

KOELLREUTTER E A VANGUARDA: MEDIAÇÕES POSSÍVEIS.

DANILO PINHEIRO DE ÁVILA*

A primeira produção publicada voltada exclusivamente para o estudo da trajetória de Koellreutter e a obra que conseguiu formalizar uma leitura que se hegemonizou sobre os anos do compositor alemão junto ao grupo Música Viva é o livro do musicólogo Carlos Kater (2001), *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, no qual, com uma vasta documentação (cartas, programas radiofônicos, manifestos, boletins, artigos, periódicos, jornais), procura fazer a crítica dessas documentações (balizando muitas das vezes com informações colhidas em entrevista) e expô-las de maneira cronológica, mapeando seus Momentos (I-II-II), abordando as divergências internas do grupo tanto em questões estéticas, quanto em questões políticas, além de inserir essa trajetória no contexto histórico-estético que o precede. Kater procura delimitar um marco na trajetória do Grupo *Música Viva* através do Manifesto de 1946, como se só através de sua publicação, o grupo se inseria em uma movimentação de vanguarda (que é entendida como “quem está a frente de sua época”) (KATER, 2001, p. 67). No entanto, Kater apesar de constatar esse marco, não trabalha vanguarda como um conceito, nem procura ver em que sentido de vanguarda o grupo se entendia, mas, em certo momento, estabelece uma linha evolutiva do *Música Viva* com os esforços modernistas de Villa-Lobos e Mário de Andrade ao denominar o grupo como a “Segunda Fase da Modernidade Musical Brasileira”, o que, de certa maneira, contradiz uma posição de ruptura que seria característica de uma vanguarda.

Apesar da constituição da trajetória feita por Kater não dar a precisão conceitual para a vanguarda, ela aponta para algo que já se anunciava na discussão conceitual, a estreiteza da distinção que há nesse caso entre os conceitos de “modernismo” e a “vanguarda”, aparentando inclusive se sobreporem e não guardarem mais a distinção entre ambos. Esse fato mostra a importância das posições de Koellreutter para a discussão do conceito de vanguarda.

Dessa maneira, a descrição de Kater é imprescindível e constitui o ponto de partida dessa pesquisa, não temos pretensões reformular-la integralmente, mas apenas dar algumas leituras a partir da contradição conceitual em que nos situamos e das novas documentações que podemos achar no caminho. Além disso, ela aponta para problemas na leitura que podem ser revistos, como uma leitura do contexto histórico de Koellreutter organizado por pares binários: nacionalismo e

* Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UNESP – Câmpus Franca. Este estudo é financiado pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).



cosmopolitismo, música-serial e musica-nacional, reacionários e revolucionários, tradição e modernidade, simplificando demasiadamente a complexidade dessas relações e dos debates que ali se davam em torno dos rumos da música contemporânea a partir de um constructo teórico pouco flexivo. Assim como não podemos incluir Santoro e Koellreutter como sendo um mesmo projeto, pois está repleto de “rupturas e engajamentos”, como quer Kater, também não podemos classificar todos os nacionalistas sob o mesmo rótulo de reacionários como se o projeto de Mario de Andrade, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri tivessem os mesmos fundamentos e propósitos.

A narrativa de Kater não possibilita nos perguntar como, por exemplo, Koellreutter e seus contemporâneos entendiam efetivamente a palavra “vanguarda” (entre outros termos como “nacionalismo”, “dodecafonismo”, “musica serial”, “modernismo”), pois sua construção teórica apriorística resulta na perda da historicidade desses termos em função de demandas contemporâneas e compreensões transhistóricas. Em função dessa problemática agora levantada que igualmente nos sentimos na necessidade de não identificar o referencial conceitual à trajetória, procurando rastrear a historicidade da palavra. O que não remete necessariamente a um imperativo da pesquisa em perceber como Koellreutter de fato entendeu esses termos, como que procurando estabelecer um “ciclo hermenêutico” ou uma “análise imanente” com pretensões ontológicas, mas ver quais as variáveis que condicionavam o discurso sobre as vanguardas e como eram compartilhados esses significados através da investigação documental.

Finalmente, podemos inventariar apontamentos de possíveis vértices que essa pesquisa irá tomar para contribuir em operar outra leitura da trajetória de Koellreutter, a partir da análise de algumas práticas específicas do grupo Música Viva que foram destacadas em função da sua proximidade com práticas que costumeiramente associam-se às vanguardas. Por um lado, podemos elencar os manifestos do *Música Viva* e qual a sua contribuição para o desenvolvimento da forma literária a que ele corresponde, que se encontra intrinsecamente vinculada a critérios de engajamento estético e político, em uma retrodicção com outros manifestos precedentes. Por outro lado, podemos pensar também o programa de rádio do Música Viva na PRA-2, problematizando a recepção das obras de vanguarda emitidas ao longo dos programas na esfera radiofônica e como se dá a inserção de um grupo que se autoproclama de vanguarda¹ em uma rádio estatal com um intenso vínculo com a proposta civilizadora para a música do Estado varguista, aspecto formal da comunicação que não recebe atenção na reflexão de Kater. Por conseguinte, também entender a atuação de Koellreutter como educador musical, buscando inserir suas críticas às escolas e conservatórios no panorama das

1 Como se pode perceber nos documentos radiofônicos transcritos por Kater em seus Anexos, em algumas emissões radiofônicas, o grupo iniciava apresentando-se como “Música Viva (...) Grupo de Vanguarda”. (KATER, 2001, pp. 302-339)



instituições que regulam a vida musical. Estas propostas de interpretação e o recorte dessas práticas estão intimamente ligadas a delimitação conceitual e a discussão do conceito de vanguarda a partir da historicidade da trajetória de Koellreutter, na medida em que os manifestos já produzidos (em seu momento normatizador), a rádio estatal, e os conservatórios e escolas constituem alguns dos pilares mantenedores da música instituída que se colocam a frente do compositor, além dessas práticas estarem a meio caminho entre a preocupação estética e a práxis revolucionária, proporcionando uma oportunidade de pensar o conceito e a trajetória de uma maneira menos polarizada.

