

H I S T Ó R I A

& U T O P I A S



ORGANIZAÇÃO
Ilana Blaj
John M. Monteiro

A N P U H

Associação Nacional de História

HISTÓRIA & UTOPIAS

*Textos apresentados no XVII Simpósio
Nacional de História*

Organização
John Manuel Monteiro
Ilana Blaj

A N P U H

Associação Nacional de História

1996

UTOPIA, MÚSICA E HISTÓRIA

Koellreutter e jdanovismo no Brasil

Arnaldo Daraya Contier
Universidade de São Paulo

Modernismo e realismo socialista

A discussão estética sobre a criação musical aflorou tardiamente entre os intelectuais marxistas, no sentido de uma elaboração teórica. Na União Soviética, o debate sobre a arte polarizava-se em torno de diversas correntes chamadas de “ortodoxas” e “revisionistas”. Para o pensamento marxista-leninista, a vanguarda literária, por exemplo, deveria, necessariamente, ser atrelada à “vanguarda revolucionária”. Para Trotsky, em oposição a essas idéias, o artista deveria abrir os seus próprios caminhos. Neste caso, o marxismo não era tomado como um método fundamental. Em contrapartida, para Marx e Engels, o apogeu da história da arte ocorreu na Antiguidade Clássica. Assim, a arte grega seguiu normas imutáveis e, além disso, era considerada o paradigma da criatividade humana. Na *Ideologia Alemã*, Marx inter-relacionava a noção de “nova arte” à criação do homem consoante uma perspectiva universalista. Entretanto, Marx e Engels negavam a produção de uma obra de arte intimamente associada à alienação do homem, ou seja, com o advento do capitalismo, a arte foi se “degradando” devido à crescente divisão do trabalho e sua ideologização.

Nos anos 30, A. Jdanov, simpatizante das idéias stalinistas, criticava virulentamente a “indisciplina” e o “individualismo pequeno burguês”, presentes em muitas obras filosóficas, literárias, musicais, cinematográficas de alguns intelectuais soviéticos. Sob o stalinismo, abandonou-se a idéia de criação artística como algo gerado por um indivíduo excepcional, em favor de uma criação “coletiva”, filtrada por um artista preso a critérios rígidos instituídos por um socialismo estatal. Sobre esse ângulo, o debate sobre a autonomia da obra de arte tornou-se inócuo, de acordo com as novas premissas de natureza estético-políticas esboçadas pelos ideólogos stalinistas.

Na construção do projeto do realismo socialista no campo artístico, os teóricos *congelaram* uma determinada interpretação da História: o significado estético de uma obra deveria ser analisado a partir das condições políticas, econômicas e sociais de uma época, estabelecendo-se conexões entre a instância estética e as bases materiais da sociedade. Em síntese, os fatores econômicos passaram a ser considerados determinantes na criação artística.

As artes deveriam, também, servir de propaganda do regime, almejando-se reeducar as massas conforme diretrizes impostas pelo Partido e por uma teoria fundamentada numa determinada interpretação da obra de Marx, Engels, Lênin. Este defendia o sentido utilitário da arte para fins propagandísticos, admitindo, inclusive, a criação de uma “literatura de Partido”. Lênin opunha-se a todas as tendências da arte moderna, devido a razões mais estéticas do que propriamente político-ideológicas. Em um de seus inúmeros depoimentos, confessou a sua “ignorância” em face das obras dos expressionistas, futuristas, cubistas.¹

Jdanov defendia a criação musical baseada em critérios culturais e políticos a serem *sacralizados* pelo Partido: a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística deveriam unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo.

Essa noção ligava-se a uma interpretação do socialismo defendida por Lênin e Stalin. A inspiração do compositor nos temas oriundos do folclore russo prendia-se a uma etapa de transição histórica da União Soviética, ainda presa a indivíduos definidos política e socialmente pelo seu trabalho exercido no interior da sociedade e pela existência do Estado. O comunismo, por outro lado, representava uma segunda “fase” na “evolução histórica” da URSS, ou seja, com a instauração de uma verdadeira “sociedade sem classes”, na qual o Estado desapareceria completamente (Engels). Entretanto, a chamada fase de transição deveria coincidir com a doutrina do realismo socialista, isto é, a URSS definida “historicamente” como uma sociedade socialista e não comunista.

