



Alguns escritos de Debussy e Ravel, a Carta Aberta de Guarnieri e as sagradas escrituras da Escola de Frankfurt

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Marcos Câmara de Castro
FFCLRP/USP – mcamara@usp.br

Resumo: Uma das consequências de qualquer processo de colonização é o surgimento de uma elite consular que tem como hábito cultural a importação de ideias e a transformação de movimentos em projetos que, retirados de seu contexto de origem, tendem a se apresentar como solução de problemas que não existem e a impor uma epistemologia estrangeira, forçando sua naturalização em terras coloniais. Este trabalho tem como objetivo simular outras escolhas culturais, na contracorrente da tradição dominante no Brasil, e repensar a música à luz das ideias de Debussy e Ravel, além de outros autores franceses, como alternativa à Escola de Frankfurt adotada em certo meio acadêmico.

Palavras-chave: Brasil e França. Colonialismo. Música clássica brasileira. Música clássica francesa. Escola de Frankfurt.

Some Debussy's and Ravel's writings, the Guarnieri's Open Letter and the Sacred Scriptures of Frankfurt School

Abstract: One of the consequences of any colonization process is the emergence of a consular elite whose cultural habit is the importation of ideas and transforming movements on projects that, taken out of their original context, tend to present themselves as solutions to problems that do not exist and enforce a foreign epistemology, forcing his naturalization in colonial lands. This work aims to simulate other cultural choices conflicting with the dominant tradition in Brazil, and rethink the music in the light of Debussy and Ravel ideas, and other French writers, as an alternative to the Frankfurt School adopted by certain academic milieu.

Keywords: Brazil and France. Colonialism. Brazilian Classical Music. French Classical Music. Frankfurt School.

1. O início do intercâmbio musical Brasil-França

Mesmo que os primeiros sinais dos estilos nacionais na Europa datem do século XIV, a música clássica francesa não pode ser entendida senão no contexto da música europeia, embora tenha sido responsável por quase sete séculos de hegemonia, como “centro musical do mundo”, antes dos sinais de sua “dificuldade de ser”, no início do século XVII, quando começa a ser suplantada pela hegemonia germânica. Como diz Chailley:

Dentro em breve assistiremos, em meio dos sofrimentos da Guerra dos Cem Anos, ao nascimento de um sentimento novo: superando a simples fidelidade a um senhor ou a um suserano, nascerá o verdadeiro sentimento nacional, simbolizado, além de condes e duques, pelo rei em luta contra o estrangeiro invasor (...). É na história da música como na história propriamente dita: é nessa aurora do século XIV que encontraremos os primeiros germes das músicas nacionais (CHAILLEY, 1984, pp.221-222)¹.

Do outro lado do Atlântico, musicólogos brasileiros estabeleceram a história da música clássica brasileira, a partir das influências trazidas pelos portugueses, isto é, a circulação da música ibérica de Niccolò Jommelli (1714-1774) e David Perez (1711-1778), desde que, no Brasil, não houve traços da recepção de Bach ou Mozart antes de 1808, quando

a Família Real instalou-se no Rio de Janeiro e fundou a primeira sede tropical de um império europeu (cf. RICCIARDI, 2000). Depois do decreto da “abertura dos portos brasileiros às nações amigas” – consequência imediata da instalação da corte de D. João VI, em 1808, no Rio de Janeiro – a música de Bach, de Mozart e de outros tornar-se-ia familiar aos músicos brasileiros (RICCIARDI, 2000, p.37). D. João VI convidou o compositor Marcos Portugal (1762-1830) para ser mestre-de-capela da corte, dividindo suas funções com o afrodescendente Pe. José Maurício (1767-1830), que sofria discriminação pelos *castrati* italianos que não aceitavam cantar sob a direção de “um ser humano inferior” (SANTOS, 2009, p.102).

