: 69). Isso porque não se encontrando no Brasil, Santoro não participou da redação do Manifesto, autorizando a colocação de seu nome como estando de acordo com os termos ali presentes, mesmo sem tê-lo lido antes de sua publicação.

Havendo, então, alguns pontos de desacordo, com relação ao “Manifesto 1946”, entre membros importantes do Música Viva, isso somado as Resoluções e ao Apelo lançados no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, ocorrido em Praga, iniciou-se rupturas e agressões contra o grupo.

Este, então, passou a ser um momento em que tanto a esquerda quanto a direita se apoiavam no nacionalismo, sendo dessa forma, estéticas como a do dodecafônismo atacadas pelas duas frentes.

Todos estes fatores contribuiriam para o início de discussões, estéticas e ideológicas, nunca antes debatidas no cenário musical brasileiro, onde o posicionamento nacionalista, adepto, ou não, ao realismo-socialista, estava de um lado, enquanto do outro, com idéias universalizantes e modernistas, encontrava-se o grupo Música Viva.

O posicionamento político e ideológico, de figuras importantes do grupo como Cláudio Santoro e Eunice Katunda, a favor das doutrinas impostas pelo stalinismo acabou levando ao fim o grupo Música Viva. Sendo assim, a música nacionalista e tonal foi hegemônica por quase toda a década de cinquenta, voltando a ser questionada na década de 1960 pelo grupo Música Nova, que trouxe em grande parte de seu discurso pontos já levantados pelo Música Viva na década anterior.

Em 1963 foi lançado o “Manifesto Música Nova” cuja proposta “Compromisso Total com o Mundo Contemporâneo” se parecia e muito com a do grupo Música Viva. Segundo Ênio Squeff, tanto o “Manifesto 1946”, quanto o “Manifesto Música Nova”, são de caráter

cosmopolita, porém para ele no primeiro este aspecto aparece apenas panoramicamente, enquanto no segundo a cidade participa, entra na música.

Manifestos e suas Características

Dessa forma, ao voltarmos o nosso olhar para a vanguarda musical brasileira, não podemos deixar de considerar a importância dos manifestos e a representatividade que este tipo de texto teve para grupos como o Música Viva e o Música Nova.

Marc Angenot caracteriza o manifesto como um gênero demonstrativo, próximo ao panfleto, de caráter sucinto e questionador; onde há a tomada de posição por parte dos participantes, além do pedido de adesão do público, ou a sua manifestação de desacordo, também atribui a ele um caráter de irrefutabilidade, cheio de máximas. (GELADO,2006:38).

Renato Pogiolli, ao abordar os manifestos, diferencia-os dos programas. Segundo sua definição o primeiro se caracteriza por ser um documento onde estão contidos preceitos de ordem artística e estética, enquanto no segundo seriam encontrados discursos de caráter mais amplo e ideológico.

Outra obra com importantes considerações dedicada aos manifestos, é o livro de Claude Abastado “Introduction à L'analyse des manifestes”, no qual apresenta o manifesto como gênero discursivo, diferenciando-o de outros gêneros, especificando sua função, formato, destinatários, além de sua circulação e teor. Para ele o termo manifesto deve ser aplicado à textos que são muitas vezes curtos, publicados em revistas, panfletos e jornais, em nome de um movimento artístico, filosófico ou político. Abastado também considera o manifesto como uma afirmação de identidade, porém esta identidade está muito mais relacionada ao grupo ou ao autor que produziu o texto, com os seus perfis artísticos e características identitárias, tendo como principal alvo a arte como instituição.

Abastado em suas análises sobre o manifesto como gênero discursivo, também o define em oposição ao prefácio e ao relato, além de compará-lo ao relato utópico e ao mito. No que diz respeito ao prefácio, há uma diferença quanto ao surgimento e aos meios de divulgação, de cada uma das formas textuais, apesar de terem em comum o caráter polemico, além de uma funcionalidade programática. No ponto onde compara o manifesto ao relato, ambos estão próximos por pertencerem à uma leitura onde está amostra o pensamento de uma sociedade; nele o relato representa, na forma escrita, o imaginário cultural, enquanto que o manifesto contém considerações ideológicas além da luta pelo poder dentro do campo. Quanto ao que se refere a comparação com o relato utópico - assim como ele - o manifesto apresenta características transformadoras, onde os desejos de domínio político, artístico e

estético, estão presentes a partir da idéia de alteração da ordem vigente; já em relação ao mito, Abastado, mostra o olhar de mão única do manifesto sobre o tempo, que vê o passado como algo onde o que é bom ainda está adormecido ou em gestação, tendo no novo o momento de plenitude.

Ainda sobre os manifestos não podemos deixar de citar o trabalho de Viviana Gelado, que adequa e aplica aos manifestos o exemplo de problematização feita por Peter Bürger aos *ready mades*² de Duchamp, onde o principal objetivo da obra é a provocação. Para ela o manifesto não deve ser visto apenas como uma declaração ou enumeração de valores e princípios estéticos, pois sobre este olhar perderia grande parte de seu lado contestador da instituição artística, além de perder o seu valor como obra individual. Gelado também considera os manifestos como uma “literatura de combate”, e a partir dessa idéia apresenta características textuais - que foram enumeradas a partir da união de idéias de diversos críticos - comuns aos campos de batalha, sendo este, segundo sua análise, o discurso característico da vanguarda. Os aspectos são: a) a situação enunciativa de um emissor que espetaculariza seu lugar de enunciação; b) a posta em jogo de um ato de legitimação; c) a busca de uma identidade coletiva; d) uma estratégia de conquista...; e) elementos polifônicos próximos da dimensão polemica, tais como a construção do outro como inimigo em uma guerra verbal; f) o uso de formas de argumentação mais ligadas às específicas da disputa polemica (recorrência, entre outras, à refutação e à injúria); g) o discurso anafórico como componente didático do texto. (GELADO, 2006:42)

Então a partir da idéia do manifesto como a representação do campo de batalha da vanguarda, Viviane Gelado observa a forma dos manifestos, atentando para pontos fundamentais como o título e a organização do texto.

