

# A cultura musical erudita na universidade: refúgio, resistência e expectativas

JOSÉ EDUARDO MARTINS

"Dir-me-eis: — Esta é a tua Ilha porque é nela que depositas e interiorizas todas as tuas geográficas inquietações."

(Heitor H. Silva, poeta açoriano)

**N**o amplo catálogo das culturas brasileiras, a cultura erudita das Artes situar-se-ia entre as que mais sofrem as transformações generalizadas ocorridas no século XX. Constantes comuns a cada segmento das Artes revelam o filtrar diferenciado dos contínuos e cada vez mais acelerados choques por que passa a área, uma das mais criativas do pensamento humano.

A cultura erudita musical, em sendo um compartimento vivo, estático e volátil, materializado e fluido, tem toda uma série de elos que apenas dimensionam a interdependência. Sob outro aspecto, os limites fronteiriços entre a criação erudita e a genuinamente popular — entenda-se nascida na interioridade de um povo, sem agentes voluntariamente pressionantes — podem ser tênues, havendo, por parte da primeira, incursões profundas em território popular, a resultar sempre um enriquecimento.

O mergulho na cultura musical de povos outros, realizado pela etnomusicologia, traz em seu emergir muito mais do que a preservação, o descortino da contribuição para os estudos eruditos. A contrapor-se às culturas musicais erudita e popular, surgiria em progressão geométrica, mais precisamente na segunda metade do século, uma cultura oriunda da *mass communication* e que poderia, inclusive, ser entendida como uma cultura musical de massa, hoje no pleno trajeto da irreversibilidade.

O confronto inevitável entre estas três *culturas* revelou-se, no Brasil, rigorosamente desigual e favorável à cultura musical de massa, por motivos vários, provocando o lento desestímulo à música erudita e destruindo a popular autêntica, atingidas pelo impacto da indústria cultural moderna. Para a música erudita ou de concerto, faz-se relevante buscarem-se determinados ingredientes sócio-político-econômico da sua trajetória, a partir do século XVIII, detendo-se mais precisamente em torno do nascimento da República.

O direito ao conhecimento artístico erudito atendeu, durante o Brasil Colônia, prioritariamente, à vontade do dominador que importava o bem cultural. Permaneciam o músico ou o artesão nascidos no país, atados ao seu limite colonial; e o conhecimento advinha da transmissão oral, visual, auditiva, manual e letrada de modelos oriundos da Metrôpole. Não é difícil vislumbrarem-se, nos séculos XVIII e XIX, a música e a imaginária sacro-erudita ou popular nascidas para a realidade através de criadores mestiços. Emerico Lobo de Mesquita, Aleijadinho, Manuel Dias de Oliveira, Padre José Maurício e, tardiamente, Benedito Amaro de Oliveira, o Dito Pituba, ao conhecerem modelos aceitos como da maior erudição, estabeleceram os critérios para as suas criações, nas quais singularmente em superação, um atávico cultural do *dominado* está presente. Esse amalgamar do talento com a dificuldade para o saber pode ter sido o eixo paradigmático da criação ímpar. Alfredo Bosi (1992) nomeia *arte de fronteira* essa característica assimilatória e eruptiva, anteriormente entendida por Eduardo Etzel em sua extensa literatura sobre a arte sacra brasileira, quando criação seria a consequência do conhecimento limitado do modelo europeu por parte do criador, transformação por este realizada a partir de seu próprio acervo sócio-cultural-econômico, e da recepção criticamente *balsâmica* por parte daquele que cultuava e a quem a imaginária era destinada. Poder-se-ia estender os critérios para a música, sacra em questão.

Uma outra realidade originária da mesma interligação dominador-dominado verifica-se no ensino e na prática da música erudita nos centros urbanos, desde o Brasil-Colônia. Se a vinda de D. João VI possibilitaria a *abertura* receptiva à resultante de parte da criação européia — entenda-se via cultura ibérica — a manutenção conservadora durante o século XIX daquele fluxo cultural, explicar-se-ia através de produção nativa de qualidade, podendo-se detectar, em certas produções, a relação mestre-aluno, mas numa essencialidade preferencialmente ingênua, repetitiva e circunstancial. O ensino musical no Brasil assiste primeiramente no Rio de Janeiro, com a fundação do primeiro Conservatório de música, aos 13 de agosto de 1848, do tímido ao crescente surgimento

de escolas específicas nos centros urbanos mais desenvolvidos. A *pianolatria* de que fala Mário de Andrade foi um fenômeno típico brasileiro, que perdurou por mais de um século e atendia fundamentalmente à possibilidade de ascensão cultural por parte de uma burguesia plena de rígidos controles. Como exemplo, em meados do século XIX, o Brasil colocava-se entre os cinco primeiros países importadores de partituras francesas. Grande quantidade referia-se a peças para piano, constituídas de danças de salão ou transcrições para piano de aberturas e árias de óperas.

Àqueles que da segunda metade do século XIX às primeiras décadas deste permaneciam no magistério, preparando gerações igualmente enraizadas, divulgavam um repertório circunstancial, transitório, sacralizado no gênero e fragilizado na Europa, propiciando à classe dominante a ilusão da cultura europeia. Os programas dos saraus ou das apresentações públicas de professores e alunos permeiam repertório importado, no qual raros são os nomes de compositores que permaneceram pela qualidade, assim como uma produção nativa e essencialmente do modismo. Frise-se, muitos dos professores que corroboraram a edificação de um ensino musical no Brasil eram originários da Europa, aqui aportando como integrantes de *troupes* de teatro musical, que se fixavam nas cidades na medida das *tournées* prolongadas pelas urbes brasileiras.