De acordo com o Plano Quinquenal anunciado em março de 1946, o comunismo foi considerado como o seu último objetivo ideológico a ser concretizado num período de quinze anos, caso a revolução industrial prosseguisse num ritmo acelerado. A nova combinação proposta por Stalin entre o nacionalismo e socialismo internacionalista acabou norteando o novo conceito de cultura soviética: “nacional na forma e socialista no conteúdo”. Esse ideal transfigurou-se no campo artístico no chamado “realismo socialista” fundamentado em caracteres nacionais, internacionais e de

1 Cf. Jean Fréville, *Les écrits de Lénine et Staline sur L'Art et la Littérature*, Paris, 1937, p. 263.

natureza realista, ou seja, a ser “compreendido” pelas massas (coletividade ou multidão). A arte deveria ser socialmente utilitária, dinâmica e didática.

A 25 de agosto de 1947, Jdanov, instigado por Stalin, iniciou uma ampla reforma do Partido Comunista sob o ângulo filosófico-estético. Poucos meses após ter iniciado o seu programa em prol da definição teórica do realismo socialista, Jdanov desencadeou uma campanha contra alguns compositores soviéticos, tais como: Shostakovitch, Prokofieff, Katchaturian, Myaskowsky, por terem aderido ao formalismo e técnicas de composição contemporâneas (A. Schoenberg, A. Webern, A. Berg) ditadas pela música “burguesa e decadente” da Europa e da América.

O “popular” e o “nacional” deveriam servir de suporte para a construção desse novo projeto musical. Essa temática somente seria abandonada com a tomada do poder pelo proletariado em todo o mundo, momento de emergência do “internacionalismo” no âmbito de uma sociedade sem classes. Entretanto, em 1948, a realidade histórica era interpretada tendo como pressuposto teórico uma determinada concepção da palavra “revolução”: o Estado e o socialismo deveriam ser preservados como um “momento” da evolução do processo histórico em direção da instauração de uma “sociedade perfeita”. Por esta razão, nessa fase de transição, os compositores deveriam obedecer, sem questionamentos políticos ou filosóficos, os critérios impostos pelo Partido.

A partir desse momento histórico, Jdanov e os seus simpatizantes pregaram intransigentemente a depuração da cultura soviética dos resíduos formalistas, caracterizados como “subversivos” à nova ordem imposta. Essa concepção de arte, em linhas gerais, aproximava-se de uma interpretação mecanicista do determinismo marxista. Era preciso evitar a “arte degenerada” produzida pelos artistas no âmbito do sistema capitalista. Essa arte “caótica”, conforme os princípios do realismo socialista, simbolizava um “pessimismo” sem limites, incompatível com o “otimismo revolucionário” dos stalinistas. Além disso procurava-se reafirmar o princípio leninista da *continuidade cultural*, enfatizando-se a restauração de valores da época burguesa que haviam sido “sepultados” pelos movimentos modernistas. O Partido Comunista passava a ser o guardião da herança clássica dos grandes mestres dos séculos XVIII e, principalmente, do XIX. Os compositores soviéticos contemporâneos deveriam seguir os princípios clássico-românticos de autores considerados revolucionários em suas respectivas épocas: W. A. Mozart, L. von Beethoven, Tchaikowsky, por exemplo.

A relação do compositor-obra-povo (coletividade) somente poderia ser estabelecida através da “compreensibilidade”, da “simplicidade” em oposição ao abstracionismo e ao formalismo (“arte pela arte”). Os partidários do realismo socialista apresentaram uma releitura da História da Música,

tentando demonstrar que os “grandes” compositores clássicos haviam conseguido reconciliar “(...) o domínio da forma com a clareza da exposição, por esse motivo, suas obras eram fundamentalmente populares”.²

