

REFLEXÕES SOBRE A SITUAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA NO INÍCIO DO SÉCULO XXI: QUANDO A IDEOLOGIA É UM OBSTÁCULO PARA A CRIAÇÃO.

Rogério Costa

Resumo: Neste artigo procuramos traçar um panorama da música contemporânea no Brasil a partir de uma visão crítica sobre a precariedade dos sistemas de valores que dão sustentação às várias posições e tendências que muitas vezes se batem por hegemonias estéticas e ideológicas tentando se sobrepor umas às outras. Tentamos mostrar com base na apreciação de algumas situações e opiniões expressas em ambientes musicais específicos, o quanto pode ser nociva para a atividade musical criativa, a tentativa de imposição de sistemas de valores que se consubstanciam em estéticas prescritivas (no que diz respeito a formas de escuta e composição). Neste contexto examinaremos brevemente as discussões sobre o conceito de pós-modernismo em música.

Palavras-Chave: pós-moderno, ideologias, hegemonias

Abstract: In this article our aim is to expose a brief panorama of the Brazilian contemporary music from a critical vision about the precarious systems of value which give support to various positions and tendencies which constantly fight for esthetical and ideological hegemonies trying to impose his vision to the others. We will try to show, based in the appreciation of some situations and opinions expressed in specifically musi environments, how nocuous can be for the creative musical activities, the try of imposing these systems of value which characterizes esthetical prescription (concerning forms of listening and composing). In this context we will briefly examine the discussions about the concept of post-modernism in music.

Key-words: post-modernism, ideologies, hegemonies

É fácil notar que certas idéias inovadoras - na medida em que são manifestação de dinamismos sociais inerentes - são fortes motivações para a criação artística em determinados territórios *histórico-geográficos* e que posteriormente, quando as mesmas se consolidam e se tornam a parte ideológica de sistemas vigentes, hegemônicos, prescritivos e regulamentados, perdem sua potência transformadora e se tornam discursos de poder. Quando muito, estas idéias posteriormente acabam fomentando certa produção artística *oficial* de caráter reprodutivo e conservador. É como se elas tivessem suas “membranas” enrijecidas e se tornassem impermeáveis. Evidentemente, este tipo de dinâmica acaba, em alguns momentos, causando sérios problemas para a prática musical criativa. Roland Barthes tira deste fato conseqüências fundamentais quando afirma que toda linguagem se torna uma espécie de *fascismo* na medida em que nela se impregnam as ideologias que lhe deram origem.

Tracemos alguns parâmetros que assumiremos aqui para balizar a nossa discussão: para Nietzsche o homem

é o criador dos valores, mas esquece sua própria criação e vê neles algo de ‘transcendente’, de ‘eterno’ e ‘verdadeiro’, quando os valores não são mais do que algo ‘humano, demasiado humano’ ... não se trata mais de procurar o ideal de um conhecimento verdadeiro, mas sim de interpretar e avaliar¹.

Completando este quadro temos que a etimologia nietzschiana mostra que não existe um

‘sentido original’, pois as próprias palavras não passam de interpretações...o trabalho do etimologista, portanto, deve centralizar-se no problema de saber o que existe para ser interpretado, na medida em que tudo é máscara, interpretação, avaliação. Fazer isto é ‘aliviar o que vive, dançar, criar’².

Assumindo estes parâmetros é que podemos afirmar que os valores emergem atrelados a determinadas condições materiais, culturais, históricas e geográficas e que sua *validade* ou pertinência está intimamente relacionada a esta realidade. Ainda, de maneira mais clara, Nietzsche explica que a questão do valor está intimamente ligada à questão da sobrevivência e não à questão da verdade:

A falsidade de um juízo não chega a constituir, para nós, uma objeção contra ele; é talvez neste ponto que a nossa nova linguagem soa mais estranha. A questão é em que medida ele promove ou conserva a vida, conserva ou até mesmo cultiva a espécie; e a nossa inclinação básica é afirmar que os juízos mais falsos (entre os quais os juízos sintéticos a priori) nos são os mais indispensáveis, que, sem permitir a vigência das ficções lógicas, sem medir a realidade com o mundo puramente inventado do absoluto, do igual a si mesmo, o homem não poderia viver – que renegar aos juízos falsos equivale a renunciar à vida, negar a vida. Reconhecer **a inverdade como condição da**

¹ Nietzsche, Friedrich, *Obras Incompletas*, in Os Pensadores, São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda, 1999, p. 7 e 9.