Sob outro aspecto, fazia-se música nos saraus familiares, ratificando o poder dos patriarcas que os realizavam; solidificando ainda mais a presença do professor, o veículo indispensável que possibilitava o resultado cultural; mediocrizando o compositor nativo condenado à música circunstancial. A criação autógena via-se, pois, confinada à imitação dos modelos vigentes. O Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro está pleno de exemplos quantitativos do importado convivendo sem atritos com a produção brasileira.

De um nítido amadorismo vigente surgiam, por vezes, personagens que, sufocados pelo ambiente rarefeito, encontraram no Exterior as estruturas básicas para a criação. Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e, adentrando o século XX, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro são alguns autores expressivos — sem contar a quantidade de intérpretes preferencialmente pianistas — que viajaram à procura do conhecimento.

Se o pequeno passo voltado a uma cultura musical genuinamente brasileira é dado em torno da passagem do século, foram, contudo, os anos 20 que conduziram à *oficialização* do fazer música nacionalista, circunscrito a parâmetros do pensar nacional e do aplicar ritmos, contor-

nos melódicos e terminologia nativos. Apesar das forças muitas vezes aparentemente telúricas que os prendiam ao Brasil, os nacionalistas Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri contataram, *in loco*, técnicas composicionais na Europa. Aos citados, juntam-se os nomes posteriores que lá, preferencialmente, apreenderam e filtraram técnicas e pensamento estético em ebulição. Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Almeida Prado e tantos outros que não fecharam olhos nem taparam ouvidos à sedução alienígena.

Um problema outro se instalaria nas mentalidades dos que ensinavam e faziam música. No Rio de Janeiro, como exemplo, a categoria docente acostuma-se inicialmente no Conservatório de Música e, em 1890, com o seu sucedâneo — o Instituto Nacional de Música — à perpetração de vícios advindos do inter-relacionamento classe dominante-música, burocracia-músicos dirigentes. O professor, por seu turno, submisso ao dominador antes do ingresso no estabelecimento de ensino, sob a égide da instituição, tem a aparência da liberdade nas relações com a administração. Da sujeição à atividade entendida regularizada, professores escolhidos exerceriam funções burocráticas sem o saber necessário. Outra dimensão emerge na convivência nem sempre tranqüila entre os docentes e a administração. Um corpo discente socialmente educado à obediência, basicamente não interferia.

Em 1903, após uma permanência acima de três décadas na Europa, Florença notadamente, Henrique Oswald recebe o convite do Barão do Rio Branco a fim de dirigir o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em consequência do falecimento de Leopoldo Miguez. Da euforia inicial, Oswald deságua para a total descrença em ver aplicados na Instituição conceitos mais modernos. Três anos após, no absoluto desespero administrativo, o compositor dirige-se a Munique onde, aos 21 de março de 1906, participa de um recital camerístico dedicado às suas obras. Houve sucesso. Dois dias seguidos ao concerto, observava em seu diário: "É horrível para mim o dever de retornar ao Rio, naquele inferno em que tanto sofri! Só Deus sabe o que lá me espera" (1).

A frase de Henrique Oswald reflete não apenas as angústias pessoal e profissional, mas traduz uma realidade na relação professor-burocracia, que se manteria durante todo o século XX a transparecer agravantes irreparáveis. Em outro trecho do diário, Oswald comenta um perfil da juventude sem aspirações no Brasil de então. Acrescente-se que o ensino musical público ou privado no país estava basicamente voltado a uma formação cultural incipiente e destinado a uma mocidade que, em sua maioria, desistiria de seguir o caminho musical. Ainda hoje, conservatórios sobreviventes espalhados pelo vasto território, repetem *ad infi-*

*nitum* disciplinas sem renovação a alunos que encontram na prática musical ou a tentativa da profissão, ou a ascensão do que se rotulou cultura genérica.

A *pianolatria* por Mário de Andrade aludida como prática essencialmente nacional evidenciava a permanência, corroborada pela considerável presença, de professores de piano estrangeiros que transmitiam conceitos defasados, comparando-se aos praticados na Europa.

Na primeira metade deste século, preferencialmente, a prática de instrumentos como piano e violão — ainda hoje os mais solicitados — formavam os parâmetros de uma cultura individualizada. Somou-se, a partir do Governo Vargas, nos anos 30, o fortalecimento do canto orfeônico de cunho ideológico e levado à escola pública. A abertura de um leque de opções, tanto nas disciplinas instrumentais quanto teóricas, mostrava-se, contudo, complexa na competência. De um lado, professores de conservatório, que anteriormente aprenderam de alguns mestres estrangeiros radicados no Brasil, ou não, e muitas vezes recrutados endogenicamente nas próprias cidades onde o estabelecimento de ensino se instalava; de outro, fiscalização oficial nascida dos mesmos equívocos, contendo em seu cerne a não-renovação conceitual e entendendo a troca de favores, essa praga nacional, como um ato natural. A cada geração foi transmitido um *saber* menos eficiente, desconhecedor tanto da elementar didática atualizada, como de um repertório não ventilado. Muitos dos estabelecimentos particulares manter-se-iam em mãos de uma mesma mentalidade gerencial e pedagógica durante gerações, acarretando a mais absoluta indiferença pela matéria música, por parte de professores e alunos.

Seria necessário frisar que toda a problemática professor-aluno nasce do fato de ser a música, entre as artes, aquela que se estrutura, na maior das vezes, em plena precocidade. O compositor belga André Souris já observara: "(...) os estudos musicais são, distanciadamente, os mais esterilizantes. De um lado, eles canalizam as faculdades intelectuais em jogos abstratos de complicação gratuita" (Souris, 1976). Tenha-se como referência a necessidade do prematuro estudo de solfejo, da percepção, do aprendizado físico-mecânico instrumental, que podem estiar nos primeiros anos de idade voações autênticas.