O título é apresentado como a espinha dorsal do manifesto, é nele que se encontra a proposta central, o slogan do grupo, servindo como uma espécie de síntese, chegando a adotar características publicitárias, tendo, em muitos casos, a agressividade como tom predominante.

A autora também observa as formas de organização de um manifesto, que tem na enumeração, dos afetos e desafetos, por exemplo, a organização mais comum; Gelado, então, chama a atenção para as diversas formas de enumeração, como a relacionada à “traçado da filiação ou a lista de precursores”, onde os vanguardistas, ou o grupo, apresentam suas origens e inspirações. No manifesto “Compromisso Total Com o Mundo Contemporâneo” do grupo Musica Nova, podemos notar este tipo de enumeração no início do texto:

2 O conceito de *Read Mead*, tem em Duchamp seu responsável. Nele um objeto do cotidiano pode ser utilizado e “representado” como obra de arte.

Compromisso total com o mundo contemporâneo desenvolvimento da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varèse, Messiaen, Schaeffer, Cage, Boulez, Stockhausen. (“Manifesto Música Nova”: 1963)

Neste trecho nós também podemos notar a “enumeração” do desenvolvimento da moderna linguagem musical ao partirem do impressionismo chegando aos processos eletroacústicos. Uma outra forma bastante utilizada nos manifestos é a repetição de slogans, em especial a preposição *contra* ou a locução preposicional *frente a*. Neste caso a repetição tem o caráter de enfatizar e facilitar a compreensão, além de contribuir como uma forma publicitária, ao marcar de maneira enfática o objetivo proposto, ou seja, essa repetição, ou esse refrão tem como propósito a divulgação da idéia.

Gelado, ainda sobre o ponto de vista do caráter bélico do manifesto nota a grande “... utilização de formas verbais do imperativo, metáforas combativas ou infamatórias, asserções negativas, injúrias, formas de exortação e invectiva, provocações, bautades; toda sorte de paradoxos, advérbios assertivos etc.”(GELADO, 2006:49). Ao fazer estas afirmações a autora usa como ponto de partida não só as vanguardas europeias, mas principalmente as latino americanas da década de 1920, porém suas observações, no que diz respeito ao manifesto e a sua função são de grande utilidade ao observarmos a vanguarda musical brasileira não só do início da década de 1940, como também da década de 1960.

Veremos que tanto no “Manifesto 1946”, do Música Viva, quanto no Manifesto assinado pelo grupo Música Nova não é comum o tom de injúria ou metáforas infamatórias, porém, no primeiro há a utilização de palavras como *combate* e *missão*, o que de certa forma caracterizaria o caráter bélico do texto. Após afirmar a posição de constante transformação da arte, o texto do Música Viva traz a seguinte afirmação: “Música Viva, compreendendo este fato, [que música é vida], combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.”

Como já observamos a vanguarda surge como uma espécie de negação da arte consagrada, e assim como proposto por Huyssen, consideramos de fundamental importância, para tentarmos conhecer e compreender as nuances da vanguarda musical brasileira, o papel e o posicionamento político e ideológico dos artistas envolvidos com as novas propostas estéticas. Sendo assim, ao investigarmos a importância do grupo Música Viva sobre os demais grupos da vanguarda musical no Brasil, nos propomos também a investigar as influências exercidas pelos fatores sócio-culturais, ou pelo menos aqueles mais decisivos, ligados a estrutura social, aos valores ideológicos e as técnicas de comunicação, observando de que

maneira estes fatores influenciaram, considerando, assim, as transformações e especificações sociais...

Dar assim atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, sustentam as operações de construção do sentido (na relação de leitura mas também em muitas outras) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as idéias são desencarnadas e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, quer sejam filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.(CHARTIER, Roger, 2002:68)

Dessa forma, o artista não será observado de maneira isolada, como o gênio criador, pois os elementos do sistema social, assim como a compreensão das transformações culturais, nortearão o nosso pensar a cultura. Portanto sem desconsiderar os fatores políticos e econômicos, atentaremos, (durante o desenvolvimento do nosso trabalho), para os ideais defendidos pelo grupo Música Viva no final da década de 1940 - representados de maneira incisiva em seu “Manifesto 1946” - como inspiração de fundamental importância não apenas para o posicionamento dos músicos de vanguarda como também para uma possível tradição de manifestos “musicais” no Brasil.

Bibliografia:

ABASTADO, Claude. Introduction à l’analyse des manifestes. In: *Littérature*. Paris, n°39, oct/1980, p.3-11.

ANGENOT, Marc. *La parole pamphétaire. Contributin à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1995.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Liv. José Olimpio Ed., 1956.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria L. Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Trad. Maria Manuela Gualhardo. Lisboa: Difel, 2002

CONTIER, Arnaldo D. *A Música Brasileira Contemporânea: Estudos das Principais Tendências (1922-1965)*. In: Separata dos Anais de História – Ano VII – 1975, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, p. 199-142.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914- 1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. *Vanguardia y postmodernidad – Em busca de la tradicion: vanguardia y postmodernismo en los años 70*. In: *Modernidad y postmodernidad*. Trad. Antoni Torregrossa. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J Koellrutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1982.

KOELLREUTTER, H.J. Arte funcional – A propósito de ‘O banquete’ de Mario de Andrade. *Fundamentos*. São Paulo, jul./1948, p. 148-154.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Trad. Lólio L. de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2000.