Para o jdanovismo, a música realista (clássica) fundamentava-se nos seguintes princípios: 1º) no emprego do atonalismo não ortodoxo e do sistema tonal; 2º) na expressão do “natural, do belo e do humano”; 3º) no reconhecimento dos valores herdados do classicismo; 4º) na organicidade ligada à pesquisa da música popular (melodia, ritmos); 5º) na concepção de “cultura popular” enquanto divulgação das obras produzidas almejando conquistar as massas; 6º) no sentido de assimilar, sob um ângulo “agradável”, esse tipo de música tornando-a uma fonte de prazer, de otimismo devido à sua fácil compreensão. Em contrapartida, a doutrina do realismo socialista na música condenava, veementemente, as seguintes premissas: 1º) a música formalista baseada no atonalismo ortodoxo; 2º) o emprego excessivo pelo compositor de acordes dissonantes sucessivos; 3º) os sons de conotações “falsas, vulgares ou patológicos”; 4º) a busca do “novo” a qualquer preço (modismo); 5º) a negação da expressão de emoções representativas de um individualismo excessivo atrelado a uma “elite” restrita e “fechada”, ou seja, a um ínfimo número de “iniciados”, em geral, pessoas “egoístas”; 6º) a total incompreensibilidade de seus signos pela maioria do povo soviético.

O vocabulário empregado por Jdanov denota uma determinada moralização de palavras cujos significados esbarram em lexias de conteúdos morais, políticos, religiosos e militares.

Algumas expressões jdanovistas refletiam metáforas de colorações militaristas: “front cultural”; os intelectuais deveriam organizar-se em torno de “destacamentos” para defenderem, veementemente, o marxismo-leninismo e os princípios revolucionários, ou integrar-se em “tropas de assalto” para atacar, sem “piedade”, os movimentos modernistas. Walter Benjamin, em sua viagem a Moscou, em 1926-7, já percebera a forte ligação da maioria dos intelectuais soviéticos com o aparelho de Estado, e demonstra, através de um texto, o seu senso crítico em face dessa questão: “(...) o que ele (o público novo criado pela Revolução de 1917) precisa não são formulações mas informações, não variações mas repetições, não peças virtuosísticas, mas relatos emocionantes (...)”³

O projeto jdanovista no campo musical denota uma certa fascistização e militarização da obra de arte. Os músicos deveriam expressar somente o conteúdo programático estabelecido pelo Partido. Os artistas, considerados

2 André Reszler, *Marxismo & cultura*, Barcelona, 1976, p. 185.

3 Walter Benjamin, “Nova literatura na Rússia”, in *Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie*, São Paulo, 1986, p. 101.

elos de ligação entre a obra e o coletivo (massa), mantinham o controle político sobre a multidão através de obras perfeitamente sintonizadas com o imaginário revolucionário. Para consolidar politicamente essa relação artista-público (massas), era imprescindível utilizar a música não-instrumental — óperas, canto coral — como meios “eficazes” para divulgar, com clareza e simplicidade, mensagens político-revolucionárias, abandonando peças exclusivamente instrumentais, muito utilizadas pelos “formalistas burgueses”. Era imprescindível evitar os ruídos (introduzidos pelos futuristas), empregando excepcionalmente sons oriundos das vibrações de sinos, triângulos, címbalos.

A obra de um determinado compositor, consoante o realismo socialista, seria julgada “significativa” somente no caso de ter sido assimilada e compreendida por um número de pessoas: “(...) nem tudo do que é acessível é genial, mas tudo que é verdadeiramente genial é acessível, e ainda mais genial quando acessível às amplas massas do povo”.⁴ O compositor, para estabelecer esse elo com as massas, deveria valorizar a melodia em detrimento do ritmo, aproximando-se do imaginário clássico-romântico da música ocidental.

Esses fundamentos do realismo socialista foram aprovados durante a realização do Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos em Praga, em 1948. Agora, a música tornou-se uma estratégia educativo-propagandística do Estado socialista junto às massas. Neste caso considerou-se a ideologia como a superestrutura diretamente ligada aos interesses reais da sociedade. De acordo com esse tipo de discurso, a noção de “falsa consciência” passou a ser refutada na sua totalidade.

A repercussão do jdanovismo no Brasil

O impacto dos ideais jdanovistas entre os compositores, historiadores, críticos brasileiros favoreceu o acirramento das “polêmicas” sutilmente delineadas desde os anos 30, entre: a) os defensores do nacionalismo modernista contrários à técnica schoenberguiana e marxismo-leninismo; b) os partidários do marxismo e do nacionalismo; c) os simpatizantes de um movimento em prol da instauração de uma revolução socialista e do emprego das mais diversas técnicas da música contemporânea.

