



As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições

Ricardo Tacuchian (UNIRIO)

Resumo: Novas reflexões acerca do significado da Música Brasileira nos anos 50, sob um ponto de vista hermenêutico e dentro de um contexto social e histórico. Idéias e contradições do período.

Palavras-chave: Música brasileira. Nacionalismo musical. Carta aberta.

Brazilian music debate in the 50s: its doctrines and contradictions

Abstract: New reflections about the meaning of the Brazilian music in the 50s, under a hermeutic point of view and within a social and historic context. Ideas and contradictions of the time.

Keywords: Brazilian music. Musical nationalism. Open letter.

A análise da música brasileira dos anos 50 foi, muitas vezes, feita com paixão, certo maniqueísmo e desligada de um contexto histórico mais amplo. Trata-se de uma época de certezas radicais, manifestos contundentes e muito autoritarismo, todas elas, manifestações que seriam, hoje, inaceitáveis. Atualmente vivemos uma época de relativismos, poucas certezas e, acima de tudo, de grande “tolerância estética”. Uma reflexão menos apaixonada sobre as querelas dos anos 50 nos mostram que aquele momento era úbere de extensas contradições e de um messianismo salvador que nos soa arcaico. De certo modo, até pouco tempo atrás, muitos músicos ainda acreditavam que seus manifestos estéticos poderiam interferir no rumo de uma sociedade e os personagens da época eram vistos, por alguns críticos, como verdadeiros apóstolos de um ideário redentor. Mas a história muda com o modo de pensar de cada época. Por isso se faz necessário voltar a velhos temas para uma nova análise e reflexão sobre os fatos.

A década de 50 é um período de transição na história política e cultural do Brasil. Abandonando o critério meramente cronológico, seria mais adequado falar num momento mais amplo que começa com a queda da Ditadura Vargas (1945) e termina com o Golpe Militar de 1964. Este período é chamado de Segunda República, caracterizada por uma democracia extremamente débil, com uma sucessão de quarteladas e aventuras navais ou aeronáuticas que acabaram se consolidando em 1964. A vida musical brasileira, de certo modo, reflete o quadro político nacional e internacional da época. Foram tempos de grande sectarismo político (e estético), de revoluções e ditaduras, de guerras e desenvolvimento tecnológico, de paradoxos e perplexidades, manifestos e cartas-abertas. É o início da guerra-fria, aprofundando o embate capitalismo x socialismo. Dificilmente o quadro cultural brasileiro da década de 50 poderia ser estudado fora deste contexto. Musicalmente, este período começa com o Manifesto Música Viva de 1946 e vai até o Manifesto Música Nova de 1963. É uma “década” de 17 anos.

Após a II Guerra Mundial, surgem dois pólos militares e econômicos no mundo: os Estados

Unidos e a União Soviética. Antes aliados, agora se enfrentam numa guerra muito mais insidiosa que a anterior: a guerra-fria. Os Estados Unidos lançam a Doutrina Truman (1947) que estimula o apoio financeiro e militar aos países que tenham uma posição ativamente anticomunista. Esta doutrina é ampliada com o auto-reconhecimento pelos Estados Unidos, como os responsáveis pela defesa da democracia no mundo. Para isso é criada a Organização do Tratado do Atlântico Norte, OTAN (1949), com objetivos defensivos. Paralelamente, inicia-se uma série de intervenções militares na América Latina e na Ásia. Mesmo dentro dos Estados Unidos a caça às bruxas chega ao paroxismo com a criação de comissões de investigação contra personalidades com posições supostamente comunistas. Este movimento, chamado macarthismo, visava principalmente os setores culturais, sendo Charles Chaplin sua vítima mais notável. Cláudio Santoro, após receber uma bolsa da Guggenheim, para o período 1946/7, não conseguiu o visto do consulado americano para viajar para os Estados Unidos. Nesta época, Santoro era membro do Partido Comunista Brasileiro. Enquanto isso, do outro lado do mundo, Stalin estabelecia um regime comunista altamente centralizado, com ênfase em planos econômicos e de desenvolvimento tecnológico voltado para a guerra. A disputa do espaço cósmico entre os dois pólos mundiais, alcançou momentos culminantes quando a União Soviética lança o primeiro satélite artificial (o Sputnik, em 1957) e o primeiro homem a gravitar em torno da terra (Gagarin, em 1961). Quase 10 anos depois, os Estados Unidos recuperariam sua hegemonia espacial quando Neil Armstrong é o primeiro homem a pisar num corpo celeste (Apolo 11, em 1969). Esta disputa tecnológica vai trazer conseqüências inimagináveis, com reflexos nos meios de comunicação de massa, na informática e, logicamente, no desenvolvimento cultural. A guerra fria mostrava uma face perversa e outra desenvolvimentista.