Para o instrumentista, parte da infância é, obrigatoriamente, destinada ao estudo específico, o que torna *única* a complexidade musical. A excepcionalidade da área musical caracterizar-se-ia pelo exercício precoce da elementaridade. Souris (1976) continua: "Na literatura, na pintura, na escultura, não existe senão um autor e uma matéria, enquanto que

para a música existe um autor, uma escritura, um intérprete e uma matéria. Poder-se-ia dizer que o mesmo ocorre com o teatro, mas aí também há uma distinção a ser feita. É que o teatro usa palavras, e o sentido das palavras é independente da sua sonoridade. Sem dúvida, esta independência é maior ou menor de acordo com o texto, mais ou menos poético. Mas, tratando-se de música, não há senão a sonoridade, a significação; o conteúdo da música não pode, de maneira nenhuma, isolar-se da forma sonora. A significação é imanente ao som puro. O sentido é o som".

Até aproximadamente meados do século XX, o divisor de águas se fazia visível, a salientar ou a preparação inadequada por parte dos conservatórios de quantidade de alunos dos quais uma parcela apreciável dedicava-se à música na aspiração professoral — entenda-se sempre mais desatualizada — ou a evidenciar àqueles alunos oriundos de famílias mais abastadas, o descortino competente das aulas particulares oferecidas por considerável parcela de professores estrangeiros, que poderiam abrir o caminho da carreira para o virtuose. Destacava-se o domínio elitizado, propiciando aos talentos originários de famílias ricas, sempre a melhor qualidade do ensino.

Considere-se que as orquestras do eixo básico Rio-São Paulo mantinham em seus quadros, até recentemente, índices percentuais acentuados de músicos notadamente europeus, os quais colaboraram na formação essencial daqueles que os sucederiam nos agrupamentos sinfônicos. Neste mister, igualmente, pareceria claro que a qualidade não foi sobrepujada pelos discípulos, possivelmente por causa do ingresso precoce destes nas orquestras, devido não só à necessidade de sobrevivência, como à quase inviabilidade, para a maioria, de um aprimorar fora de nossas fronteiras.

Ao declínio dos Conservatórios estabelece-se a aceleração, nas últimas décadas, dos cursos superiores de música nas universidades. Destes, poucos os que mantêm em seus corpos docentes a qualidade necessária. Clarifica-se a distorção e o desequilíbrio. A cada ano nota-se a queda cultural e musical dos vestibulandos, o que denota uma problemática mais profunda. Número considerável dos alunos provêm dos conservatórios e estes são cada vez mais fragilizados, tendendo ou ao desaparecimento ou à total descaracterização, na angústia da sobrevivência. Há pouquíssimas exceções entre os conservatórios e escolas de música no país, oficiais ou não, que não ultrapassem número ínfimo. A excepcionalidade ficaria por conta da resistência competente à mediocrização.



*Governo e iniciativa privada estariam voluntariamente propensos a resgatar compositores eruditos da qualidade de um Henrique Oswald (1852-1931)?*

A graduação, num departamento universitário de música, tem o papel que a este não deveria ser atribuído, o de suprir as deficiências do ensino no conservatório, o que resulta na tentativa de recuperação de um período fundamental, mas irremediavelmente perdido. Poder-se-ia acrescentar que, ao se graduarem, muitos destes jovens situam-se em patamar inferior do conhecimento musical, nivelados ao estágio que se entenderia esperar quando de seus ingressos. Em termos universitários, essa certeza é o peristilo do abismo. Uma das esperanças do ensino ainda seria o cuidar do jovem músico nos anos que precedem o seu ingresso na Universidade.

Torna-se evidente que o ensino universitário deveria ater-se à devolução para a comunidade de graduandos os mais preparados. Para que esse mister se concretize, haveria a necessidade não só das disciplinas essencialmente musicais e de outras áreas, devidamente assimiladas, como da busca ao auxílio de princípios utilizados pela psicologia. Ajudar os graduandos a encontrarem desde o ingresso — quando a dúvida se apresenta um impasse — o caminho o qual melhor poderão trilhar: instrumental, teórico, regência ou composição; esclarecer a dificuldade frente à realidade dicotômica musical absurda em que se vive no Brasil; desviá-los, se possível, da audição do *canto das sereias* representado pelo ingresso precoce e *promissor* em orquestras, com o fim único de obtenção de um salário, mas que se torna o motivo do desvio ao aprofundamento; estimulá-los a obterem bolsa e seguirem estudos fora do Brasil, onde o aperfeiçoar se verificará sob níveis de acirrada competição, essas as fundamentais outras obrigações professorais.

Freqüentando conservatórios de música cada vez menos competentes, cursando a graduação em que lacunas e equívocos têm de ser solucionados, alguns graduandos, entre outros candidatos, chegam aos programas de pós-graduação. Essencialmente, os cursos de pós-graduação mereceriam ser compreendidos como de Estudos Avançados, e não como a extensão simplista da graduação. Torna-se necessário distinguir um postulante geralmente autêntico nas suas aspirações, e para o qual o desiderato básico é o de aprofundar a vocação para a pesquisa, de um candidato à pós-graduação, que nela vê unicamente um passo a mais na titulação, sendo a pesquisa o maior dos fardos. Uma constante torna-se o reflexo da pós-graduação em suas várias áreas. A competência do professor determina, em princípio, a escolha do orientando competente, e quando essa regra não é expressa, haveria a possibilidade de negligência por parte do orientador, mesmo o mais capacitado. Sob outra visão, quão significativo ainda se evidencia o clientelismo, essa erva daninha, que inviabiliza o aprofundamento abissal, focaliza a superficialidade;

estimulando a mediocridade que está sempre à procura dos espaços universitários, a instalar o altar onde o ídolo adorado é a função burocrática, frise-se, entendida quando desculpa única ao não-pensar e ao não-fazer intelectuais.