Em função dos desenvolvimentos atuais que assumem esta pesquisa, pensamos em dar prioridade nesta comunicação para as análises empíricas das atividades radiofônicas, tanto pelo ineditismo de sua discussão para pensar uma reformalização do conceito de vanguarda no Brasil, quanto pelo relato interpretativo das dinâmicas de um grupo de músicos que se pretendiam “de vanguarda” em uma rádio estatal com forte cunho pedagógico (PRA-2). Dessa maneira, nos furtaremos a discussão teórica sobre o conceito de vanguarda especificamente em detrimento dos avanços da pesquisa na sua busca documental, aspectos intrínsecos que procuraremos dividir aqui a fim de dar uma coerência própria a esta comunicação para poder submetê-la ao exercício crítico que necessita.

A primeira irradiação da qual temos relato fora feita 12 dias após (13/05/1944) a promulgação do primeiro manifesto produzido pelo grupo: “Manifesto de 44”, documento que estabelece uma formalização programática das movimentações que Koellreutter vinha delineando em artigos e entrevistas. As irradiações eram sediadas na rádio PRA-2 do Ministério da Educação e Saúde, cabe ressaltar a ausência das documentações que legitimaram a concessão do espaço para o grupo. Em nota, o *Jornal do Commercio* comenta a primeira série de irradiação do programa no mês de maio:

“[...] Como programa inicial, o grupo “Música Viva” realizará um ciclo de audições dedicadas à música contemporânea, na PRA-2, Rádio do Ministério da Educação. Para o mês de maio foi organizado o seguinte programa: Dia 13, sábado as 22:10 dar-se-á o programa inaugural, constando somente obras de autores: Guerra Peixe “Invenção”, para flauta e clarinete, primeira audição; Camargo Guarnieri, Improviso para flauta solo, primeira audição; Villa-Lobos, Choro no. 3 para flauta e clarinete. O grupo será apresentado pelo musicólogo Sr. Dr. Francisco Curte Lange (sic), Diretor do Instituto de Musicologia em Montevideo. Dia 27, as mesmas horas, em primeira audição no Brasil será apresentado “Pierrot Lunaire” de Schoenberg, uma das obras máximas da literatura musical contemporânea. As audições serão completadas por comentários e análises” (NOTA, mai./1944, p. 8)

Para nos situarmos em relação ao desenvolvimento da estação PRA-2 do Ministério da Educação e Saúde, cabe aqui explicitar que essa rádio fora criada pelo DIP (Departamento de



Imprensa e Propaganda), órgão criado pela política cultural varguista com o intento de se tornar um instrumento eficiente de manutenção e criação cultural. O DIP possuía cinco seções, das quais, integrava-se uma divisão exclusiva para o Rádio. Como afirma Lia Calabre (2003, p. 7) em seu estudo sobre o rádio na política cultural varguista, pautando-se em documentação oficial do órgão, “um princípio básico a ser cumprido (...) era o reforço e valorização do sentimento nacional”, além da divisão “efetuar censura prévia dos programas radiofônicos (dos scripts), das letras de música e, inclusive, dos textos dos anúncios e cartazes”. Mas que também a consolidação dessas propostas do DIP não se efetivam, encontrando contrapropostas do Ministério da Educação e Saúde, quem melhor mostra essa tensão é Maria Helena Capelato (2009, p. 89), ao colocar que enquanto o órgão de censura se preocupava em promover uma publicidade do regime varguista, o MES vê uma oportunidade de difundir o civismo e assume uma proposta pedagógica comprometida com a difusão da cultura, ambos aspectos que são reforçados pelo seu controle com o poder central.

Entretanto, estas não são as únicas ambiguidades pelas quais se enveredam a formação da política cultural varguista para o rádio neste momento de estruturação, pois, como relata Renato Ortiz (1991, p. 52), baseando-se no levantamento de opiniões da revista *Cultura e Política*, considerado por ele “porta-voz oficial do DIP”, havia uma ambiguidade no discurso estadonovista que, ao mesmo tempo em que afirma o discurso que seria prejudicial relegar a radiodifusão para as livre iniciativas somente, ainda é um sistema aparentemente recente para sua oficialização exclusiva. Ortiz, a partir desse referencial, mostrará que a Rádio Nacional (à cargo do Estado Novo desde 1940) funciona basicamente como um empreendimento privado, pois observa que nesta há uma predominância da programação das rádios privadas (música popular, rádio teatro, programas de auditório, novelas), conservando apenas um setor minoritário da sua programação (4,5%) aos referidos “programas culturais”. O que a diferenciava, em partes, da PRA-2, que fora doada em 1937 por Roquette Pinto que o fez sob o comprometimento de “elevar o espírito das massas” e a difusão da “alta cultura” (CALABRE, 2003, p. 12), mas não desfigura o quadro de que “a acomodação dos interesses privados e estatais se realiza no seio de uma mesma instituição” (ORTIZ, 1991, pp. 52-53).