Pelo seu significado estratégico, o Brasil foi um reflexo dessa guerra política e tecnológica. Como um país continental e com inúmeras riquezas explícitas e em potencial (floresta, água, petróleo e ferro), o Brasil foi o cenário ideal para os desdobramentos políticos e culturais internacionais. Na Era Vargas (1930-1945) surgira uma estratégia de ação das lideranças da América Latina, que tentava incorporar as massas populares no processo político, mas sempre sob o controle do Estado. Esta prática, conhecida pelo nome de populismo, foi uma característica de toda a vida política da América Latina, de certo modo até hoje. O populismo era alimentado, no Brasil, pelas potências aliadas, através do ato de cooptar personalidades do meio cultural. Villa-Lobos e Carmen Miranda foram dois ícones desta “política de boa vizinhança”. Villa-Lobos chegou a ser convidado para escrever música para Hollywood (para o filme *Green Mansions* de Mel Ferrer) e para a Broadway (o musical *Magdalena*), embora não tivesse grande experiência no universo do cinema (não obstante *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro) ou do *show-business*. Politicamente, o continente sul-americano oscilava entre o populismo e as ditaduras militares. As artes e a música, em parte, refletiram este fato, na década de 50. O populismo foi a tônica dos meios de comunicação de massa, na exploração do consumismo e traíndo os ideais educativos e culturais de Roquette Pinto, o precursor do rádio no Brasil.

O advento da guerra-fria e a doutrina do intervencionismo geraram uma forte dependência



cultural e econômica do Brasil. Este quadro era, naquela época, chamado de imperialismo e as forças que o denunciavam se abrigavam sob a bandeira do nacionalismo. Os dois presidentes do Brasil, neste período (Getúlio Vargas, eleito em 1951, para um segundo mandato (agora através do voto) e Juscelino Kubitschek que governou entre 1956 e 1961) espelham esta dialética nacionalismo versus imperialismo. O estudo do nacionalismo no Brasil é matéria extremamente complexa e de muitas faces. Na realidade, ele começa a se esboçar já no século XVIII, com a proliferação das irmandades e com os primeiros movimentos de emancipação. Na música de concerto já existiam tentativas tão remotas quanto a de Sigismundo Neukomm, que pela primeira vez usou um tema popular, numa peça para piano (*O Amor Brasileiro*, 1819). Naturalmente que estas experiências, como mais tarde as de Carlos Gomes, Brasília de Itiberê e mesmo Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno eram nacionalismos romantizados. O uso de um ritmo de dança ou um motivo folclórico não garantem, obrigatoriamente, a nacionalidade de uma obra de arte, salvo se ela possuir uma nítida dimensão diferenciada da cultura dominante. Mas, de outro lado e numa perspectiva mais hermenêutica, janelas com forças de significado podem emergir da música, dando-lhe uma coloração nacional. Por exemplo, é o que ocorre com o Carlos Gomes do *Il Guarany* e do *Lo Schiavo* que é brasileiro, embora usando elementos musicais verdianos. Mário de Andrade teve o seu papel histórico importante, mesmo que hoje algumas de suas posições nos soem autoritárias ou ingênuas. O Brasil, depois da II Guerra Mundial, tentava achar sua própria trajetória. A Companhia Siderúrgica Nacional, fundada em 1941, é um símbolo do desenvolvimento industrial do país e uma tentativa de sua independência econômica. Este quadro permanece até meados da década de 50 quando, pela primeira vez, o Produto Nacional Bruto passa a ser prioritariamente de origem industrial e não da agricultura. O Brasil deixa de ser um país predominantemente rural para se firmar como um estado predominantemente industrial. Este fato gera o início da migração interna do campo para a grande cidade. O folclore, tão defendido por Mário de Andrade, nos anos 20, como expressão fundamental do homem do campo, começa a perder a sua força como paradigma do homem brasileiro. Os compositores nacionalistas dos anos 50 ainda procuram esta fonte para alimentar sua produção, mas outras idéias começam a germinar, anunciando o advento de novas opções expressivas que atendessem ao quadro de modernização do país. De certo modo a Bossa Nova, em 1958, e, mais tarde, o rock brasileiro, são o reflexo dessas “novas opções expressivas”, dentro da música popular. Para este segmento da cultura brasileira que se apoiava numa perspectiva rural ou de periferia urbana, o eixo mudava para uma feição mais urbana e cosmopolita.