Foi necessário esperar o século XX, quando Paul Claudel (1868-1955) chegou como *ministre de France au Brésil*, acompanhado por seu secretário particular Darius Milhaud (1892-1974), em plena noite de carnaval carioca, em fevereiro de 1917 (cf. FLÉCHET, 2013, pp.51-61). Sua presença iniciou um rico intercâmbio musical entre Brasil e França. Villa-Lobos (1887-1959) chegou a Paris em 1923, para mostrar sua obra, como o bailarino Duque ou os Batutas – todos financiados pelos empresários e irmãos Carlos e Arnaldo Guinle (cf. FLÉCHET, 2013, p.66). Essa aventura da *Belle Époque* e das *Années Folles* legitimou nossa produção nesse campo, com forte influência francesa, e alguns compositores, como Fructuoso Vianna (1896-1976) e Camargo Guarnieri (1907-1993), também foram à França, seguindo o exemplo de Villa-Lobos.

Em 1922, jornalistas preocupavam-se com a imagem do Brasil, tal qual vinha sendo pintada pelos músicos negros em Paris – um preconceito institucional das elites em sua propaganda dos bens culturais brasileiros no exterior, desaprovando a circulação de música e imagens de negros, dando preferência aos produtos brancos como Villa-Lobos, e mais tarde a Bossa-Nova, nos anos 1950.

2. “Uma ideia fora do lugar tomada como projeto”²

O movimento modernista brasileiro – simbolizado pela Semana de Arte Moderna de 1922 (cf. FLÉCHET, 2013, pp.30-31) – baseou-se numa curiosa mistura entre o Nacionalismo e o Modernismo europeus. De um lado, a música era nacionalizada na busca da “essência nacional única” (FRANCFORT, 2004, p.369); por outro, a busca de uma música nacional no Brasil não poderia beber na mesma fonte do modernismo europeu, desde que toda música popular – com a qual os modernistas brasileiros estavam comprometidos – tem sua base no diatonismo, e cromatismo e atonalismo eram justamente os antípodas de qualquer manifestação popular:

Depois da II Guerra, auxiliada pela substancial influência dos escritos pedagógicos de Schoenberg, foi a linhagem serialista do modernismo musical que se tornou dominante nas instituições e no ensino da nova música. Os primeiros experimentos modernistas (ou proto-posmodernistas) com a representação dos outros – se exóticos, nacionalistas ou populistas – abriu caminho para um formalismo cada vez mais abstrato, científico e racionalista, baseado ainda numa parcial ou total negação da tonalidade (BORN e HESMONDALGH, 2000, p.15).

Considerando esse movimento datado europeu como um projeto cultural (cf. ORTIZ, 1994) e ignorando as particularidades da história europeia, utilizando suas teorias fora do contexto e recriando dogmas, a imprudência de tomar o modernismo europeu como um projeto revela as contradições entre o projeto modernista no Brasil (associado à busca de uma identidade através da música dita popular) e o movimento modernista europeu, baseado na racionalização da cultura como um todo, que é em essência, o projeto da vanguarda histórica (cf. BORN, 1995).

Muitos dos conceitos que absorvemos da Europa revelam a rivalidade tradicional entre as culturas francesa e germânica. Como sempre ocorre em países do Terceiro Mundo, ávidos por identidade, ignoram-se os aspectos contextuais em favor de conceitos essenciais abstratos, sem se terem vivido os mesmos problemas das nações europeias. Podemos ver nos escritos e na música de Debussy e Ravel uma real oposição entre poesia e drama, simbolizada pelo diatonismo francês e o cromatismo alemão, na virada do século XIX para o XX.