Como não pretenderemos nos alongar por toda a política cultural varguista dedicada ao rádio, existindo uma bibliografia extensa sobre o tema que não será abordada aqui como um todo, mas antes em função das atividades de Koellreutter. Pois, em nenhuma das contribuições bibliográficas sobre o compositor se têm em pauta os desenvolvimentos do cenário radiofônico e suas atividades no meio, estas não são sistematizadas em função do contexto. Para tanto, nos cabe ver a preponderância que assumia o programa “A Hora do Brasil”, pois este era um programa



oficial que divulgava tanto discursos de Getúlio Vargas, quanto peças sinfônicas de compositores nacionais. Lia Calabre (2003, p. 11), ao levantar a documentação oficial sobre o programa, descobre a existência de um decreto-lei (no. 1.949, 30/11/1939) que “obrigava todos os comerciantes a possuírem aparelhos receptores de rádio em seus estabelecimentos e os serviços de alto-falante, a transmitirem o programa oficial do DIP”. Antes das atividades radiofônicas de Koellreutter ganharem visibilidade através da fundação do programa em 1944, o compositor já participava de programações vinculadas à Radio Nacional, tanto pela Escola Nacional de Música, quanto pela organização junto à OSB dos concertos e recitais emitidos na “Hora do Brasil”, o que aponta para os caminhos que levaram a sua visibilidade no meio. Em nota de julho/1940, o Correio da Manhã relata a programação do dia (31) na PRA-2:

“PRA-2 do Ministério da Educação – Do programa de hoje: As 7 horas da noite: Noticiário. “Hora Medica do Brasil” da Organização Medica de Radiodifusão e Intercambio Scientifico; 8 horas: “Hora do Brasil” do Departamento de Imprensa e Propaganda; 9 horas: Transmissão, diretamente da Escola Nacional de Música, do concerto de Gabriella Ballarin (cravo) e H. J. Koellreutter (flauta) - 10º concerto official daquela escola²; 11horas: Ephemerides Brasileiras do Barão do Rio Branco” (NOTA, jul./1940, p. 11)

Conforme a nota, podemos perceber que Koellreutter já tinha, desde 1940, acesso aos meios radiofônicos, assim como suas apresentações se davam, normalmente, após as irradiações do programa “A Hora do Brasil”³, sempre atingindo os objetivos previstos para a emissora, contemplando tanto as propostas pedagógicas, quanto a divulgação do que se convencionou “alta cultura” para o momento através de concertos e audições. Além da visibilidade que esta participação inicial de Koellreutter lhe garantiu no rádio, é interessante ressaltar esse seu comprometimento inicial para percebermos como sua trajetória intelectual-musical dá outro olhar ao rádio, que era fruto de constantes críticas por certa ala da intelectualidade carioca pelo conteúdo musical vinculado, tendo Mário de Andrade como principal representante principal dessa crítica, como podemos ver em texto escrito de 1939:

-
- 2 Em outra nota sobre o concerto em específico assinado por “J.”, este relata a novidade que esta apresentação imprime ao meio musical em “Um concerto de Cravo na Escola Nacional de Música”: “Fazendo parte da Série Oficial de Concertos deste anno realiza-se hoje, à noite, no salão da Escola Nacional de Música, uma das mais interessantes audições desta temporada, a cargo da joven clavencista Ballarin e do flautista Koellreutter, que executarão um programa de obras de autores pertencentes ao XVII e XVIII seculos, entre outros Bach, Mozart, Haydn, Scarlatti e Blavet. O cravo é um instrumento quasi desconhecido dos contemporâneos e a flauta, a bem dizer, vae pelo mesmo caminho. Assim, pois, o concerto de hoje assume quasi aspecto artistico-archeologico que lhe dá aparencias de ressurreição... E, até certo ponto, torna-se uma novidade” (NOTA, jul./1940, p. 5). Interessante perceber que o período dos concertos é correspondente a publicação do texto de Koellreutter sobre cravo e piano moderno no boletim Música Viva no. 3.
 - 3 Irradiado por volta desse horário, Koellreutter participa também em 1940 de um “Cyclo Villa Lobos” promovidos pela PRA-2 com o projeto “Cruzada Nacional pela Educação” onde apresentava “audições sempre apreciadas e proveitosas de autores clássicos, românticos e modernos”. (NOTA, abri./1940, p. 4)



“o que aparece nestes concursos, não é samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, carne de alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação” (ANDRADE, 1962, p. 280)

É sabido que o tema aqui narrado por Mário de Andrade se trata exclusivamente de um ramo específico da música popular, mas, no entanto, essa assertiva tem reincidência clara no discurso de Alvaro Salgado, publicado no número 6 da revista *Cultura Política* (ago./1941), a respeito de como utilizar de modo eficiente a rádio PRA-2 e realizar seu intento pedagógico-cultural, podendo relacionar a formação e estruturação desta instituição a partir de críticas como a de Mário. No entanto, este não descarta a publicização destas músicas, constituindo uma nova ambiguidade em uma narrativa conciliadora desses contrários:

“A nosso turno adiantamos que, (...) todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes de nossas cidades são muitas vezes atraídos à civilização, (...) dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, alvo ridículo desta festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro é prejudicial combatermos no broadcasting o samba, o maxixe e os demais ritmos selvagens da música popular (...) o samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiamos nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. **Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social.** Pouco importa de quem ele seja filho” (apud WISNIK, 2004, pp. 135-136)

Dessa maneira, vemos quais eram as objetivações propostas pela rádio para divulgação da música e como um discurso “modernista” pôde ser apropriado para os meios de seu funcionamento. No sexta edição da revista *Música Viva*, em Novembro de 40, vemos que Koellreutter cede espaço para a publicação de um texto de Silvia Guaspari intitulado “Música mecânica e o Rádio”, aonde esta, de pronto já atesta que o rádio “constitui um grande progresso e produzirá inevitavelmente uma seleção entre os artistas” aludindo para o fato de que toda “revolução” produz seus descontentes. No entanto, para referenciar estes descontentes em texto, Guaspari não recorre à falar de nenhum músico brasileiro, mas as de Stravinski:

“a compreensão da música requer um esforço ativo (...) o ouvinte de rádio perde pouco a pouco o senso crítico (...) sendo o responsável também pela quasi deserção das salas de concerto (...) chegando a ser indiferente a qualidade da música que ouve (STAVINSKI apud GUASPARI, nov./1940, p. 3)

Para Guaspari (nov./1940, p. 3-4), é óbvio que com o nascimento de uma nova tecnologia, nascem suas limitações, mas esta antes procura ver os aspectos positivos deste “esplêndido agente de aperfeiçoamento”, juntamente com o disco. Pois, tanto o rádio como o disco (a reprodutibilidade mecânica da música), conferem ao artista um “recurso valioso”, que agora pode ouvir e criticar suas próprias composições em gravação, não necessitando ouvir em um concerto para efetuar a análise musical de sua interpretação. Guaspari termina o seu artigo anunciando que “ainda não se conferiu ao rádio sua verdadeira função”, mas também não é apontada, aludindo para o fato de que esta descoberta ainda está em processo devido ao seus recentes usos artísticos ainda no Brasil. Quatro anos após a publicação deste texto e tendo o programa Música Viva já inaugurado, Koellreutter no artigo-entrevista “Sabotado pela crítica o movimento de Música Moderna!”, publicado na edição vespertina do Globo fará referência à falta de especialização dos produtores de rádio para com a técnica microfônica:

“Considero muito importante a parte especializada de composição para filme, rádio e gravação. O Ministério da Educação e Saúde devia organizar um Instituto Microtécnico, de pesquisas micro-técnicas, ligado à sua estação PRA-2, a fim de formar técnicos e artistas especializados na técnica do microfone. Acredito que uma tal realização não acarretaria grandes despesas. Um Instituto de Pesquisas Microtécnicas, sem dúvida, seria um instituto de grande futuro” (KOELLREUTTER, dez./1944, p. 13)⁴

Desta forma, podemos denotar uma provável ruptura introduzida pelo grupo, a partir da exposição desta crítica de Guaspari e das propostas de Koellreutter, entre os usos previstos para o rádio durante suas primeiras décadas no Brasil. Apesar de não serem raras as assertivas condenando a produção técnica do rádio e a preparação de técnicos exclusivamente, esta conduta de Koellreutter frente às instituições radiofônicas guarda um aspecto inédito, ao pensar a realização de um Instituto para formação de “artistas especializados na técnica do microfone”. Pois, por ser o rádio nesse momento entendido como uma técnica de reprodução por excelência, não se sentia a necessidade de estudos que aprofundassem sua especificidade na produção da música, aspecto ressaltado por Koellreutter que assume um certo ineditismo não só por seu fomento a iniciativa, mas também por inserir nos seus cursos de composição atividades pedagógicas para composição da “música mecânica”.

Carlos Kater, tendo feito o único trabalho com acesso a 90 transcrições de programas

4 Nesta mesma entrevista, Koellreutter ainda relata a criação de um curso de composição onde levará em conta “composição e orquestração especializadas para filme sonoro, a rádio-transmissão e a gravação”. Mostrando que as atividades do grupo já caminhavam neste sentido em relação ao ensino da música, justificando assim seus requerimentos técnicos para os produtores de rádio. Podemos pensar aqui também uma influência de Guerra-Peixe, que havia ingressado recentemente no grupo vindo de uma carreira onde produzia os arranjos de música popular no rádio.



radiofônicos (referentes ao período de 1946-1950), afirma que “no seu conjunto todas as atividades subordinaram-se a uma intenção marcadamente didático-pedagógica”. Intenção esta que encontra determinante nas variáveis expostas sobre a função social que ocupava a PRA-2 no rol das instituições radiofônicas. Infelizmente, não conseguimos acesso a estas transcrições por não se encontrarem em acervo público, tendo como fonte aqui apenas transcrições anexadas no seu trabalho (2-1946/1-1947/1-1948/1-1949)⁵. Procuraremos aliar estas transcrições a uma proposta interpretativa que procura interrogar qual o impacto de um programa apresentado por um “grupo de vanguarda” em uma instituição radiofônica com forte vínculo estatal, assim como se deu sua inserção neste meio.