Um grande momento dessa postura nacionalista na sociedade brasileira foi o lançamento, nas ruas, da campanha “o petróleo é nosso” (1949), perseguida pela polícia como coisa de agitadores e comunistas. Mas, em 1953, o monopólio da exploração e refino do petróleo brasileiro é estabelecido com a criação da Petrobrás. Esta ação política e econômica desencadeou ainda mais os brios nacionalistas contra a influência imperialista que vinha do norte. Em 1956, depois de um período conturbado, após o suicídio de Vargas, Juscelino Kubitschek assume o governo com uma campanha cuja tônica era o desenvolvimento industrial, o seu famoso Plano de Metas que estabelecia um crescimento de “50

anos em 5". É óbvio que o sentimento nacionalista e o populismo chegaram ao seu clímax. Todo este quadro político se reproduziu nos embates estéticos da década.

O nacionalismo brasileiro apresenta um paradoxo curioso. O mundo tinha acabado de sair de uma Guerra Mundial, onde os aliados lutaram pela liberdade contra as potências do Eixo que professavam uma filosofia ultra-nacionalista, racista e centralizadora. Ao mesmo tempo que o nacionalismo era cultivado pelos governos fascistas, os comunistas adotavam, também, a prática nacionalista, como reação contra a influência do imperialismo norte-americano. Portanto, coexistiam dois tipos de nacionalismo: um de esquerda e outro de direita. Às vezes, ambos se confundiam. No Brasil, durante o período da Ditadura Vargas, de direita, o nacionalismo é a grande arma do Ditador. Agora, na década de 50, são os esquerdistas que levantam a bandeira do nacionalismo. Santoro, por exemplo, adotou a linha nacionalista (estética e política) depois que participou do Congresso de Compositores e Críticos de Música de Praga, em 1948. O Zdanovismo (Realismo Socialista) recomendava que todos os artistas deveriam usar uma linguagem a partir das próprias tradições do povo, evitando as influências estrangeiras. Tanto política como esteticamente falando, o nacionalismo brasileiro é uma das manifestações mais controversas de nossa recente história.

A duplicidade conceitual do nacionalismo já é antevista no Manifesto Música Viva de 1946, quando Koellreutter e seus discípulos afirmam combater "o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens originando forças disruptivas". Koellreutter conceitua o "falso nacionalismo", mas não explica o que ele entenderia por "verdadeiro nacionalismo", se é que essa dimensão existia em oposição à outra.

O Grupo Música Viva já havia lançado um outro manifesto em 1944, bastante resumido, anunciando a existência do grupo em prol de uma "música nova". Mas é o Manifesto de 1946 que vai melhor desenhar o perfil dos anseios destes músicos. Nessa ocasião, Villa-Lobos tinha alcançado o clímax de sua carreira. Alheio aos debates estéticos e ocupado com suas freqüentes viagens aos Estados Unidos, Villa-Lobos manteve-se afastado da polêmica gerada pelo Música Viva, embora, de início, ele tenha sido considerado o Presidente de Honra do grupo. Villa-Lobos mantinha-se envolvido nas viagens aos Estados Unidos, onde escreveu música para Hollywood e para a Broadway, regia concertos e editava e gravava sua música, além de sofrer de devastadora doença que acabou por matá-lo dez anos mais tarde. Os grandes nomes da música brasileira de então eram os de Camargo Guarnieri (em São Paulo) e Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez (no Rio). Este último morreria, ainda jovem, dois anos depois.

O Manifesto de 46 apresenta quatro pontos capitais, respectivamente referentes à funcionalidade da música, ao cultivo do signo novo, à educação musical e à questão da música popular.

Para o Música Viva a "concepção utilitária da arte" deve prevalecer sobre a tendência da "arte pela arte". Em outras palavras, os "preconceitos estéticos tidos como dogmas" devem ser repelidos uma vez que a arte é o "reflexo da vida social". Daí a afirmativa que deu nome ao movimento:



“Música é Vida”. Ainda sobre o mesmo tema, o Música Viva adota “os princípios de arte-ação” e “abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real”.