O nacionalismo modernista, sob o ponto de vista político, nunca se explicitou com nitidez: ora prendia-se às idéias conservadoras e totalitárias do estadonovismo e do nazismo; ora atrelava-se ao imaginário do realismo socialista, sob o ângulo estético, “esvaziando” o seu conteúdo “revolucionário”.

4 A. Jdanov, *Sur la Littérature, la Philosophie et la Musique*, Paris, 1950, p. 83

Empolgados com as “falas” de Jdanov, alguns nacionalistas radicalizaram os seus discursos através de um vocabulário mais agressivo, mais rústicos e às vezes vulgar. Num momento em que se sentiram “ameaçados” por alguns compositores do *Grupo Música Viva* (na realidade, constituído por um número ínfimo de pessoas), Camargo Guarnieri, Andrade Muricy, Eurico Nogueira França transformaram o dodecafonismo e Koellreutter em metáforas representativas de “gigantescos vírus” ou “monstros”, capazes de provocar a “destruição” da música brasileira.

Camargo Guarnieri sentiu-se “inseguro” em face dos “avanços” do chamado “internacionalismo musical” no Brasil. Por esse motivo transfigurou-se numa espécie de cruzado em defesa das idéias marioandrianas e villalobianas.

Paralelamente, o jdanovismo também infiltrou-se entre os compositores ligados ao Grupo Música Viva. Cláudio Santoro, militante do PCB, e Guerra Peixe, fortemente influenciado pelo realismo socialista, abandonaram o dodecafonismo e H. J. Koellreutter, passando a justificar o folclore (nacionalismo substantivo) como o ponto nodal de suas obras. E, de repente, H. J. Koellreutter, simpatizante de algumas premissas do marxismo-leninismo e das modernas técnicas de composição, foi “isolado” num novo contexto histórico fortemente impregnado pelos mais diversos sopros nacionalistas...

A “Segunda” Carta Aberta escrita, ou não, por Camargo Guarnieri, em 1950

Num texto divulgado através dos principais periódicos do País em dezembro de 1950, Camargo Guarnieri assumiu a atitude de “intelectual competente”,⁵ defensor intransigente da cultura brasileira, em geral e da música, em particular. O discurso de Guarnieri retomou questões sobre o “popular” e o “nacional” na música brasileira, consoante algumas idéias defendidas por Mário de Andrade, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Andrade Muricy, Arnaldo Estrella, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Renato Almeida, entre outros. Guarnieri alertava às “novas gerações de criadores” sobre os “perigos” da arte moderna como uma força capaz de destruir o nacionalismo

5 “O discurso competente é o discurso instituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância. O discurso competente confunde-se, pois, com a linguagem institucionalmente permitida ou autorizada, isto é, com um discurso no qual os interlocutores já foram predeterminados para que seja permitido falar e ouvir e, enfim, no qual, o conteúdo e a forma já foram autorizados segundo cânones da esfera de sua própria competência”. Marilena Chaufé, *Cultura e democracia*, São Paulo, 1980, p. 7.

modernista. Na *Carta Aberta*, o principal discípulo de Mário de Andrade caracterizava o dodecafonismo como uma “(...) corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional da nossa música”.⁶ Parafrazeando Goebbels e Jdanov, C. Guarnieri almejava *consolidar e sacralizar* o nacionalismo, *decretando*, assim, o “fim da história da música brasileira”. Por outro lado, simplificou algumas idéias marioandradianas n’*O Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), a respeito dos “perigos” da aceitação pelos “jovens compositores” de “falsas teorias” presas à idéia de “progresso” defendidas por alguns compositores brasileiros. Nesse texto, C. Guarnieri não acreditava nas concepções de “evolução”, nem de “progresso” endossadas pelos historiadores positivistas e marxistas, sob perspectivas teóricas diversas. Talvez, estivesse sonhando com a preservação e eternização do nacionalismo modernista como um projeto hegemônico. Guarnieri atacou, implicitamente, a figura de Koellreutter quando alertou os seus possíveis leitores sobre a introdução do dodecafonismo no Brasil através de: “(...) elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos”.⁷