Pois, conforme relatado acima, na sua segunda irradiação, o programa Música Viva dedica-se exclusivamente a exposição da obra de Schoenberg, o *Pierrot Lunaire*, em primeira audição pública no Brasil. Composta no início do século, a composição schoenberguiana guarda sua inovação mesmo nos centros musicais europeus mesmo muito tempo depois pelo seu caráter de novidade histórica, pois esta configura as dualidades pelas quais se debatia o expressionismo alemão (expressão e construção), assim como configura uma ruptura que funda um momento no atonalismo. Para Jorge de Almeida (2007, p. 54), esta ruptura se deve ao “rigor compositivo” que esta obra inaugura, pois ao mesmo tempo em que pode-se perceber um motivo de sete notas retornando constantemente, este não se encontra ligado a uma “unidade fundamental”, mas, ao mesmo tempo em que cada momento da peça possui uma particularidade (troca de instrumento, mudança timbrística), a utilização motívica feita por Schoenberg garante uma unidade formal para a obra que não depende de um centro tonal. Talvez, em função desse ineditismo pautado na análise de Almeida, Koellreutter tenha vindo a difundir esta técnica que julga “uma das obras máximas da literatura musical contemporânea”. Em 1945, publicando na revista *Leitura* sobre o Banquete de Mário de Andrade, Koellreutter irá colocar o *Pierrot Lunaire* (Schoenberg), *Wozzeck* (Berg) e a *Sagração da Primavera* (Stravinski) em um mesmo momento de inauguração do primitivo e do simples na música, o que pode apontar para um outro aspecto de seu ineditismo aos olhos do compositor:

“Já em princípios deste século – no *Sacre du Printemps* com suas sonoridades desencarnadas e seus ritmos elementares, em *Wozzeck* e *Pierrot Lunaire* ansiando crescer e expandir-se dentro de uma nova organização formal – irrompem forças elementares que anunciam uma era primitivista (...) O

5 Além disso, Kater opera um exímio trabalho de documentação ao sistematizar as obras e os compositores apresentados nos programas radiofônicos que foram relatados nessas 90 transcrições, descrevendo obra por obra, o que nos possibilita pensar a incidência de obras menos conhecidas em compositores de claro reconhecimento no cenário como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Assim como sistematiza algumas estatísticas que nos direcionarão para as tendências assumidas pelo grupo.



primitivismo na arte aparece assim como consequência lógica na evolução da expressão musical, e só ele pode ser construtivo e constituir a base de uma nova cultura. O artista de nossa época só contribuirá para a renovação tendo a coragem de ser simples e primitivo” (KOELLREUTTER, abri./1945, p. 5)

Acreditamos que as análises empreendidas se deram no sentido de fazer compreender qual a mudança estrutural que se opera na relação dos sons nessa obra de Schoenberg, assim como fazer compreender que esta não se trata só de “cerebralismo”, mas que a expressão (ou “espírito”) toma a dianteira da lógica formal, contemplando assim também o cunho pedagógico exigido pelos moldes radiofônicos da PRA-2. Pois, mesmo que contemplemos a possibilidade dessa música ter ocupado o lugar de *background* sonoro, pautando-se na crítica de Stravinski levantada por Guaspari, julgamos que essas características composicionais inatas a obra introduzem um impacto na escuta que chamaria a atenção em função da racionalização musical incipiente nos espaços musicais nacionais. Quanto ao primitivismo que Koellreutter fizera alusão na crítica, este encontra um arranjo conceitual muito próprio do compositor.

Além desta escolha de uma música comumente reconhecida pelos críticos musicais como “música de vanguarda” para o segundo programa, os programas documentados (a partir de Janeiro de 1946) apresentam reincidências das ideias contidas nos manifestos tanto na abertura, quanto no fechamento dos programas, como podemos conferir no que fora irradiado ao dia 26 de Janeiro de 1946 – a primeira transcrição em que o grupo se apresenta como “de vanguarda”.

““Música Viva”, grupo de vanguarda. Movimento musical que combate pelo advento de uma nova era, em que não haja lugar para preconceitos e receitas acadêmico-doutrinárias.

“Música Viva” acredita que “a finalidade do mundo é o desenvolvimento do espírito, cuja condição primordial é a liberdade” (MUSICA VIVA, jan./1946, p. 1)

Para então, fechar o programa com colagens claras do “Manifesto 1944”:

“Termina aqui mais um programa “Música Viva”

Divulgando por meio de concertos, irradiações, conferências e publicações, a criação musical contemporânea de todas as tendências e correntes estéticas, mostra que em nossa época existe música, expressão de nosso tempo e de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixa de influenciar a produção artística contemporânea. Essa transformação radical, que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea em frente a música nova.

Idéias, porém, são mais fortes que preconceitos!