O *corpus* da recente crítica francesa é nesse ponto...iluminada. Em primeiro lugar, a revelação de Bourdieu (1979) de todo o esnobismo subjacente ao gosto estético, de acordo com as classes e subclasses sociais. Depois, as recentes publicações de Didier Francfort (2004, 2007) e Anaïs Fléchet (2004, 2013) que nos dão subsídios para compreender a música sob a ótica da História Cultural, com seus métodos quase iconoclastas que tornam possível ver grandes compositores ao lado de obscuros chefes de banda, considerando a música como uma manifestação viva e socialmente compartilhada. Não menos importante, a crítica da alta cultura subsidiada, realizada por Pierre-Michel Menger, que introduz o princípio de incerteza no trabalho criativo, e seus conceitos de “mercado reputacional” e “pirâmide de notoriedade” (cf. MENGER, 2001, 2001 e 2009). Assim, podemos ver como a crítica francesa, desde o início do século XX até hoje, pode ser útil para compreender a odisseia da música clássica brasileira.

3. As sagradas escrituras da Escola de Frankfurt

A urgência da elite brasileira em participar de um universalismo intelectual ignorou o abismo cultural na circulação das ideias estéticas, da Europa para o Brasil. O pós II Guerra correspondeu ao abandono do modelo francês de clareza e elegância, e a adoção da

crítica da cultura de massa e da indústria do entretenimento realizada pela Escola de Frankfurt, inspirada no idealismo germânico em favor da alta cultura, no lugar da poética musical francesa defendida por Debussy e Ravel, tanto em sua música como em seus escritos, na virada para o século XX.

No Brasil, a reação mais importante contra o discurso vanguardista foi sem dúvida a Carta Aberta aos Músicos Brasileiros, atribuída a Camargo Guarnieri, de 1950, na qual o compositor argumenta que os princípios modernistas europeus não tinham nada a ver com a realidade brasileira³. Sua argumentação não foi infundada, se olharmos o que vem sendo publicado desde os anos 1970, pela crítica pós-moderna, cujos métodos antropológicos, sociológicos e históricos desvendam as estratégias conscientes de ocupação desse campo cultural e a lógica canônica, em direção a uma renovação dos estudos musicais (cf. FRANCFORT, 2007 e COOK, 2008).

Esse desvio de caminho chamou a atenção dos compositores brasileiros para os problemas aristocráticos alemães, como a “grande divisão” entre modernismo e cultura de massa. Como diz Andreas Huyssen, “o que chamo de grande divisão é um tipo de discurso que insiste na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa. Para mim, essa divisão é muito mais importante para uma compreensão teórica e histórica do modernismo e seus desdobramentos do que uma suposta fratura que, para muitos críticos, separa pós-modernismo do modernismo”:

O discurso da grande divisão foi dominante em dois períodos, primeiro nas últimas décadas do século XIX e os poucos primeiros anos do século XX, e então de novo nas duas décadas, ou quase, que se seguiram à II Guerra. A crença na grande divisão, com suas implicações estéticas, morais e políticas, é ainda dominante hoje na academia (como provam a quase total separação institucional de estudos literários, inclusive a nova teoria literária, da pesquisa sobre cultura de massa, ou a propagada insistência em excluir questões éticas ou políticas do discurso sobre literatura e arte) [HUYSEN, 1986, p.viii].

Depois da onda nacionalista, pós II Guerra, a construção brasileira do cânone musical deixou de lado a música de índios, escravos negros e portugueses, que construíram a nação, em favor de uma leitura sagrada e escolástica da sociologia e da filosofia da música, fundada pela Escola de Frankfurt, aceitando todas as suas homologias numa arbitrária associação entre música e estrutura social, ignorando que se tratava de uma estrutura social estrangeira para nossos mais de 300 anos de história escravagista. Essa ideologia conservadora que identifica o tradicional com o natural é, na verdade, uma tradição austríaca da qual deriva a maior parte da crítica à cultura de massa, ignorando que a arte aristocrática do passado corresponde a uma sociedade de baixo consumo, e preconizando a permanência de

uma estética aristocrática no coração de uma sociedade de massa (cf. GULLAR, 1978). Essa teoria – “um lugar comum entre os estetas de língua alemã e teóricos musicais do século XIX para o XX” – considera a música não como um produto cultural de um tempo e um lugar determinados, mas principalmente sob a fé na construção de uma unidade superior de estruturas clássicas construída pelos compositores (COOK, 2007, p.12).