O sentido emotivo do vocabulário empregado por C. Guarnieri explicitou-se na *Carta*, quando o Autor de *Malazartes* lançou um “grito de alerta” objetivando deter a “nefasta infiltração formalista e anti-brasileira”, para evitar futuramente “(...) graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional no Brasil”.⁸

Para reforçar o seu desprezo pela técnica dodecafônica, C. Guarnieri emprega uma série de metáforas, comparando essa técnica com o abstracionismo na pintura, com o hermetismo na literatura, com o existencialismo na filosofia e com o charlatanismo na ciência. Compara o dodecafonismo com a “política de degenerescência cultural” e com um “(...) ramo adventício da figueira brava do Cosmopolitismo”,⁹ aproximando-se, assim, da estética nazista.

Pode-se notar nesse discurso de Guarnieri um matriz religioso e messiânico, pois, esse Autor recuperou, implicitamente, a figura do Santo Guerreiro em sua luta contra o Dragão da Maldade. Para Guarnieri, a arte moderna simbolizava um “produto das culturas superadas”; um “artifício cerebralista”, “anti-nacional” e “anti-popular”; um “requinte de inteligências saturadas”, de “almas sêcas”, e “descrentes da vida”; um “vício de semi-

6 Camargo Guarnieri, *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, São Paulo, dez. 1950.

7 *Idem.*

8 *Idem., ibidem.*

9 *Idem., ibidem.*

mortos” e um “refúgio de compositores medíocres”; de seres sem pátria”, “incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito do nosso povo”.¹⁰

Na *Carta*, o Brasil era caracterizado pelo seu povo “novo e rico de poder criador” e portador de um “(...) grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos!”¹¹ e, pelo seu folclore, “(...) um dos mais ricos do mundo”. Para justificar essa relação intelectual e/ou povo, Guarnieri cita Glinka: “(...) ‘a música, cria-a o povo, e nós os artistas, somente a arranjamos’ (que vale para nós também)”.¹²

Em síntese, o dodecafonismo era definido por C. Guarnieri através de uma série de epítetos pejorativos: “arte degenerada”, “música atemática” (aproximando-se da “improvisação”, do “charlatanismo”). Uma espécie de “meia ciência” como um “substitutivo da pesquisa, do talento e da cultura”.¹³ E sobre a relação compositor/obra/público, C. Guarnieri advertia enfaticamente: “(...) o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público pois ele é essencialmente cerebral, anti-popular, anti-nacional, e não tem nenhuma relação com a alma do povo”.¹⁴

As “polêmicas” sobre a construção de um projeto sobre a música brasileira nos fins dos anos 40 e início dos 50 transfiguraram-se em duas interpretações da História: de um lado, os neoclássicos e neo-românticos, que defendiam 1822 e 1922 como “momentos revolucionários” significativos (independências política e cultural, respectivamente), e, de outro, os simpatizantes da “revolução russa” de 1917 que, ora defendiam o folclore como fonte indispensável para o compositor (Brasil = “Nação agrícola, feudal”), ora tentavam interrelacionar industrialização com o “desenvolvimento” da música a partir da utilização de técnicas modernas de composição. Paralelamente, os movimentos de “vanguarda” dos anos 10 e 20 eram colocados em xeque pelos intelectuais e ideólogos. Estes lutavam em prol da criação de músicas mais “simples”, menos “herméticas”, tentando, assim, aproximar-se da sensibilidade de camadas burguesas e, através de uma política cultural a ser implementada pelo Estado, atingir amplas camadas da população.

Por essa razão, o texto de Guarnieri — *A Carta* (1950) — não deve ser considerado como uma voz isolada no ambiente cultural brasileiro. Na verdade, reflete uma prática “política” e artística de compositores,

10 *Idem.*, *ibidem.*

11 *Idem.*, *ibidem.*

12 *Idem.*, *ibidem.*

13 *Idem.*, *ibidem.*

14 *Idem.*, *ibidem.*

historiadores, críticos — Mário de Andrade, Fabiano Lozano, Lorenzo Fernandez, Andrade Muricy, Arnaldo Estrella, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, entre outros — que vinham tentando *modificar o gosto das elites*, dos educadores e dos burocratas do regime, a fim de atingir um público mais amplo desde os inícios dos anos 20. Camargo Guarnieri somente resumiu, esquematicamente, esse imaginário nacionalista, agora revitalizado pelo jdanovismo.