Por isso, “Música Viva” lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro”. (MUSICA VIVA, jan./1946, p. 5)

Diante deste fato e da proximidade da produção do “Manifesto 1944” com a inauguração



dos programas radiofônicos, podemos sugerir que mesmo a forma literária do manifesto pode ter sido feita não apenas com um intento de dar razões programáticas a suas produções artísticas, o que seria um aspecto característico desta forma em específico, mas pretendia sua vinculação nos programas radiofônicos em sua concepção. Esse argumento se torna um pouco mais claro ao percebermos como é estruturada a composição do manifesto em pequenos parágrafos e com frases rápidas de comunicação fácil denotando anseios que permanecem no plano genérico (“revolução espiritual”, “transformação radical”, “incompreensão momentânea”), assim como frases de efeito (“ideias, porém, são mais fortes que preconceitos!”). Essa é antes uma sugestão interpretativa pautando-se na forma literária que o manifesto assume aqui, do que uma hipótese sustentada a partir do referencial empírico. Pois, também, mesmo a função que parecem ocupar se liga igualmente a propostas pedagógicas de tentar “educar” o público para a escuta e as atividades que propõe, sugerindo assim também uma correlação entre as atividades desenvolvidas pelo compositor.

Outro aspecto que pode respaldar o argumento desta correlação é a funcionalidade que têm os programas radiofônicos do Música Viva em divulgar e promover os compositores que eram seus alunos como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Roberto Schnorrenberg, Heitor Alimonda, Minita Fried Mantero. Estes transitavam entre todas as instâncias da movimentação koellreutteriana neste momento do início das irradiações (45-48). Nas divulgações emitidas, em alguns casos, como o de Cláudio Santoro e Guerra Peixe mais representativamente, o roteiro do programa procura apresentá-los não apenas por critérios técnicos de suas obras, como é feito comumente, mas traçar um sentido para sua obra e como ela se torna nova ao ser pensada na esteira dos desenvolvimentos da música contemporânea brasileira. Em programa de 11 de janeiro de 1947, o Música Viva anuncia que a transmissão se dedicará a três compositores específicos: Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Heitor Alimonda. Ao traçar um perfil deles em conjunto, a partir de um discurso marcadamente koellreutteriano, torna-se possível denotar a hipótese da formulação de um sentido específico que busca projetar estes “jovens compositores brasileiros”:

“- A arte dos mais jovens compositores brasileiros rompe energicamente com a tradição concebendo uma arte mais universalista, sem a preocupação de regionalismo expresso por características especiais de país e raça, integrando-se nas correntes mais avançadas da música contemporânea. Sua obra, alheia a preconceitos e doutrinas, não pretende ser outra coisa senão a expressão real e sincera de nossa época.

Estes jovens, talvez se encontrem na madrugada de um novo estilo. Exprimem-se diretamente, sem se envergonhar de ser simples. Tristes ou alegres, consonantes ou dissonantes, fazem da música o objeto principal de suas preocupações. Chamam as suas obras simplesmente “Música”, “Peça” e exteriorizam já assim sua atitude espiritual. Não tem a obsessão do belo, e, principalmente, 'essa intenção estúpida, pueril mesmo e desmoralizadora de criar obra-de-arte perfeitíssima e eterna', para falar com Mário de Andrade. Pretendem ser unicamente sinceros, verdadeiros” (MUSICA VIVA, jan. 1947, pp. 313-314)



Interessante é perceber até que ponto esse anúncio não diz mais sobre as diretrizes colocadas para o Música Viva sob forte influência de Koellreutter, do que a trajetória relatada a partir de si dos próprios compositores. Como podemos ver, Cláudio Santoro, em 1947, já havia repensado suas diretrizes e se encontrava em constante discussão através de cartas com o seu professor de composição. Questões discutidas que não tornam possíveis enquadrá-lo na descrição de “uma arte mais universalista, sem a preocupação de regionalismo”. Outras tensões se produzem ao relatar a trajetória específica do compositor e também outras tentativas de projeção do referido músico como uma figura proeminente no cenário brasileiro, chegando a imputar em sua responsabilidade a produção de uma 'crise' na música brasileira:

“CLAUDIO SANTORO é uma das mais notáveis individualidades da música brasileira. Moço ainda, é de uma extraordinária vitalidade interior e exterior, uma sensibilidade e inteligência abertas a todos os campos e modalidades da arte musical. (...) Para SANTORO não há dogmas, não existem códigos que legissem sobre o que o artista deve ou não fazer, pode ou não abordar. (...) Na obra de CLAUDIO SANTORO, a música brasileira entra em crise. (...) uma força de construção que constitui o verdadeiro volta-face tanto aos exageros nacionalistas que inundavam o país em consequência das obras mal compreendidas de um Villa-Lobos, como ao invertebramento do seu ambiente impressionista” (MUSICA VIVA, jan./1947, p. 3)

A despeito do relato, podemos ver que existem claramente nas atividades musicais de Santoro, “códigos que legissem sobre o que o artista deve ou não fazer, pode ou não abordar”, afinal de contas, está é a principal tópica da discussão entre Koellreutter e Santoro através da documentação epistolar reunida que se inicia neste mesmo mês após a publicação do “Manifesto 1946” e com a volta de Santoro de França (jan./1947). O que não nos leva a concluir que a partir disso Koellreutter esteja querendo obscurecer aspectos da trajetória de Santoro e conduzir sua recepção a seu bel-prazer, mas por estar apegado a uma análise formal das composições, este descarta as novas idéias de Santoro e parece centrar sua narrativa apenas tendo como referencial suas composições. No entanto, é preciso ressaltar que esta se construindo em Santoro uma clara condenação do fazer-artístico desses compositores que levam o título de “atonais” ou “dodecafônicos”. Além disso, a irradiação imputa à Santoro uma crise na música brasileira que procura, a partir deste diagnóstico, colocá-lo como uma grande solução para um ambiente conservador estagnado em uma má compreensão do legado deixado por Villa-Lobos que é identificado ao impressionismo na análise do desenvolvimento artístico brasileiro empreendida pelo compositor alemão. Dessa maneira, além de quererem fundar uma tradição nestes compositores que diz respeito a um legado de Villa-Lobos, o programa ainda procura traçar um distanciamento entre Santoro e Peixe, afim de mostrar como ambos estão participando da “criação de uma nova linguagem sonora” que procura dar diferentes respostas para este legado/problema deixado pela



obra villa-lobiana.