² Nietzsche, Friedrich, opus cit. p. 12.

vida: isto significa, sem dúvida, enfrentar de maneira perigosa os habituais sentimentos de valor; e uma filosofia que se atreve a fazê-lo se coloca, apenas por isso, além do bem e do mal³.

Também a arte emerge com força singular desta realidade, nesta condição e é, ao mesmo tempo construção e expressão. Expressão que constrói (ou construção que expressa) um sentido novo e o institui como parte da cultura. Conseqüentemente, o artista é um ser social que se encontra num embate contínuo com a natureza e a sociedade *de seu tempo*. Tomando por base estas idéias evitamos certas concepções idealistas onde a arte é “desvelamento e desvendamento da verdade” já que, para nós esta *verdade é construída* e provisória. Nos colocamos assim ao lado de Nietzsche para quem a arte é uma **atividade** prática criadora, manifestação de seu tempo. Para ele:

...a arte é jogo, liberdade criadora, embriaguez e delírio, vontade de potência afirmativa da vida: é um estado de vigor animal, uma exaltação do sentimento da vida e um estimulante da vida⁴.

O filósofo francês G. Deleuze parte dessa concepção de que a arte se relaciona ao estado de potência dos indivíduos inseridos em determinados territórios, se realiza enquanto enunciação coletiva e que nas suas diversas formas de atualização sempre transborda um fluxo energético vital. Em suas palavras: *en art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes mais de capter des forces*⁵.

Examinemos a luz destes conceitos a situação vigente no cenário da produção musical contemporânea no Brasil. Lembremo-nos, resumidamente, que durante o século XX se delineou na Europa continental (gerando conseqüências específicas no Brasil), um ambiente polarizado entre posições definidas - em geral de modo simplista - de um lado como modernistas e de outro como conservadoras. Podemos considerar como um marco do início do Modernismo as composições de Stravinsky, Debussy e Schoenberg (*Sagração da Primavera*, *Jeux* e *Pierrot Lunaire*) até a década

³ Nietzsche, Friedrich, opus cit. p. 304.

⁴ Chauí, Marilena, *Convite à Filosofia*, São Paulo, Editora Ática, 2002, p. 323.

⁵ “Em arte, e em pintura assim como em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas mas de captar as forças”.

de 20 e num segundo momento - já no pós-guerra, como consequência da assimilação e veiculação das idéias do grupo ligado a Darmstadt a partir das idéias de Webern sobre o serialismo - a produção de Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, etc. Joseph Kerman assim descreve este momento:

Em parte, como resultado do eclipse da música contemporânea, a polarização da vida musical entre o velho e o novo pareceu ainda mais intensa na segunda fase do Modernismo/.../A música avançada do século XX parecia estar cada vez mais longe de ser aceita. A esquerda acusou as orquestras sinfônicas, companhias de ópera e outras instituições clássicas de concertos de se converterem em museus - museus sem alas modernas que as pessoas pudessem percorrer⁶...

Hoje percebemos em alguns ambientes uma suspensão dos embates entre os vários rótulos doutrinários (conservadorismo, nacionalismo, *vanguarda*, música nova, etc). A polarização descrita acima não teria, aparentemente, mais razão de ser. Fala-se hoje de uma atitude pós-moderna, de uma música pós-moderna ou melhor, de uma condição pós-moderna. Numa reportagem no jornal *O Estado de São Paulo* de 6 de Agosto de 2004, o crítico João Luiz Sampaio assim descreve o Festival Música Nova de 2004: *É chega à 39ª. edição com o mesmo propósito, mostrando os rumos da composição atual e vislumbrando um presente em que, mais que dogmas ou regras rígidas, vivemos o momento da reconciliação; ou seja da utilização de diversas técnicas e gêneros na busca, antes de tudo de um estilo pessoal. Pluralidade é a ordem do dia.*

O compositor Gilberto Mendes, fundador e diretor artístico do Festival talvez seja hoje um dos maiores exemplos deste tipo de postura que ele explicita quando declara no mesmo artigo:

Continuo usando as técnicas que adquiri experimentando uma *nene musik* darmstadtiana, mas para fazer uma outra música nova, mais nova ainda para mim, mais ligada à comunicação de massa. Uma música semântica, às voltas com significados musicais. Uma experiência agora com linguagens diversas, de todos os tempos e lugares, em continuidade, sobrepostas, transfiguradas...