Os compositores nacionalistas não perceberam que o Estado pós-30 apoiava-se no capitalismo monopolista e no sistema da livre-concorrência. Esse Estado, através de uma política protecionista, controlava a extração de minérios (criação da indústria Siderúrgica de Volta Redonda, por exemplo), ou através de uma postura liberal, apoiava o sistema de livre-concorrência, como por exemplo, o sistema de “*broadcasting*” e importação de produtos, tais como: aparelhos de rádio, vitrolas, discos. O Estado no Brasil, apesar de suas colorações nacional-populistas, nunca interferiu *drasticamente* — como os nazistas na Alemanha — no sistema radiofônico ou na importação de filmes estrangeiros ou discos gravados nos Estados Unidos, França, Inglaterra, México. De acordo com José Ramos Tinhorão, o Brasil, nos finais dos anos 30 e durante as décadas de 40 e 50, tornou-se a “pátria” dos cantores (as) mexicanos, argentinos ou cubanos.

Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Francisco Mignone, H. J. Koellreutter, Guerra Peixe, entre outros, acreditavam que o “abismo” ou “divórcio” existente no Brasil entre compositor-obra-povo prendia-se, de um lado, a um certo desinteresse do Estado no sentido de não apoiar “*in totum*” uma política cultural capaz de manter orquestras, conservatórios, gravadoras, emissoras de rádio, a fim de divulgar a “brasilidade” na música; e de outro, dirigiam os seus “ataques” às produções consideradas demasiadamente “sofisticadas”, “cerebrais”, ou “herméticas”, *díficeis* de serem decodificadas pela coletividade ou pelo povo. E, além disso, os compositores mantiveram um forte preconceito em face dos autores populares e preservaram certos traços romântico-iluministas, afastando-se da chamada indústria cultural (“música de ínfimo valor estético”).

Em contrapartida, a revalorização do “belo” e da “verdade estética” dos clássicos, defendida por Jdanov, também contribuiu para fortalecer o debate sobre o nacional e o popular no Brasil em 1950. Entretanto, o realismo socialista na URSS vinculava-se a uma política oficial do Partido e do Estado em face à produção cultural, em geral, e à música em particular. Além disso, vinculava-se a uma determinada interpretação marxista do processo revolucionário instaurada a partir de 1917.

A circulação de idéias no mundo contemporâneo favoreceu a redação da *Carta Aberta* de 1950 (escrita ou não pelo próprio C. Guarnieri). O eixo

dicotômico do discurso apoiado no dualismo “bens” x “males” denota matizes do autoritarismo, lembrando traços do discurso de Mazzini ou de Mussolini, ou ainda de Goebbels ou Jdanov. Por esse motivo, muitos dos críticos dessa Carta oscilaram entre uma leitura jdanovista ou nazista do referido texto. Guarnieri inverteu o ideal político de Mazzini, posteriormente retomado por Mussolini a respeito das “Nações pobres” (agrícolas) e “Nações ricas” (industrializadas), em uma concepção musical: “Nação pobre” significava um país fortemente industrializado, sem manifestações folclóricas (Alemanha) e “Nação rica” simbolizada pelo Brasil (folclore amplamente disseminado em todas as camadas populares). Por essa razão, a forte concentração urbana, a instauração da indústria cultural *poderiam* colocar em xeque esse imaginário artístico fundamentado no “popular” (folclore) e no nacional (obra erudita).

Sob a perspectiva do jdanovismo, o intelectual progressista defendia a aproximação do compositor com o proletariado, conforme critérios dogmáticos instituídos pelo Partido. O realismo socialista denunciava as “falsas teorias” como um “desvio” histórico, capaz de truncar ou negar o “verdadeiro caminho” a ser percorrido pelo artista no âmbito da “evolução” e do “progresso” da realidade histórica em direção à instauração de uma sociedade comunista.