Apesar das realidades diferenciadas, poder-se-ia aplicar para a Universidade brasileira os conceitos de Jacoby (1990), ao constatar que parte considerável da intelectualidade americana refugiou-se nas Universidades. Sob outro enfoque, Alfredo Bosi entende uma cultura erudita concentrada na Universidade " (...) versando o mais das vezes, sobre materiais secundários ou terciários, já trabalhados pela literatura específica dos temas. A Universidade é o lugar em que a cultura se formaliza e se profissionaliza precocemente. Tecnicista, ou mesmo crítica, essa cultura chega logo à cunhagem de fórmulas e se nutre dessas fórmulas até que sobrevenham outras que as substituam. Trata-se de um universo que produz discursos marcados, tematizados. Cultura na Universidade é falar *sobre alguma coisa*, de modo programado" (Bosi, 1992). As Artes na Universidade têm dado exemplos dessa preservação erudita, mas igualmente da autêntica cultura criadora intramuros através de seus compositores, artistas plásticos e autores de textos teatrais.

Se ensino, prática e pesquisa musicais adquirem o peso absoluto na Universidade, a esta fica reservada nesse direcionamento uma das estruturas que sustentam a preservação da memória: o estudo e a publicação do resultado do debruçar sobre textos musicais e partituras do passado e da contemporaneidade. A todo o desinteresse público ou privado pela memória musical, no que se refere a gravações ou publicações, um acanhado mas promissor espaço é auspiciado pela Universidade. A veiculação do pensar e da análise musicais tem desaguado nas significativas revistas especializadas em pouquíssimas universidades públicas e cujo número não ultrapassa um dígito, comparadas às dezenas ou centenas existentes em alguns países de pesquisa de ponta. Contudo é um avanço.

As lacunas ainda não preenchidas a contento, referem-se à gravação de discos e CDs, ou à edição de partituras. O desmonte da Funarte tradicionalizada, pelo governo Collor, apreendeu a resultante do irracionalismo. A memória fonográfica fazia-se preservar lenta, mas precisa, e um passado da maior importância, assim como o presente qualitativo, estavam sendo registrados. As gravações, edição de livros e partituras em pulsação hibernal, mantinham, na essência, o ritmo atestatório da existência. Da verba miserável do atual governo à Cultura, uma minimigalha deverá ser destinada à nova Funarte. Parece óbvio acreditar que os padrões anteriores, já pequenos, não serão mantidos. Não havendo qualquer interesse da iniciativa privada em registrar música erudita — exce-

ção a alguns álbuns para brindes natalinos — caberia à Universidade empreender esse desiderato, mesmo que em perspectivas experimentais, e alguns exemplos significativos já se evidenciam. Quanto às partituras, a possibilidade inequívoca e única de sobrevivência da criação musical desapareceu quase que por completo. Não mais se editam partituras no Brasil. Mesmo os mais representativos compositores brasileiros já desaparecidos e coetâneos, como Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, e os posteriores Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro entre outros, em período *dureo*, tiveram editadas parcela inferior à ponta de um *iceberg*. A constatação leva à certeza de o universo criador musical brasileiro, na sua quase que incomensurabilidade, continuar ignoto. O que dizer sobre a produção contemporânea, esta mergulhada no básico naufrágio editorial específico? Exemplo significativo de exceção é o da Universidade Federal da Bahia, ao participar da publicação de obras da maior importância dos compositores baianos. Nessa área das partituras, torna-se atribuição da Universidade, como última alternativa, o destinar minguadas verbas para a edição composicional menos industrial, isto é, via computador, acarretando gastos menores.

Em outro compartimento, situa-se o impasse às importações de instrumentos isentas de taxas. Por mais de um século, o Brasil importou livremente instrumentos de alta qualidade. A produção instrumental brasileira impede, hoje, um fluxo natural dessas importações. No que se refere ao piano, fábricas brasileiras produzindo instrumentos sem a qualidade básica existente nas indústrias dos maiores fabricantes internacionais, inundam o país com pianos que não resistem a qualquer comparação séria e que, na essência, desestimulam até o bem tocar.

Ensino, pesquisa, o pensar musical no todo, apesar das maiores dificuldades, seguem o caminho prioritariamente na Universidade. O fazer musical dependeria de fatores outros que não os somente universitários. Parcela considerável dos que fazem música erudita publicamente, intérpretes, regentes, jamais ocupou bancos universitários e, nem por isso, deixam de ser bons músicos. A performance precoce do virtuose, o espaço prematuro ocupado pelo músico de orquestra, inviabilizam inúmeras vezes a freqüência ao banco universitário.

Referentemente à prática musical, verifica-se que a apresentação pública fora da Universidade só pode ser quantitativa e diversificada mais abrangente. Basicamente, o público originário das várias camadas sociais que freqüenta o recital ou concerto público nas cidades, quase desconhece o pensar e o fazer musicais em ebulição na Universidade. As perguntas prioritárias a serem formuladas devem se referir à situ-

ação atual e futura da performance da música erudita no Brasil: há espaço ainda para a divulgação da música de concerto? Quais as causas de uma sensível diminuição do público frente a determinadas apresentações de concerto erudito? Poder público e poder econômico estariam interessados em manifestações elitistas? Não estaria a mídia atendendo a interesses outros que conflitam com a erudição? Não se posicionariam certos músicos de concerto, qual aves de rapina, preparados unicamente para a concessão a todas as espécies de favores na necessidade imperiosa da sobrevivência comprometida? Qual a esperança de um jovem músico quanto ao mercado de trabalho, no Brasil de hoje, totalmente distorcido?