⁶ Kerman, Joseph, *Musicologia*, São Paulo, Editora Martins Fontes Ltda, 1987, p. 17.

Se, num primeiro momento a posição de Mendes - principalmente no que diz respeito à organização de um festival que hoje acolhe as várias tendências de criação contemporânea - parece apontar para uma radical tolerância com relação a todas as formas de manifestação da linguagem musical, mantendo o compromisso com a experimentação, o novo e a invenção, nem sempre é isto, como veremos adiante, o que emerge destas posturas que se intitulam como pós-modernas⁷.

Em outro evento dedicado à música contemporânea, a *I Bienal Internacional de Música de Ribeirão Preto* de 2004, em seu texto de divulgação, lemos o seguinte:

A I BIMRP nasce com o espírito plural dos tempos da pós-modernidade, com respeito e tolerância para com as mais diversas manifestações criativas. Cuidamos aqui de uma filosofia da inclusão, da essência ontológica da música, superando-se assim os **velhos estruturalismos herméticos modernistas** (grifo nosso). Por outro lado, superados também estão os velhos debates modernistas em torno de uma identidade nacional, não obstante, ser agora o momento oportuno de cuidarmos das culturas populares regionais.

Ressalta neste último texto, apesar de uma intenção de tolerância manifesta e da defesa de uma filosofia da *essência ontológica* da música, o fato de que os “estruturalismos herméticos modernistas” são “superados” ou excluídos. E porque? Talvez devido ao fato de que estes estruturalistas modernistas - através de uma espécie de militância estética normativa, via

⁷ Este termo é objeto de muita controvérsia e pode assumir uma conotação positiva ou negativa conforme o ponto de vista de quem o usa. Pode significar um movimento de questionamento da pretensão intelectualista e arrogante de certo modernismo através de uma produção que incorpora elementos diversificados da cultura em obras que trabalham a partir de procedimentos variados que incluem a colagem idiomática. Muitas vezes assume a inserção no universo da comunicação de massa e uma certa banalização intencional da criação. Outras vezes faz uso de clichês retóricos de efeito emocional previsível, eventualmente descontextualizado em colagens e pastiches. Pode significar também uma liberdade de uso de todo e qualquer elemento e material num projeto de criação híbrida em busca de acontecimentos novos. Paulo de Tarso afirma em seu livro sobre o assunto que *o pós-modernismo é visto com um sucessor mal intencionado do modernismo, dotado de menos rigor artístico e maior ambição mercadológica* [...] *os que admitem praticar este “menor rigor” enfatizam a maior liberdade de escolha do compositor* [...] *entre os que atacam essa prática, predomina a sensação de algum tipo de engodo, de adesão irrestrita aos ditames da indústria de entretenimento...* (Salles, Paulo de Tarso, *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil -1970-1980*, São Paulo, Editora Unesp, 2005, p.14)

textos e manifestos - protagonizaram, na época caracterizada pela polarização citada acima, um discurso hegemônico (a idéia de *neue musik*) sobre os rumos da música nova e, por conseguinte exerceram um poder, regulador, instaurador de juízo sobre as outras formas de criação e pensamento. Ação e reação, portanto. Segundo Kerman,

Ao contrário das grandes mudanças na arte do passado, o Modernismo não resultou num novo consenso; este fato negativo é praticamente parte de seu programa. Já não estamos de acordo a respeito do modo como a nova música funcionará. Os compositores continuam procurando novos meios de fazê-la funcionar. Assim, a teoria moderna, por vezes, não é (ou não é apenas) descritiva, mas, em certa medida **prescritiva** (grifo nosso). Boa parte do poder e do prestígio da teoria deriva de seu alinhamento, pelo menos até data recente, com as fontes **reais** da criatividade no cenário musical⁸.