O guarnieirismo esvaziou esse conteúdo histórico do discurso de Jdanov, mas retomou uma certa versão tradicional sobre a História, quando procurou *congelar* uma determinada memória: agrarismo, folclorismo, interferência estatal no campo da cultura, sistema tonal, neoclassicismo e neo-romantismo. Paradoxalmente, sob esse ângulo o guarnieirismo aproximava-se, consciente ou inconscientemente, do jdanovismo... A “etapa” de transição proposta pelos ideólogos russos transformou-se na *Carta* no “fim da História da Música Brasileira”, contrariando inclusive as idéias de Mário de Andrade apresentada no *Banquete*.

O guarnieirismo e o Grupo Música Viva. As controvérsias continuaram...

Koellreutter defendeu-se das acusações de C. Guarnieri procurando demonstrar que o dodecafonia não representava um estilo de composição, nem uma tendência estética. Em artigos e entrevistas veiculados nos jornais da época, definia o dodecafonia como uma *técnica de composição*, podendo ser empregado por “(...) qualquer tendência estética (...)” garantindo, inclusive, a “liberdade de expressão e a realização completa da personalidade do compositor”.¹⁵ O dodecafonia não possuía consoante idéias de

15 Cláudio Tavares, “No Mundo da Música. Koellreutter responde a Guarnieri”, Salvador, 25 mar. 1951.

Koellreutter, nenhuma conotação “cerebralista” ou “antinacional”, na medida em que se aproximava de “(...) qualquer outra técnica de composição baseada no contraponto e harmonia tradicionais”.¹⁶ Para esse integrante do Grupo Música Viva, somente o “nacionalismo adaptado a expressões vernáculas” utilizado por compositores “medíocres”, poderia levá-los a escrever obras representativas de uma “degenerescência do sentido nacional”.

As argumentações de Koellreutter fundamentava-se numa explicação teórica sobre o atonalismo e, sob o ponto de vista histórico, numa determinada interpretação marxista: “(...) assim o atonalismo parcial surge nas obras de Hindemith, Strawinsky, Bartok, Villa-Lobos e o próprio Camargo Guarnieri em várias de suas obras chega a suspender a tonalidade”.¹⁷ Além disso, esse compositor realizava a *diferença teórica* entre técnica e estética, citando como exemplo as “(...) obras de Guerra Peixe e Eunice Catunda que escrevem obras cujas características nacionais não podem ser negadas — pois o verdadeiro nacionalismo não é uma atitude, mas um característico intrínseco do artista cuja linguagem é formada pelo ambiente cultural e pela tradição. Assim, o *Quinteto* de Eunice Catunda intitulado “Homenagem a Schoenberg” por ocasião de sua estréia mundial em Bruxelas em julho deste ano foi caracterizado apesar de seu feitio dodecafônico como autêntica expressão da música brasileira”.¹⁸

O ensino musical nos conservatórios foram duramente criticados por Koellreutter, devido à preservação de traços clássico-românticos nos programas das mais diversas disciplinas ministradas pelos professores. Retomava algumas idéias defendidas por Mário de Andrade sobre o aproveitamento “(...) fácil e improvisador do folclore musical”.¹⁹

Paulo Antonio, crítico musical, analisou a *Carta* (1950) pelo seu tom “agressivo”, pela sua “simplificação” de problemas técnicos e estéticos e como um panfleto ou manifesto de natureza “demagógica”, em defesa de um “nacionalismo fechado”, “patriótico”, em especial, no trecho relativo a Grieg. Essa citação do compositor russo do século XIX poderia favorecer, consoante Paulo Antonio, “(...) a que medíocres harmonizadores de temas populares — alguns mais audazes, outros mais tímidos — pretendessem se guindar a uma hierarquia artística muito além de suas precárias possibilidades”.²⁰

16 *Idem*.

17 “É o atonalismo consequência lógica da evolução da música. Considerações sobre a técnica dodecafônica”. Entrevista de H. J. Koellreutter concedida ao jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, dez. 1950.

18 *Idem*.

19 *Correio do Povo*, 14 jan. 1951.

20 “Fobia dodecafônica e nacionalismo romântico”, *Folha da Tarde*, São Paulo, 7 dez. 1950.