A ascensão da cultura de massas tem sido um fator preponderante para o decréscimo da cultura musical erudita ou de concerto. A indústria cultural moderna, em aceleração crescente, apreenderia todos os ingredientes da *mass communication*, e visaria o lucro como desiderato maior, antepondo-se, sob outro prisma, a qualquer lógica essencialmente cultural tradicionalizada. Enfraquecendo os valores da música erudita, um *status quo* instaura-se a partir dos anos 60, esparramando os tentáculos e fazendo emergir uma cultura alienígena, transformada e mistificada no Brasil, atingindo manifestações musicais de índole popular, contaminando-as, destruindo-as e erigindo comportamentos outros. Essa ascensão instaura-se nos mais diversos níveis, assistida pela classe musical erudita incrédula e despreparada, quase que totalmente esquecida pelos Poderes público e privado, ambos buscando números quantitativos, diferentemente focados em suas especificidades nítidas.

Poder-se-ia argumentar que igualmente na América do Norte, na Europa ou no Japão, gêneros não nacionais massificantes, quando aplicados em determinado país, ocupam espaços decisivos. Contudo, a sólida estrutura erudita preserva o ensino, a prática e o pensar musicais, resultando fluxo contínuo da criação sacralizada e contemporânea. Nos países desenvolvidos, o segmento da indústria cultural direcionado ao erudito estimula a gravação, edita partituras, fomenta a edição crítica, visando a exegese completa da obra de um autor ou período, sempre em escala crescente. A performance obedece à tradicional programação, alcançando índices públicos compatíveis.

Destruidora tem sido, no Brasil, para a cultura musical erudita, a participação do Estado e, sobremaneira, da iniciativa privada. Apesar de uma aparente dicotomia, simbiose estranha entre eles se realiza, ao despontarem, tantas vezes, escusos interesses. O avanço crescente da cultura de massas resulta na *obligatoriedade* do lucro de todo um sistema conhecido no Brasil como *selvagem*, mas que, pelas profundas distorções,

assumiria a irracionalidade. O capital, privilegiando o objeto a ser vendido, estimula a veiculação viva do mito — esse personagem de venda, apesar de jamais assim sentir-se — o que facilita junto ao consumidor o produto a ser tragado. Gêneros autênticos musicais grosseiramente mistificados, como o sertanejo, o *rock*, a MPB, o bolero — revisitado — são periodicamente substituídos, descaracterizando-se sempre para pior. Os personagens igualmente se sucedem, e o ídolo de hoje será, num futuro breve, o esquecido de amanhã. É o mesmo processo que se verifica com o produto da indústria, sempre descartável; hoje o mais extraordinário dos detergentes, alguns meses após, o mais fabuloso dos detergentes; hoje o automóvel mais rápido e cômodo, amanhã o automóvel mais veloz e aconchegante.

Viu-se igualmente, nestas últimas décadas, a música de concerto bipartida entre a rotina sem tentativas competentes de, no mínimo, o arejamento, e a experimental, não despertando por seu conteúdo hermético e intelectualizado — e destinada a um público especial — interesse do poder econômico. Sob outro prisma, a música assentada em sua tradição tem despertado o nítido envolvimento das *grandes empresas*, quanto a patrocinar eventos com a participação internacional de orquestras e solistas altamente conhecidos. O comprometimento governo-iniciativa privada-mídia torna-se cristalino, pois nesses acontecimentos, bancos estatais e organizações não-governamentais de vulto sustentam, com somas elevadas, essas visitas. Empresariadas por entidades *culturais* — a cada dia mais distantes do público de menor poder aquisitivo, mas que realmente assistiria com entusiasmo — as apresentações das sinfônicas, conjuntos ou solistas internacionais são presenciadas pela classe abastada que, em grande parte, comparece pelo *status social* do acontecimento. Uma pesquisa elementar colocaria em evidência o absurdo desperdício de empresas estatais dispendendo importâncias enormes para o evento apenas, essa ilusão do perene. A mídia, atenta ao pleno envolvimento financeiro dessas promoções, veicula amplamente a pré-chegada dos artistas internacionais, os bastidores, as entrevistas sempre supérfluas, o evento e mais nada. Um melancólico silêncio se abate, dias depois, sobre o espetáculo alienígena que não fincou raízes, não difundiu a cultura musical erudita a quem dela necessita, repisou repertório em sua caminhada mitomânica. A qualidade pouco ou nada representaria. Ela seria considerada como a própria superficialidade. Dois exemplos: um primeiro de orquestra internacional — a do *Maggio Musicale Fiorentino* — que, a convite dos poderosos, teve parte dos seus integrantes recrutados momentos antes do vôo destinado aos eventos abaixo do Equador. Num segundo, o maior banco público do Estado, que teria missão prioritária, quando da promoção de eventos musicais, de incenti-

var a qualidade do músico nacional, custeou amplamente a Orquestra Filarmônica de Israel para apresentações de circunstância. O que restou? A evaporação da performance e dos dólares; mais acentuadamente desamparado ficou o músico brasileiro.