Como se pode perceber neste texto, o Modernismo é associado a uma atitude (crítica, estética, composicional e teórica) considerada aqui como derivada das “fontes reais da criatividade no cenário musical contemporâneo”. Assim, a própria posição de Kerman já revela a condição de hegemonia de que se revestiu o discurso da *vanguarda*⁹. O problema é que, muitas vezes, a reação a este discurso prescritivo do modernismo acabou gerando um outro tipo de discurso hegemônico de poder - uma espécie de revisionismo conservador - que hoje nega qualquer legitimidade à música “modernista” que supostamente fracassou¹⁰. Em alguns ambientes musicais - escolas, instituições, orquestras, sociedades de concerto, etc. - é como se esta música (ou parte dela) do modernismo não tivesse existido. E, neste

⁸ Kerman, Joseph, opus cit. p. 6.

⁹ Notemos que o próprio termo *vanguarda* já é, também, uma manifestação deste viés ideológico que pretende atribuir a uma certa produção musical, um papel análogo às das vanguardas políticas ligadas aos movimentos revolucionários.

¹⁰ Dizer que alguma manifestação cultural fracassou já é, em si, um exemplo deste tipo de postura ideológica que queremos apontar. Algo fracassa quando tem um objetivo pragmático determinado bem claro. A produção artística não tem necessariamente nenhum objetivo pragmático. Ela simplesmente existe. A manifestação artística pode também desaparecer se é sufocada por forças hegemônicas antagônicas (por exemplo a cultura original dos índios brasileiros, etc). Isso não quer dizer que fracassou. E qual é o objetivo de determinada expressão cultural que não seja a de expressar algo (mesmo que seja algo particular e singular). O que talvez tenha fracassado é o ideário atrelado à produção da vanguarda. Mas, evidentemente, esta avaliação não deve ser estendida à produção musical propriamente dita.

caso, o termo modernismo tem seu alcance muito ampliado. Ignoram-se todas as manifestações de caráter experimental¹¹ que tenham sucedido à grande crise do tonalismo na Europa do final do século XIX. A argumentação generalizante e simplista parece apontar para o fato de que a *vanguarda* tenha se seduzido pelo conceito, pela busca do novo a qualquer custo e produzido uma música ininteligível, *estruturalista* e que não tem preocupação pela “realidade sonora”.¹² Generaliza-se a crítica afirmando que esta seria uma música conceitual, sem artesanato, sem técnica, inaudível, abstrata, estrutural e por isso sem sentido. Se for certo que alguma produção ligada à *vanguarda* possa em certa medida se encaixar neste figurino, também é certo que foi ali que se criaram **novas formas de escuta** ligadas principalmente à descoberta fundamental do **som enquanto material elementar da música** (e não mais a nota musical) e a novas formas de organização do plano de composição que surgem deste fato: a música de blocos sonoros de Varèse, a música concreta, o conceito de escuta reduzida e objeto sonoro de Pierre Schaeffer, a música eletrônica, a música textural de Ligeti, a música ultra-complexa de Brian Ferneyhough, a música “microscópica” de G. Scelsi, a música espectral, etc .

Mas o fato mais importante em nosso entender, é que depois da *vanguarda* (e, de maneira mais abrangente, do modernismo como um todo) se abriu a possibilidade (e mesmo, a necessidade) da criação musical prescindir de qualquer sistema/idioma existente a priori. A idéia de *molecularização* - que surge também nas outras artes - que aponta para as energias e forças presentes no material e no ato de invenção abriu espaço para uma gradual *desterritorialização* da linguagem e livrou-a dos sistemas e idiomas apriorísticos. A liberdade e a responsabilidade que este fato colocou na mão dos compositores pareceu assustadora para alguns. A idéia de que para cada obra se pode (ou se deve...) inventar um sistema, uma coerência interna, uma estrutura, sem lançar mão de formas e recursos seguros, porém

¹¹ Denominamos como experimental de maneira bem livre, assistemática e sem atribuir juízo de valor toda uma prática voltada para a invenção que não esteja necessariamente ligada a nenhuma corrente estética- ideológica implícita . Poderíamos incluir aí compositores tão díspares quanto Webern, Stravinsky, Bartok, Stockhausen, Boulez, Cage, Xenakis, Earle Brown, Cornelius Cardew, Berio, Ligeti, Nancarrow, Lutoslawsky, Penderecki, Villa Lobos, Luigi Nono, Xenakis, Henri Pousseur, G. Scelsi, Dallapiccola, Messiaen, Varèse, Pierre Schaeffer, Gerard Grisey, Tristan Murail, Brian Ferneyhough, Steve Reich, Philip Glass, etc.