A hegemonia alemã do pensamento musical, fundada nos escritos de Hanslick e Schenker, contaminou o conjunto da concepção europeia sobre música em detrimento das ideias francesas de Debussy e Ravel – ambos compositores, com uma produção considerável de textos e cartas –, e foi exportada para o Brasil em estado puro para servir ao discurso obscuro das elites que quer parecer profundo. Todas essas interpretações germânicas “estão presentes num maior ou menor grau nas obras de Kant, Goethe, Schopenhauer e Hegel, e com frequência inextricavelmente ligadas, já que os filósofos influenciavam uns aos outros” (COOK, p.46).

4. Sermos nós mesmos, não nacionalistas...

Num livro chamado *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1978), Ferreira Gullar buscava uma estética que considerasse nossa realidade como ponto de partida para a construção de nosso patrimônio artístico, sem ignorar as condições sociais e políticas que construíram o movimento vanguardista na Europa, nem caindo num nacionalismo de dois gumes que pode ser visto tanto como uma busca de identidade – como no contexto europeu entre 1870 e 1914 (cf. FRANCFORT, 2004) – quanto como uma manifestação pública de tirania, como no nacional-socialismo e no fascismo.

Talvez devêssemos ser coerentes com nossa própria história; talvez Villa-Lobos conhecesse o caminho a seguir, quando se engajou no programa nacional de educação musical (SEMA, Superintendência de Educação Musical e Artística) em 1932 (cf. FLÉCHET, 2013, p.112), sob a ditadura Vargas (1937-1945). Embora fosse acima de tudo um compositor, ele sentiu a urgência da educação musical como solução para a situação calamitosa nesta área no Brasil, após a expulsão dos jesuítas em 1759. Suas atividades musicais eram um exemplo de mobilidade social, com fronteiras porosas e ausência de preconceitos, lidando com o conjunto de gêneros, estilos e culturas ainda vivos em seus dias.

Ravel escreveu um artigo intitulado *É preciso levar o jazz a sério* (1928), no qual criticava os estadonidenses que não estariam levando a sério a sua música, dizendo que, no seu entender, seria o jazz que traria à luz a música nacional dos EUA:

Muitos de seus compositores deixam escapar influências europeias – espanhola, russa, francesa ou alemã – mais do que uma personalidade americana. Eu não acredito naqueles que dizem que isso é devido à mistura de povos estrangeiros que

construíram a América. De maneira nenhuma. Isso é ridículo. Vejam a mistura que temos na França. Nessa região vocês verão franceses que se parecem com alemães, outros que se parecem mais aos italianos. Além disso, temos árabes, algerianos, americanos, expatriados casados com franceses. No entanto quem ousaria negar que nossa música é tipicamente francesa? Mas não. As duas maiores influências em arte são o clima e a língua. O primeiro é talvez mais fácil de explicar do que o segundo, porém eu creio poder fazê-lo. Vejam os autores ingleses. Por exemplo, Joseph Conrad e Michael Arlen, um polonês outro armênio, mas mesmo assim grandes nomes da literatura inglesa. E por quê? Porque seu meio de expressão foi a língua inglesa (in ORENSTEIN, 1989, p.326)