A tipificação da aplicação governo-iniciativa privada fica clara na destinação de verbas para festivais de música de concerto. No momento, dois exemplos: o Festival de Campos do Jordão e o Música Nova. No primeiro, governo estadual prioritário e empresas particulares dedicam quantias assombrosas para a nossa realidade, consumidas no espaço de um mês, basicamente em espetáculos. Apesar do desdobramento para cidades não de veraneio, o perfil do público que recebe os eventos mais dispendiosos é basicamente o mesmo das platéias abastadas, que assiste aos concertos internacionais em São Paulo e Rio. Perfil este de ouvinte que viaja anualmente ao Exterior, mas que em Campos do Jordão assiste gratuitamente aos concertos. Aí uma nítida malversação. O evento se volatilizando com o fim do evento, tornaria desnecessária a aplicação de somas tão elevadas.

De outra parte, o Festival Música Nova, que se realiza há mais de trinta anos em Santos e, posteriormente, São Paulo, Campinas e Ribeirão Preto, respectivamente. Este não se extingue, pois é mostra fundamental da criação contemporânea erudita. Recebe do governo estadual mínima ajuda e rigorosamente quase nada da iniciativa privada, apesar dos nomes internacionais que ao Festival comparecem. Subsiste pela teimosia de seus dirigentes e pelo apoio da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Santos. A cada Festival findo, novos talentos criativos surgem, e é estimulante o conhecimento da produção contemporânea a mais hodierna.

Seria possível acreditar que, em termos brasileiros, um choque estético tenha sido uma das causas da acomodação da consciência de uma mídia pragmática. Esta teria entendido os apelos do público quantitativo às manifestações que surgiam sob a égide *popular* — Bossa Nova, MPB, Tropicalismo, Jovem Guarda —, descartando lenta mas seguramente, o elitismo reforçado pelas vanguardas eruditas, responsável, em parte — mercê da postura egocêntrica de muitos compositores — pelo distanciamento dos ouvintes. Quão não foram os autores da música contemporânea erudita que, a partir da segunda metade do século, escreveram para o próprio gozo estético, ignorando por completo a avaliação da platéia? O empresariado astuto teria optado, já nesse período, pela quantidade numérica do público.

Frise-se que, até o período dos anos 60, música popular e música

de concerto ocupavam espaços basicamente idênticos. A música erudita perpetuava o repertório sacralizado praticado por brasileiros e músicos estrangeiros que visitavam o país, enquanto a música popular conservava a aceitação junto às várias camadas sociais. Corroborava o equilíbrio, a presença de inúmeros críticos de música de concerto nos principais jornais de uma cidade como São Paulo. *O Estado de S. Paulo, Folha da Manhã, Folha da Noite, Diário de S. Paulo, Diário da Noite, A Gazeta, O Tempo, Correio Paulistano, Fanfulla, Giornale degli Italiani* mantinham críticos que, assiduamente, escreviam sobre os recitais e concertos, propiciando não apenas o registro cultural da cidade, como também o indispensável estímulo ao iniciante, fator inalienável para a continuação que visa ao aperfeiçoamento. Inversamente ao crescimento desmesurado da cidade de São Paulo, assistiu-se à total desativação regular da crítica de concerto. Quando, na mais longínqua das raridades, algum jornalista pertencente aos quadros de uma empresa de jornais escreve sobre música, o faz quase sempre despreparado.

O desmonte crítico jornalístico não ocorreria por acaso. Houve o beneplácito dos manipuladores culturais ativos e de Ministérios passivos. Saliente-se que, no final dos anos 30, um dos mais significativos pensadores musicais, Adolfo Salazar (1939), sem ter o contato com a genesis da *mass communication*, já preconizava um futuro impasse para as Artes, em geral, "(...) para um aumento em progressão geométrica do esforço criador, há uma resposta do aumento em progressão aritmética de sua eficácia no meio social: a perda na função conduz paulatinamente ao esgotamento". Este esgotamento ainda não teria chegado a termo, pois, em países já citados, a função musical erudita perdura estruturada em mecanismos próprios e costumeiros. A criação da música de concerto tem, inclusive, nas últimas décadas, correspondido no Brasil à ascensão geométrica, ratificando o posicionamento de Salazar. Inúmeros os compositores brasileiros que recebem encomendas e apresentam sistematicamente suas obras em festivais no Brasil e no Exterior, sob o silêncio tendencioso da imprensa manipulada nativa.

Dir-se-ia, num outro enfoque numérico, que o decréscimo da cultura musical de concerto junto à mídia verificou-se aritmeticamente, enquanto houve uma progressão geométrica para os espaços da cultura musical de massa junto aos órgãos de divulgação. Uma outra cultura, voltada à estatística dos números das mais díspares categorias — a essência essencial da existência do sistema — desconsidera quaisquer outros valores, acatando unicamente o que o lucro determina.

A mídia pareceria entender, pois, um dos aspectos mais transparentes da iniciativa privada, ou seja, a mutabilidade constante do produ-

to a ser vendido. Essa assertiva indicaria que os manejadores da mídia, dela conhecendo os caminhos por vezes escusos, podem ter passado por empresas as mais diferenciadas e participado do esforço do *marketing* visando ao lançamento de produtos, entendendo-se do creme dental a um trator. Contaminado, esse agente que manobra a mídia, ou dela integrante, incensará hoje um músico do *povão*, o qual será fatalmente substituído amanhã. O efêmero torna-se a égide a ser erigida. A reconscientização das massas pela mídia a cada mito construído, um problema facilmente resolvido pelo comunicador da imprensa escrita, falada e audiovisível. O *músico*, despreparado para a função mas atirado para a encenação, dentro ou fora da ação final — o espetáculo — evidencia-se um *produto a ser usado*, através do patrocínio da empresa do verdadeiro *produto a ser vendido*; e tanto um como outro freqüentam a mesma trilha da descartabilidade.