¹² De fato esta “realidade sonora” no contexto deste “revisonismo” parece se identificar com a velha retórica tonal com toda a sua organização pretensamente natural.

desgastados e inadequados (porque ligados a outro tempo e a outros territórios), parece muito desafiadora e empurra grande parte dos compositores para uma postura que revela na maior parte das vezes, falta de ousadia e apego a fórmulas confortáveis.

Do outro lado da moeda podemos apreciar um outro exemplo deste tipo de embate ideológico entre o que é válido e o que é legítimo ao assistirmos a polêmica em torno do uso da designação *música eletroacústica* entre o ministro-compositor popular Gilberto Gil e o professor-compositor erudito Flô Menezes. Este, em resposta à uma utilização, ao seu ver indevida do nome, responde em artigo de jornal:

Fui tomado de surpresa quando vi, em reportagem na Folha de 11 de agosto, o título do novo show de Gilberto Gil: “Eletroacústico”. No exato dia anterior, havia proferido depoimento no Centro Cultural de São Paulo, em que lamentei, mais uma vez, a usurpação do termo ‘eletrônico’ pela música praticada pelos DJs e manifestei, iludido, certo alento: ao menos **o termo ‘eletroacústico’ sempre nos pertencerá**, a nós que atuamos na música radical com seus 800 anos de história, e que, desde o surgimento do gênero em 1948, compomos com recursos tecnológicos.... Em arte, os meios não justificam os fins, e não será suficiente o mero apelo a um recurso tecnológico para que se lance mão de uma terminologia que, de início, define certa poética. Não há, aí, qualquer **legitimidade**, mesmo que seja para se apartar dos modismos ‘eletrônicos’. É preciso dar nome aos bois: música eletroacústica é a composição especulativa realizada em estúdio eletrônico cujos traços principais são a espacialidade sonora (a forma como os sons são dispostos no espaço) e a investigação harmônica e espectral (grifos nossos).

Voltamos aqui às discussões em torno das legitimidades que são, por pressuposto, atravessadas por questões ideológicas. Como já dissemos, algo adquire legitimidade (*o homem cria os valores...*) através de algum pacto explícito ou implícito - consequência da correlação de forças existente na sociedade em determinado momento - que impõe alguma hegemonia ou estabelece limites para o que é aceitável. Por isso, quando se discute sobre a legitimidade de algo é necessário sempre tomar uma posição clara: a partir de que pressupostos considero algo legítimo? O que é ideológico (e, por isso, intencionalmente ou não, ilusório e manifestação de alguma tomada de posição) é assumir um discurso sobre a legitimidade de um suposto ponto de vista absoluto, metafísico, que mascare a origem de seus critérios

ROGÉRIO COSTA

e pressupostos (...*esquece sua própria criação e vê neles algo de transcendente... reconhecer a inverdade como condição de vida ...*). Estes valores acabam se tornando por um lado, instrumentos de poder que se exerce contra os “inimigos” estéticos, mas também uma prisão para aqueles que se vinculam fortemente a eles. A necessidade de se perseguir a coerência de ação com estes valores estabelecidos muitas vezes é um obstáculo para a criação, principalmente quando estes valores perdem a sua relevância. Em nossa opinião os valores sempre se manifestam em formas e conteúdos e estes nada mais são do que aspectos provisórios da **atividade** musical, esta sim ontológica, pensada enquanto um devir constante.