“- GUERRA PEIXE é totalmente diferente de CLAUDIO SANTORO. É um compositor de um humor muitas vezes satírico e de um realismo quasi dramático. Um real talento. GUERRA PEIXE possui um grande domínio da matéria sonora e um autêntico conhecimento dos recursos mais subtis e brilhantes da palheta orquestral. Sua linguagem musical baseada num cromatismo diatônico, atonal e livre de preconceitos, é de uma brevidade de proporções e de uma economia de meios que – característico de uma das tendências estéticas do nosso tempo – parece determinada por uma certa pressa, um certo desejo de condensar (...) As DEZ BAGATELAS são um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e 'cerebral' que essa linguagem musical frequentemente apresenta em SCHOENBERG, em contraste com a 'humanização' nela operada pelos jovens atonalistas brasileiros, CLAUDIO SANTORO e GUERRA PEIXE, está estribada, apenas na diferença de suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas” (MUSICA VIVA, jan./1947, p. 4)

Aqui, além do legado villa-lobiano, podemos perceber o impeto em correspondê-los ao desenvolvimento do material musical europeu “mais avançado” ao coloca-los como um desenvolvimento lógico do casamento de suas naturezas com o material sonoro schoenberguiano através das técnicas composicionais dodecafônicas e da poética atonal. No entanto, como ressaltam Durão e Fenerick (2011, p. 216) pensando na introdução do dodecafonismo em uma racionalização “ambígua”, adotar esta técnica no Brasil assume mais um aspecto de atitude do que um imperativo conduzido por uma tradição de rupturas (colapso do sistema tonal, por exemplo) no ceio do desenvolvimento do material sonoro. Para estes pesquisadores, torna-se impossível pensar uma necessidade histórica para o material musical fora do círculo musical europeu, assumindo ares de um produto internacional que, ao chegar, assume colorações nacionais. Essa análise formaliza em alguns aspectos o sentido que têm a afirmação da irradiação a respeito de Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, ao dizer que estes “humanizam” a linguagem de Schoenberg, pois aderem a referenciais da racionalização musical brasileira. Procuraremos voltar novamente neste aspecto ao tratar do desenvolvimento artístico-musical criado pelo arranjo teórico koellreutteriano.

Apesar das implicações da projeção dos alunos de Koellreutter através das irradiações, fica claro que o programa é uma extensão de suas outras atividades que tem um tom marcadamente pedagógico, pois, aqui não se trata apenas de aclimatar essa obras ao público brasileiro, mas tornar elas audíveis para que os próprios compositores se submetam à crítica de suas composições e sejam comparados entre si, a fim de promover também a educação musical empreendida por Koellreutter.

Com o desenvolvimento das querelas a respeito do fazer artístico de Koellreutter, marcado principalmente pela adesão de Santoro às linhas das diretrizes de Praga e a crescente crítica aos princípios do dodecafonismo (principalmente por uma atribuída ortodoxia), o programa irradiado em agosto de 1949 procurará esclarecer alguns aspectos da musica contemporânea e sua relação



com o público. No início é apresentado o *Concerto para violino e orquestra* de Alban Berg, composta em 1936 e baseada na série dodecafônica, mas não faz um uso ortodoxo, antes procura desenvolvê-la a partir da utilização de recursos tonais, estes são fortemente assumidos em algumas passagens do segundo movimento, mostrando a possibilidade da relação entre serialismo e tonalismo. Após a apresentação do concerto, o programa Música Viva utilizará um recurso pedagógico a partir da forma radiofônica ao simular uma conversa entre o Locutor e uma Ouvinte. O fato da conversa estar transcrita nos garante que é uma encenação com claro cunho pedagógico em desfazer algumas compreensões sobre a música contemporânea. A ouvinte, entrando em uma aparente contradição, encena uma antagonista ideal das composições contemporâneas que adora os programas do Música Viva:

“Ouvinte: - Hoje, finalmente, depois de ter ouvido o programa “MÚSICA VIVA” durante anos, resolvi telefonar para o snr. Estou simplesmente desesperada. Não compreendo nada dessa música e até nem sei, se se pode chamar essa aglomeração de notas, dissonâncias e cacofonias de toda espécie, de música. Fico irritada e até neurastênica. E é por isso que hoje tomei coragem e lhe telefonei.” (MÚSICA VIVA, ago./1949, p. 5)

Com a apresentação desse personagem, o locutor terá diversas oportunidades de afirmar a incoerência dessas assertivas que encontram reincidência no meio musical da época. Ao iniciar citando que composições como o concerto recém apresentado de Berg eram “profundamente feias”, o locutor dá alguns exemplos musicais contrastando uma Sonata de Mozart e uma de Schoenberg para, em seguida, mostrar que estas composições estão respondendo a problemas específicos da sua época e por isso têm limitações históricas para nós:

“Ouvinte: - Isso mesmo. O snr. vê enquanto que a música de Mozart soa agradavelmente, harmônica, dando prazer à gente, a música de Schoenberg não satisfaz, irrita e até aborrece com sua falta de melodia e suas constantes dissonâncias
Locutor: - É porque o ouvido está submetido à lei do mínimo esforço e habituado com o ideal sonoro dos tempos passados. Somente um esforço maior do ouvido – que naturalmente é o esforço do ouvinte – descobrindo as belezas e o interesse propriamente dito pode proporcionar a música de nossa época poderá resolver essa questão. Assim sem dúvida, o ouvido se habituará e sentirá igualmente satisfeito. É, em consequência, o ouvinte começará a interessar-se pelas novas criações sonoras.” (MÚSICA VIVA, ago./1949, p. 6)

Aqui o referencial pedagógico pode se converter em presunção para com a música contemporânea, pois ao perceber esse processo de relação entre a música contemporânea e o público como problemático, visa resolvê-lo a partir de uma acusação do público que não compreende esta música por não ter se esforçado o suficiente, o que desnatura em partes o processo pedagógico de identificação dos ouvintes com as razões do locutor para a música contemporânea



que assume uma postura unilateral. Por conseguinte, o locutor procurará dar o contexto da racionalização do material musical europeu afim de aclimatar este processo estrangeiro ao público que não experienciou esse processo:

“Ouvinte: - Bem, talvez tenha razão. Mas o snr. não pode negar que a música de hoje profana arbitrariamente as regras da música clássica?

Locutor: - Bem, era esse o argumento que eu esperava. Mas, a sna. me desculpe. Creio mesmo que deve seriamente estudar a história da música e da estética das artes. Como se, precisamente, toda a música do Romantismo não viesse já, desde Beethoven, dando nova significação a essas sacrossantas “regras”. Como se um Chopin, um Wagner ou um Mussorgsky tivessem recuado um momento só que fosse em infringir as regras clássicas, criando, ao mesmo passo, outras, quando se tratava de dar expressão verdadeira ao que o seu instinto musical lhes ditava, ao que a sua verdade interior gritava a ser Verdade mesma” (MÚSICA VIVA, ago./1949, p. 8)

No entanto, esta tentativa pode incorrer em dissensos ao se pensar que podemos interpretar a “verdade interior” tanto como a lógica imanente da obra, quanto como uma “verdade interior” arbitrariamente arranjada para legislar a favor da música contemporânea a partir de um discurso transcendental. Como já ressaltamos que esta história da música não se encontra sedimentada na racionalidade brasileira, acreditamos que seja provável a possibilidade da segunda interpretação. Razões estas que mostram que a construção de Koellreutter (aludido como o “organizador do programa” em diversas transcrições) como dodecafonista tem clara incidência em suas atividades e não apenas no suposto “reacionarismo” da cena musical. Questões também levantadas para perceber até que ponto se efetivam essas propostas pedagógicas de Koellreutter, questão interpretativa ainda não levantada pela bibliografia sobre o compositor. Como podemos ver ao fim da irradiação, onde a ouvinte se pergunta: “para que servem então todas aquelas regras que se aprende no Conservatório?”. Na sua resposta, ao invés de mostrar a necessidade dessas técnicas convencionais para entender o desenvolvimento da lógica composicional, o locutor opta por uma resposta genérica, atestando que se trata de uma questão de princípios estas lições passarem para ser “matéria morta dos Tratados”, produzindo um conflito que Koellreutter sempre se furtará em incorrer, sempre procurando defender a rigorosidade inicial do estudo musical das técnicas composicionais clássicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Música, doce música. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

CONTIER, Arnaldo D. Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e do popular (1920-



1950). **Revista Música**, São Paulo, p. 5-36, maio de 1991.

CALABRE, Lia. “Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque. In: **Estudos Históricos : Mídia**. CPDOC/FGV: n. 31, janeiro de 2003

GUASPARI, Silvia. “Música Mecânica e o Rádio” In: **Revista Música Viva**, n. 6. Rio de Janeiro, nov./1940.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. “Nos domínios da música – a propósito de “O Banquete” de Mário de Andrade, parte II”. In: **Revista Leitura**, abril de 1945. (BN – DIMAS)

_____. “Sabotado pela crítica reacionária o movimento de música moderna”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de dez. de 1944.

_____. “O futuro terá uma nova expressão musical”. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 16 de dez de 1943.

MUSICA VIVA. Manifesto 1944. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001. p. 63-66

_____. Manifesto 1946. Declaração de princípios In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001. p. 327-338

_____. Programa “Música Viva”, 12-01-1946. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001.

_____. Programa “Música Viva”, 26-01-1946. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001.

_____. Programa “Música Viva”, 11-01-1947. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001.

_____. Programa “Música Viva”, 13-8-1949. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001.

NOTA. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: 10 de maio de 1944.

NOTA. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 15 de abril de 1940

NOTA. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 20 de junho de 1940.

NOTA. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 31 de julho de 1940

ORTIZ, Renato José P. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. 3^a ed. São Paulo, Brasiliense, 1991.

SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. **Música**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004. (Col. O Nacional e o Popular na Cultura brasileira)