A ascensão geométrica de manifestações esclerosadas, circunstanciais ou rejeitáveis, compartimenta o que o público deve entender por música *popular*. A esclerose ficaria por conta da perpetuação de músicos que produziram em torno dos anos 60, criando a Bossa Nova, participando de Festivais de MPB, girando ao redor do Tropicalismo e que, hoje, não representam mais do que o pálido reflexo do que foram, permanecendo intensamente trabalhados pelos órgãos de comunicação, apesar ou em razão de tornarem-se a lembrança da lembrança de um passado sempre por eles rememorado. A mídia supõe passar para o público a renovação, na realidade, a aparência longínqua.

Se a música sertaneja descaracterizada, ou a revisitação de baladas grotescamente amorosas são prestigiadas pelos órgãos de comunicação, considere-se, contudo, que o subterfúgio maior ficaria por conta das alterações impostas ao *rock*, nas quais uma insanidade parece alastrar-se, rigorosamente arduizada por interesses do Sistema. A tipificação amplamente divulgada pelos órgãos de comunicação apresentou a translucidez de referências que fazem limite com o desvario, mas deveriam servir à reflexão. Quando o líder de um grupo de *rock*, durante o último Festival em São Paulo dedicado ao gênero, confessou bem antecipadamente à sua apresentação, dirigir-se a um público idiotizado, a resposta ao pronunciamento resolveu-se através da presença maciça desse público idiotizado vestindo camisas com o logotipo do grupo. Imprensa, Rádio e TV deram espaços prioritários a todo o Festival e o que se *ouviu* foi a mediocrização do próprio *rock* exposta durante os referidos eventos. Os roqueiros internacionais, regamente pagos, ainda destruíram os instrumentos que não sabem manipular e os aposentos que não fazem por merecer. As empresas patrocinadoras e a mídia não teriam se mostrado

igualmente idiotizadas, pois lá estiveram a divulgar amplamente o acontecido?

Nesse surrealismo, evidencia-se uma unidade final no que se refere ao interesse das empresas pelo lucro e pela estatística numérica ascendente, a desconsiderar a qualidade. São fatores convergentes ao estado atual: o despreparo nítido do manipulador da mídia que atende, na essência, ao desiderato do Império privado; a ditadura da informação, esse fator totalmente comprometido, quimera da liberdade que tanto apregoa; a aquiescência do Poder.

Presentemente, a divulgação pública *ampla* da música erudita verifica-se ou na evidência preferencial de repertório repetitivo tradicional, ou amalgamando *in adendo* a criação erudita e popular, praticados por músicos nacionais. Há por parte dos adeptos destas categorias repertoriais a possibilidade única da sobrevivência, a qualquer custo, junto aos meios de comunicação. Perde-se a referência da qualidade que, se buscada, correria o risco da inviabilização veicular.

Sob outro ângulo, orquestras promovem programações *farafônicas*, não em repertório de concessão, mas na subserviência a interesses que atêm-se, da escolha dos intérpretes — por vezes integrantes do poder econômico e sem a qualidade necessária — ou em outra categoria de concessão, talvez a mais danosa, o total descuido por parte de diretores artísticos ou de regentes com a preparação dos músicos, resultando o anacrônico sonoro. Os integrantes das orquestras, tantos deles da maior competência, têm de sujeitar-se aos títeres, na angústia da preservação do emprego. Nenhum, mas nenhum desses eventos resistiria à audição crítica competente. Poderiam estes músicos dirigentes, assim como determinados intérpretes solistas voltados às concessões, repetir os mesmos programas ou atuações em países onde a música erudita é um costume natural? Certamente não. O sucesso no Brasil resultaria em simulacro da contribuição à causa da cultura musical erudita, pois ao eleger a franca concessão, esses músicos estão nivelando, abissalmente, um público que deveria ser respeitado em suas aspirações, doravante mistificadas ou contaminadas pela ausência de referências.

Em diferenciado enfoque, o governo estimula outra espécie de concessão, ao se interessar pela qualificação de centenas de jovens, sem o embasamento necessário, que freqüentam a Universidade Livre por ele criada, mas que leva à proliferação dos eventos que mereceriam ser acompanhados. Neste caso, não teria havido o equívoco essencial desde o nome *Universidade*, rigorosamente anacrônico, pois não atende à menor observância aos princípios que norteiam o caminhar universitá-

rio? A mídia não passaria a entender *Universidade* como uma palavra ambígua, equiparando a *verdade* do equívoco e provocando o incensamento da Universidade Livre, sem a preocupação de um refletir profundo? O interesse pelo número de alunos e eventos não atenderia, sob outro prisma, a possibilidade de a Universidade Livre receber mais subsídios? Sob outro, por parte do governo, um impulso em direção às urnas?

Viu-se que o impasse hodierno da divulgação da música de concerto em todos os meios privados de comunicação, tem como causa o interesse da indústria cultural moderna, atenta à estatística numérica ascendente. Uma nova conscientização deveria ser entendida de cima para baixo. É possível que exemplos da veiculação e aplicação da música de concerto no exterior sensibilizem, um dia, dirigentes empresariais operando no Brasil, que permanecem surdos, até o presente, aos apelos a eles voltados. Não entendem esses executivos a magna importância do preservar e do fomentar bens culturais eruditos imprescindíveis. Há exceções voluntárias, ou, o que é lamentável, o mascaramento, com o fim único de incentivos nem sempre muito claros, através da doação. Não obstante, ficam perguntas que podem ter a força de denúncias: em que estágio cultural situa-se a média desses dirigentes? Estariam eles preparados para entender que a cultura musical erudita é harmoniosamente difundida em número considerável de países, os mais desenvolvidos economicamente? A maior parte desses empresários não engrossaria a legião integrante e confessa da irracionalidade do Sistema? Os poderosos do governo, por sua vez, não estariam desinteressados pela cultura erudita, pela razão única de a mesma ser elitista, o que resulta em poucos votos?