A permanência da necessidade de se estabelecer critérios para formular juízos de gosto sobre a produção musical com base num pensamento historicista evolutivo ligado à uma noção de progresso da linguagem que fez parte de um momento específico do modernismo ao qual se vinculava a *vanguarda* cria este tipo de entrave. A *vanguarda* - em 1950/60 - veiculava suas idéias “radicais” e provocadoras questionando uma prática artística acomodada ao gosto médio, preocupada em reproduzir padrões do passado e submetida, por conseqüência, às necessidades do mercado e propunha uma música que desse continuidade à esta suposta evolução necessária da linguagem musical. A música voltada para o puro entretenimento, música “artesanato”, sem comprometimento com a realidade social não seria manifestação legítima do “nosso tempo”¹³. É certo que este tipo de atitude radicalmente voltada para a experimentação e a renovação da linguagem (sob o seu ponto de vista específico) ao se tornar norma estabeleceu um discurso de poder que fazia um “policimento” às avessas daqueles que, por algum motivo, se viam excluídos deste caminho “verdadeiro e válido”. É certo também que é muito difícil (ou melhor dizer, ilusório) se estabelecer o que “**de fato**” é invenção, o que é renovação, o que se insere nesta suposta corrente evolutiva da linguagem, o que é de fato a música do “nosso tempo”. Só um discurso “competente” hegemônico é capaz de estabelecer o que é *legítimo* a partir deste ponto de vista. Neste contexto é que surgem os porta-vozes da legitimidade que atestam segundo seus critérios, a validade desta ou daquela produção.

¹³ Sob determinado ponto de vista funcionalista, pelo contrário: esta é que é a música do nosso tempo. Uma música que está sempre ligada a objetivos claros, pragmáticos e inserida na vida da coletividade. Obviamente, não estamos levando em conta o papel exercido por esta produção numa sociedade de controle e dominação.

Relembremos os contextos históricos de onde surgem alguns destes valores e juízos de gosto: a música erudita européia chega, no final do século XIX e início do século XX a um impasse devido ao esgotamento do sistema tonal. Este foi um acontecimento *real* no pós guerra para uma certa parcela de compositores ligados, principalmente ao romantismo e expressionismo alemão. Na realidade, toda esta perplexidade está presente nos escritos e obras de alguns compositores que passam a pensar sobre a música, teorizar sobre os seus caminhos e discutir saídas estéticas para que a música possa, citando Kerman, “voltar a funcionar”. Há uma espécie de complexo de culpa generalizado no ar: é necessário compor, mas sem repetir as fórmulas esgotadas do tonalismo. É preciso ser original, inventor, criativo, dar continuidade à linha “evolutiva” da história da música e é preciso (ou será que não?), ao mesmo tempo atingir o público. A idéia é que através da música, da arte se exerce um papel importante na consolidação de um processo progressivo de **aperfeiçoamento** da sociedade. Esta idéia, ancorada nos ideais socialistas e nas teorias marxistas, ligada aos projetos de intervenção social que visavam a superação da sociedade de classes rumo a um estágio mais “avançado” do desenvolvimento histórico, viam a atuação do artista numa perspectiva de ação revolucionária. Enquanto na perspectiva *zdanovista/ stalinista* o artista teria a missão de transformar sua arte em um instrumento de uma pedagogia libertadora e caminho para a conscientização das massas, na perspectiva *trotskista* a revolução social caminhará junto com a revolução nas linguagens. Soma-se a estas posturas o ideal do artista romântico, antena e gênio da raça, angustiado pelas suas exigências pessoais. Schoenberg é um dos mais atormentados: ele se defronta com este impasse e busca saídas (acaba, segundo Boulez, não chegando a nenhum lugar, mas abre as portas para Webern que mostra *o caminho*: uma música *desretoricizada*, uma verticalização do som enquanto entidade significativa e autônoma, uma intensificação dos parâmetros sonoros, a molecularização, etc.).