O viés racista do discurso de C. Guarnieri foi refutado por Koellreutter, em especial na parte relativa à chamada “degenerescência” da arte moderna: “(...) indivíduos anormais, vítimas de taras congênicas ou traumas ocasionais, existem em todos os campos da atividade humana”.²¹

A arte, de acordo com Koellreutter, apresentava em sua linguagem, intrinsecamente, questões de natureza política. Por essa razão, continuava a defender a chamada arte progressista, destinada a toda a “humanidade” e não exclusiva de alguns grupos ou classes sociais. Assim, o tema da revolução internalizava-se na linguagem musical propriamente dita, podendo a obra de arte refletir e explicitar alguns conflitos ou antagonismos sociais, indicando, assim, uma idéia atrelada a uma sociedade sem classes. Sob essa perspectiva, Koellreutter aproximava-se de algumas concepções de T. W. Adorno sobre a estética musical, distanciando-se de alguns pressupostos mecanicistas da doutrina sobre o realismo socialista. Essa aproximação entre esses dois intelectuais alemães tornava-se mais cristalina na explicação da obra schoenberguiana como um contradiscurso em face da indústria cultural dos conflitos mundiais. Para Koellreutter, somente através de um tom “pessimista” poder-se-ia caracterizar esse isolamento do homem contemporâneo, opondo-se, assim, à noção de “otimismo” defendida pelos jdanovistas.

Em 1950, com o fortalecimento do nacionalismo e o rompimento de Cláudio Santoro e Guerra Peixe com o Grupo Música Viva, H. J. Koellreutter foi “isolado”, sob o ponto de vista histórico, em face de uma nova conjuntura que começava a se delinear no Brasil.

Em 1952, Koellreutter acabou aceitando o jdanovismo, devido às suas concepções políticas, aproximando-se assim, técnica e esteticamente, do guarnierismo. Por essa razão histórica, ambos os compositores, atualmente, procuravam afirmar que a polêmica afluída em 1950-1 foi um “falso problema”!

Patrícia Galvão, ardorosa simpatizante do movimento surrealista de André Breton, retomou as noções de “arte independente” — “arte revolucionária” para “atacar” C. Guarnieri e H. J. Koellreutter.

O envolvimento de Koellreutter com o jdanovismo pode ser explicado pelas suas atitudes políticas, mas, também, pela *necessidade* “histórica” de o compositor se aproximar das massas. O experimentalismo significava colocar em xeque essa relação mais harmoniosa, menos tensa entre o criador da obra de arte e do seu público: “(...) mas, frisava Leibowitz, existem nos Estados Unidos, numerosos compositores que tem a vida fácil porque eles souberam se adaptar ao gosto do público, dos empresários etc. Constatamos neles — assim como entre os compositores medíocres do mundo inteiro — as mesmas

21 *Idem.*

tendências que exprimem as resoluções do Comitê Central do Partido Comunista: apologia à simplificação, ensaios de revalorização das tendências acadêmicas, folclorizantes, etc, etc”.²²

* * *

Durante a década de 1950, o nacionalismo musical tornou-se o projeto hegemônico da arte erudita no Brasil. Foram escritas centenas de peças por Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Francisco Mignone e seus discípulos. Algumas, técnica e esteticamente bem elaboradas, outras verdadeiros pastichos de melodia folclóricas (harmonização de cantos populares). Em todos os casos, ora os compositores aproximavam-se de uma determinada interpretação da História (marxismo-leninismo); ora de uma concepção ou positivista ou liberal (neo-romantismo). O ponto nodal desse imaginário apoiava-se no intelectual como o porta voz do povo e, paralelamente, a obra inspirada nas “raízes culturais populares”. Essa questão harmonizava-se, de um lado, com o nacionalismo defendido por Camargo Guarnieri, e de outro, com um determinado “modelo” de “revolução socialista” que se apoiava no nacionalismo não-ufanista ou populista como uma “etapa” da evolução da História em busca de seu “momento decisivo”, caracterizado pela extinção da sociedade de classes e do Estado.

Texto apresentado na sessão Experiências Estéticas de Vanguarda: Koellreutter, Maiakóvski e Eisenstein, 19/7/1993.

22 Patrícia Galvão, “Rebaixou-se o maestro Koellreutter a princípios musicais de Moscou”, *Fanfulla*, 22 out. 1952.