Algumas soluções teriam de ser propostas: à fragilização dos conservatórios, que resulta na qualidade decrescente dos ingressantes nas Universidades, restaria a esta a criação de escolas preparatórias ou de colégios técnicos, ou a manutenção dos existentes, que reteriam o aluno de música, previamente selecionado, no limiar da adolescência, preparando-o na profundidade e qualificando-o na competência para os vestibulares e, sobremaneira, para a *profissão de músico*; a criação de orquestras nos currículos da graduação, integradas pelos melhores alunos da escola preparatória e da própria graduação, o que, através de uma bolsa-trabalho realista, pudesse segurar na Universidade o precoce integrante de orquestras díspares, livrando-o do perigo do mal ajustamento profissional; a busca incessante, como desiderato primordial, pela competência do músico e do pesquisador, amparados pelo poder público, postulado inequívoco da diminuição numérica dos não-competentes; a

tentativa permanente junto ao governo-poder privado-mídia, na esperança de uma revisão de conceitos, o que resultaria em espaços justos para a cultura musical erudita; a difícil tarefa de convencer o jovem músico de que é viável a profissão almejada, objetivando, apesar do quase impasse atual, direcioná-lo a dedicar-se na competência sem a sujeição do conceder.

Torna-se imperativo o combate, utilizando-se os instrumentos da qualidade. Instituições governamentais destinadas ao fomento corroboram ainda, nesse subsistir, sem concessão. É-nos dado constatar que a indústria cultural moderna, tendo hoje a regência-mor da comunicação audiovisual que equaliza, em todo o território nacional, gostos e costumes; práticas e modismos; aceitação ou rejeição; o que se deve ouvir, ver e ler; estabelecerá cada vez mais acentuadamente os seus tentáculos ditatoriais de padrões normativos. Mário Vargas Llosa observa, sobre a cultura audiovisual, que "diante desta toda-poderosa máquina popularizadora e niveladora do saber e da sensibilidade que o século XXI consagrará sem dúvida como a cultura representativa do nosso tempo, as diferenças que possam existir entre literatos e cientistas serão de ordem menor; ambos em todo caso, terão sido irmanados por sua condição de sobreviventes de uma época passada, de mantenedores de mentalidades e ofícios relegados pela história à periferia e à catacumba" (Vargas Llosa, 1993). Nesta crise das Artes como um todo, sem perspectiva de um vislumbrar a médio prazo, restará à Universidade — apesar de seus internos problemas —, como ilha da resistência ainda pouco contaminada, ou em outra metáfora, a catacumba pulsante dos que acreditam nessa persistência da esperança em direção ao descortinar.

## Nota

1 Arquivo particular Maria Isabel Oswald Monteiro.

## Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 11-63, 320.

JACOBY, Russel. *Os últimos intelectuais*. São Paulo, Trajetória/Edusp, 1990.

SALAZAR, Adolfo. *Música y Sociedad en el siglo XX*. Mexico, La Casa de España en Mexico, 1939, p. 151.

SOURIS, André. *Conditions de la musique et autres écrits*. Belgique, Université de Bruxelles/CNRS, 1976, p. 109-110.

## Resumo

O ensino musical do Brasil Colônia à atualidade. A decadência dos conservatórios. A música na Universidade: graduação e pós-graduação; publicações; gravações. A performance musical e a pesquisa, dentro e fora da Universidade. Progressões da cultura musical erudita: aritmética (decrecente) e geométrica (ascendente). Governo (voto), iniciativa privada (lucro), mídia (massa receptiva): inter-relacionamento pragmático resultando o desmonte da cultura musical erudita. Impasse da crítica musical. Eventos internacionais no Brasil e a malversação de verbas. Festivais de música: comparações. Músico brasileiro: sobreviver na concessão ou resistir na qualidade? Despreparo cultural do homem público, do empresário e do agente cultural. A Universidade como refúgio da cultura musical erudita.

## Abstract

The musical training from Colonial Brazil to the present. The fall of the conservatory. The University: under graduate musical studies and graduate studies; publications; recordings. The musical performance research within and out of the University. Arithmetic progression (descending) of the erudite musical culture and geometric progression (ascending) of the mass musical culture. Government (vote), private initiative (profit), media (mass reception): pragmatic interrelations, resulting in the dismantling of the erudite musical culture. Check of musical critique. International events in Brazil and misuse of funds. Musical festivals: comparisons. Brazilian musicians: surviving by catering to the market or insisting on quality? Cultural dispreparation of the politician. Business man and musical manager. The University as refuge of the erudite musical culture.

*José Eduardo Martins*, pianista e intérprete, é chefe do departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. Escreveu "O som pianístico de Claude Debussy" e tem ensaios publicados nos "Cahiers Debussy" do Centre de Documentation Claude Debussy de Paris. Desde 1978 realiza a edição crítica de significativa parcela da criação de Henrique Oswald. Deste compositor gravou 5 Lps. É editor da "Revista Música", do departamento de Música da ECA-USP.

Aula Magna proferida pelo autor no Anfiteatro de Convenções e Congressos da USP no dia 4 de março de 1993.