Outro exemplo vem de Debussy, como Sr. Colcheia, dizendo em 1910, “nunca pude entender por que as pessoas que estudam música, todos os países que buscam criar escolas originais deveriam ter uma base germânica” (in LESURE, 1987, p.283). Ou quando ele diz em 1913: “na verdade, a música torna-se ‘difícil’ sempre que não existe, sendo a palavra ‘difícil’ uma palavra-cortina para encobrir sua pobreza. Não existe senão uma música, que tem em si mesma o direito de existir, mesmo se toma emprestado o ritmo do jazz ou da valsa, ou de um café-concerto, ou a forma imponente de uma sinfonia” (in LESURE, 1987, p.230). Ou ainda em 1909: “o povo francês esquece muito rapidamente suas próprias qualidades de clareza e elegância, deixando-se seduzir pelo comprimento e pelo peso da música germânica” (in LESURE, 1987, p.295). E, em 1910, o Sr. Colcheia diz: “Tudo o que gostamos vem de fora. Como crianças, aplaudimos uma obra que vem de fora: Escandinávia, Alemanha ou países latinos, sem perceber o valor real e a solidez da obra, sem perguntar se somos capazes de sentir uma emoção sincera através dos sentimentos de almas estrangeiras a nós” (in LESURE, 1987, p.305).

Se esses comentários de dois dos principais precursores dos “modernistas ecléticos do início do século XX” nos falam da rivalidade franco-germânica, também revelam o quão errados estávamos nós brasileiros em tomar o exemplo germânico para construir nossa tradição, ao invés das influências francesas que recebíamos no início do século XX. O teor da Carta Aberta de Guarnieri não é diferente desses escritos de Debussy e Ravel e, lendo-a hoje, nem parece assim tão absurda quanto os vanguardistas quiseram rotulá-la. Segundo Georgina Born, “a composição do alto modernismo do pós-guerra afirmou a autonomia musical, refutando a representação de músicas étnicas e populares em nome da inovação formal e do rigor; e os modernismos de Bartók e Stravinsky, que se comprometeram com as músicas étnicas e populares, falharam em conquistar a hegemonia em face dos serialismos sistemáticos” (BORN e HESMONDALGH, 2000, p.15).

Devido à maneira elitista da institucionalização da cultura no Brasil, o povo permaneceu isolado das decisões e apenas assistiu à racionalização da cultura realizada pela

classe dominante, substituindo o uso pragmático e artesanal da tecnologia por uma abordagem analítica e científica (BORN, 1995, p.59). Como diz Born:

...como os modernistas ecléticos do início do século [XX], os experimentalistas tinham interesse em, e faziam referência às músicas não ocidentais e populares. Diferentemente do serialismo, com sua genealogia centrada na escola de Schoenberg, o experimentalismo elegeu uma coleção de músicos ancestrais, incluindo Debussy, Satie, Varèse e os americanos Ives e Cowell, a maioria deles sob a influência da música não ocidental e popular urbana. Como seus antepassados, os compositores experimentalistas basearam-se em músicas populares por seus modos, seus ritmos, redundância ou formas estruturais, ou trataram-nos como pastiche ou paródia, ou criaram montagens musicais pela sobreposição de uma sobre a outra (como Ives). Essas técnicas são agora consideradas centrais para a estética pós-modernista; (...) eles voltaram a certos modernistas pioneiros, que estavam completamente ausentes do modernismo serialista (BORN, 1995, pp.57-58).

Abandonando a crítica francesa, o meio acadêmico brasileiro adotou uma ideologia de inspiração germânica que não tinha nada a ver com a história de nossas práticas musicais e os herdeiros do “Nacional Modernismo” tornaram-se cada vez mais isolados. O projeto *ars gratia artis* é filho do romantismo e não tem nada a ver conosco. Se temos algo a ver com a Europa, é com a música e os escritos de Debussy e Ravel, com a vocação para a mistura e o internacionalismo da *Belle Époque*, e a abordagem da História Cultural de Fléchet e Francfort, ou os estudos econômicos e sociológicos de Menger.