O segundo ponto do Manifesto é a questão do novo. Aliás, Koellreutter sempre foi coerente com este princípio, mais de meio século depois. O Manifesto diz literalmente que pretende “apoiar tudo que favorece o nascimento e crescimento do novo”. Esta postura vai ser hegemônica nas décadas de 60 e 70, na música brasileira, quando Koellreutter defendia a controversa tese que o signo novo era o único critério de valor na obra de arte.

O terceiro ponto em causa no Manifesto é o da educação musical. Em certo momento, o documento afirma que “a arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução”. O Música Viva acreditava “na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os”. Com o passar dos anos os meios de comunicação de massa mostraram uma força de orientação de opinião estética muito maior que a educação formal e, quase sempre, a mídia comercial estava a serviço de um consumismo desenfreado, com preocupações secundárias (se alguma) para uma educação artística crítica, especulativa e criadora.

Por fim o quarto ponto é o referente à música popular: “Compreendendo a importância social e artística da música popular” [Música Viva] “apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo”. Muitos compositores de música popular foram alunos de Koellreutter, inclusive Tom Jobim. No manifesto, entretanto, Koellreutter não esclarece qual seria a boa e a má música popular e como esta última seria prejudicial à educação social do povo. De certo modo, Koellreutter rerepresentava as mesmas preocupações de Platão quando apontava modos bons e maus para o comportamento dos jovens. Mais de dois mil anos depois a história se repetia.

Esta é uma época em que os artistas acreditavam no poder da música como força transformadora da sociedade. Hoje em dia, essa crença está profundamente abalada, admitindo-se que a contribuição do músico para a sociedade se faz principalmente pela sua ação enquanto cidadão e não pela sua obra propriamente dita. Em 1946, no entanto, o documento do Música Viva terminava de forma quase messiânica: “Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo Música Viva acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro”. Infelizmente, toda essa euforia teve duração efêmera, pois, dois anos depois, Santoro se desligou do grupo e, mais um ano depois, Guerra Peixe seguiu-lhe os passos. Mas o Música Viva deixou sementes que só floresceriam na década de 60.

O Música Viva foi um movimento de profunda reflexão sobre o significado da música no mundo moderno e sobre os rumos de uma nova linguagem que rompesse com uma tradição que já começava a ficar engessada. Não importa que este documento, à luz de uma leitura atual, apresentasse uma série

de contradições conceituais. Afinal de contas, o mesmo ocorrera com Mário de Andrade que não perdeu, por isso, sua função de pólo estimulador do debate e da reflexão sobre a música no Brasil. Onde não há dúvidas não há crescimento, onde não há erros não há acertos e o debate é sempre um momento de novas propostas. As contradições do Manifesto de 46 não tiram o significado cultural que lhe é devido. Por exemplo, ele defende o “cromatismo diatônico”, uma expressão contraditória, habitualmente usada para caracterizar a música de Hindemith que sempre negou a consistência da atonalidade. Uma outra contradição está na afirmativa que a música deve ser o “reflexo da vida social”. Ora, o atonalismo nunca foi o reflexo da sociedade brasileira, mas o fruto de uma profunda reflexão sobre a renovação da linguagem, a partir de uma técnica importada da Europa. Para Santoro, depois do Congresso de Praga (1948), refletir a vida social seria empregar constâncias extraídas da música tradicional de cada povo. Quando o documento do Música Nova afirma que “repele o formalismo”, não considera o fato que o serialismo é uma vertente do formalismo na música. Obviamente, o formalismo a que o documento se refere é aquele da estrutura tonal e da forma sonata, esquecendo-se que o serialismo é uma outra dimensão do formalismo. O documento de 1946, em nenhum momento, fala de serialismo apesar de esta ter sido uma das principais práticas do grupo. Todas essas contradições, no entanto, não diminuem o mérito da influência que Koellreutter teve, no sentido do artista brasileiro repensar a música.