Diferentemente dos EUA cuja aproximação com a herança europeia está “firmemente enraizada na fundação de suas comunidades, e patrocinadas por fontes locais diretamente interessadas em suas salas de concerto”, enquanto a Europa fincou sua tradição em suas origens operísticas e aristocráticas (AYER, 2005, p.4), para construirmos uma história da música clássica sob nossa própria lógica, seria necessário estabelecer algumas etapas para alcançar algo como *El Sistema*, na Venezuela, olhando a nós mesmos, numa estratégia de urgência e inclusão:

Um dos grandes e perenes debates no campo da arte-educação tem sido sempre sobre acesso e excelência – se é mais importante estender a arte-educação o mais amplamente possível ou atingir um alto nível artístico com uma pequena elite. [José Antonio] Abreu [fundador de *El Sistema*], parece, nunca assinou embaixo dessa dicotomia. Desde os primeiros dias de *El Sistema*, a visão do Maestro abrangeu tanto o acesso ilimitado quanto o nível superior de excelência artística, e vem perseguindo esses dois objetivos com igual zelo. Ele é sempre citado dizendo: “a cultura para o pobre não deve ser uma cultura pobre (in TUSNTALL, 2012, p.76).

Como diz Dudamel, “em *El Sistema* tudo está conectado; os aspectos musicais e sociais de tocar junto estão conectados com cidadania, com o preocupar-se com o outro, com trabalhar junto. A orquestra, você sabe, é uma comunidade. É um pequeno mundo, onde você pode criar harmonia. E com certeza, quando você tem isso, conectado com a sensibilidade artística, qualquer coisa é possível. Tudo é possível” (in TUSNTALL, 2012, p.24).



Referências:

- AYER, Julia. *More than meets the ear: how symphony musicians made labor history*. Minneapolis, Syren Book Company, 2005.
- BORN, Georgina. *Rationalizing culture. IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. London, University of California Press, Ltd, 1995
- BORN, Geogina e HESMONDALGH, David. *Western music and its others*. Los Angeles, University of California Press, 2000
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris, Les éditions de minuit, 1979
- CHAILLEY, Jacques. *Histoire musicale Du Moyen Âge*. Paris, PUF, 3^{ème} édition, 1984
- COOK, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. New York, Oxford University Press, 2007
- COOK, Nicholas. 'We are All (Ethno)musicologists Now'. In *The New (Ethno)musicologies*, ed. Henry Stobart (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008), 48-70
- FLÉCHET, Anaïs. *Si tu vas à Rio...* Paris, Armand Colin, 2013
- FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un Echo Musical du Brésil*. Paris, L'Harmattan, 2004
- FRANCFORT, Didier. « La provocation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2007 (nº 93), p. 3-5. <www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2007-1-page-3.htm> (acesso: 25/03/2014)
- FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations: musiques et culture en Europe, 1870-1914*. Paris, Hachette Littératures, 2004
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978
- HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide*. Bloomington, Indiana University Press, 1986
- LESURE, François (introduction et notes). *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*. Paris, Gallimard, 1987 (edition revue et augmentée)
- MENGER, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris, L'Harmattan, 2001
- MENGER, Pierre-Michel. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris, Seuil/Gallimard, 2009
- MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris, Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002
- ORENSTEIN, Arbie (présentés et annotés par). *Maurice Ravel: lettres, écrits, entretiens*. Mayenne en Mars, Flammarion, 1989
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 5ª edição, 1994
- RICCIARDI, Rubens. *Manuel Dias de Oliveira, um compositor brasileiro dos tempos coloniais – partituras e documentos*. Tese de doutorado, ECA/USP, 2000
- SANTOS, Antônio Carlos dos. *Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (108-1932)*. São Paulo, Annablume/ FAPESP, 2009
- TUNSTALL, Tricia. *Changing Lives. Gustavo Dudamel, El Sistema, and the transformative power of music*. New York, WW Norton & Company, 2012

¹ Todas as traduções do inglês e do francês são minhas.

² In ORTIZ, 1994

³ Vários estudos vêm sendo feitos até hoje sobre essa famigerada carta, entre os quais, ver EGG, 2006, disponível em http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica1/ANDRE_EGG.PDF (acesso: 25/03/2014).