Em 1950, Camargo Guarnieri publica nos principais jornais brasileiros, a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”.¹ Este documento é fulminante contra a dodecafonismo e outras idéias veiculadas pelo grupo Música Viva. Ao mesmo tempo, é uma apologia ao nacionalismo musical: “o nosso País possui um folclore musical dos mais ricos do mundo, quase que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa”. Mais adiante, Guarnieri, criticando o dodecafonismo, lembra as palavras de Glinka: “... a música cria-a o povo, e nós, os artistas, somente a arranjam...”. Após lembrar que esta afirmativa “vale para nós também”, Guarnieri prossegue fazendo outra citação, dessa vez de Honegger, sobre o dodecafonismo: “... as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas. Permitem ao NÃO MÚSICO escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado...”. Continuando seu ataque à técnica dodecafônica, agora o próprio Guarnieri fala: “Afirmo, sem medo de errar, que o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, antipopular, antinacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo”.

Comparando o Manifesto Música Viva com a Carta Aberta (com uma diferença de apenas quatro anos entre os dois documentos), apesar de estarem em pólos opostos, paradoxalmente eles apresentam pontos em comum: o mesmo tom messiânico e autoritário, a mesma preocupação com a educação musical dos jovens compositores e a mesma denúncia contra o formalismo (só que

1 Carta publicada no jornal *O Estado de São Paulo* de 17 de dezembro de 1950.



agora com outro sentido). Esta postura “paternalista e salvadora” já é revelada logo na abertura da Carta: “Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor brasileiro, diante do meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao dodecafonismo – corrente formalista, que leva à degeneração do caráter nacional de nossa cultura – tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil”.

A Carta Aberta teve desenvolvimento, na imprensa, com uma longa polêmica entre seus partidários e adversários, gerando uma rica querela em torno dos rumos da música brasileira. Após a Carta, o nacionalismo musical brasileiro vai dominar durante toda a década de 50. Parte deste nacionalismo vai ter uma coloração fortemente folclórica, como reflexo da prática populista na música. Villa-Lobos viveu até 1959, como uma das maiores personalidades musicais das Américas. Após a dissensão de Cláudio Santoro e de Guerra-Peixe do grupo Música Viva, eles se tornaram os cristãos-novos do nacionalismo musical, ao lado dos “nomes sagrados” de Mignone e Guarnieri e uma plêiade de outros veteranos que professavam o credo andradeano: José Siqueira, Radamés Gnattali, Frutuoso Viana, Brasília Itiberê, Dinorah de Carvalho, Jaime Ovalle, Hekel Tavares, Souza Lima, Waldemar Henriques, Luís Cosme, Vieira Brandão, Teodoro Nogueira, Aloísio Alencar Pinto, Alceo Bocchino e outros. Era a santíssima trindade: o grande pai Villa-Lobos, os velhos nacionalistas e os cristãos-novos (todos nacionalistas, mas de diferentes matizes e graus de importância). O ideário de Mário de Andrade ganhava nova força, 30 anos depois de ser divulgado pela primeira vez.

Os anos 40 tinham testemunhado, com Koellreutter, uma tentativa de apresentar uma opção para o nacionalismo andradeano e seus principais seguidores, Mignone e Guarnieri, e sair da grandiloquência tropical da linguagem de Villa-Lobos que representou, politicamente, uma era que estava sendo ultrapassada, depois da II Guerra Mundial. Mas as dissensões de nomes do porte de um Cláudio Santoro e um Guerra-Peixe adiaram, para a década de 60, o florescimento das sementes lançadas por Koellreutter. Os anos 50 são anos de nacionalismo e de populismo na música brasileira e o último momento da presença maciça do folclore na música de concerto. Depois, novos tempos viriam.

Em 1950 os sete “monstros sagrados” da música brasileira eram todos nacionalistas. Era um nacionalismo explícito e, quase sempre, folclórico (os ecos de Mário de Andrade). Villa-Lobos tinha 63 anos, Mignone 53, Guarnieri 45, Gnattali 44, Siqueira 43, Guerra-Peixe 36 e Santoro 31 anos. Eles dominaram a década. Mas, nos anos 60, passaram a ser vistos, por certos setores mais radicais, como os 7 pecados capitais. Os anos de nacionalismo e populismo na música brasileira foram, paulatinamente, ficando para trás, dando lugar a um radicalismo estético que perduraria até os anos 80, com nítido predomínio da vanguarda e do experimentalismo. A partir dos anos 60 novas contradições substituiriam as antigas.

Ricardo Tacuchian é maestro e compositor. Sua obra é tocada em todo o mundo ocidental. Doutor em Música pela *University of Southern California*, foi Professor Visitante da *State University of New York at Albany* e da Universidade Nova de Lisboa. Atualmente é Professor Titular da UNIRIO e Presidente da Academia Brasileira de Música.