Há algumas perspectivas mais pessimistas como a do filósofo T. Adorno que vê a arte, também numa perspectiva marxista de progressividade histórica, como manifestação e posicionamento diante dos vários estágios de desagregação do capitalismo. Sua leitura opoñdo a produção de Schoenberg e de Stravinsky, qualificando a obra do primeiro como *legítima* expressão de resistência diante da decadência do capitalismo e da mercantilização da obra de arte enquanto a *regressão* histórica empreendida por Stravinsky simbolizaria a atitude de subserviência do artista diante desta mesma realidade, exemplifica bem uma postura ideológica herdada de uma

leitura do marxismo que discute a validade da produção artística a partir de um ponto de vista expressamente vinculado a uma posição política¹⁴. O serialismo integral, a música concreta e a música eletrônica surgem dentro deste contexto e a *vanguarda* européia afirma um caminho como via para o “progresso” da linguagem. Para Boulez, o compositor que não conhece o serialismo é um ser totalmente “inútil”. Esta linha ideológica se hegemoniza e se coloca enquanto parâmetro para a valoração de qualquer produção: as obras se legitimizam ou não dependendo do seu lugar em relação a este paradigma. Porém, fora deste ambiente “atormentado”, acontece toda uma outra produção (em grande parte demonizada pela *vanguarda*) que não se mobiliza por todas estas angústias (por outras, talvez...). A obra de Bartok, Stravinsky e muitos outros na Europa, Villa-Lobos e os nacionalistas no Brasil não se colocam as questões desta maneira e dão soluções diferenciadas para os problemas da criação.

Todos estes embates estéticos e ideológicos têm, como sabemos, reflexos importantes no Brasil do século XX: o nacionalismo de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, foi confrontado pelo grupo da *vanguarda* liderado por H.J. Koellreutter e seus alunos que, desde a década de 40 trouxeram da Europa as novidades musicais, conceituais e estéticas. Vários compositores se viram entre estes dois pólos (um exemplo é Cláudio Santoro que passou de um experimentalismo intuitivo para um nacionalismo de inspiração *zdanovista* por conta de seus comprometimentos ideológicos depois de sua participação no Congresso de Praga. Neste contexto, um fato curioso é que, às vezes as posturas mais experimentais e inovadoras do ponto de vista estético daqueles ligados ao ideário da *vanguarda* se ressentiam de uma falta de domínio e embasamento técnico e artesanal. Do outro lado, músicos mais bem preparados do ponto de vista do artesanato estiveram mais ligados a posturas estéticas mais conservadoras e não absorveram as inovações trazidas pelas *vanguardas* européias. Assim, muitas vezes, os compositores mais experimentais e criativos não conseguem atingir os resultados por eles esperados por conta de suas deficiências técnicas e aqueles que possuem um domínio maior do *métier* - talvez por isto mesmo - adotam posturas conservadoras e se fecham para as novas propostas (que implicariam a invenção contínua de novas técnicas composicionais).

¹⁴ Estamos conscientes de que está é uma leitura rápida e um tanto simplificada das complexas formulações filosóficas de Adorno. No caso, ela nos serve mais para ilustrar uma postura que emerge no contexto da reflexão estética musical deste tipo de leitura de sua obra.

O que ocorre hoje é que há uma descrença nas hipóteses modernistas de progresso histórico da linguagem e, portanto, da possibilidade de uma produção “correta” e uma “incorreta” deste ponto de vista. A arrogância das *vanguardas* já não tem lugar. Já não há critérios válidos, universais para se avaliar ou julgar. O que é música de “nosso tempo” para uns não é para outros. O que há é o intersubjetivismo de grupos que se identificam com determinadas formas de pensar. Cada grupo (os neonacionalistas, os adeptos da nova complexidade, os minimalistas, os adeptos da nova simplicidade, os neo-serialistas, os espectralistas, os retóricos, os midiáticos, os eletroacústicos, os pós-modernos, etc.) utiliza um repertório de procedimentos e parâmetros particulares para criação e avaliação. Cada um destes ambientes dialoga com os outros de maneiras diferentes. Pode-se, possivelmente, afirmar que há produção de (boa e má) qualidade em qualquer um destes diferentes ambientes.

Para finalizar reafirmando a nossa posição diante dos fatos relatados - de que certas idéias inovadoras que são fortes motivações para a criação artística em determinados territórios *histórico-geográficos*, posteriormente, quando se tornam sistemas vigentes, prescritivos e regulamentados, perdem sua potência e se tornam discursos de poder - cabe citar um texto do professor e compositor Silvio Ferraz que, sob o nosso ponto de vista aponta para uma possível caracterização positiva e promissora deste momento a partir de uma atitude pessoal e coletiva motivada, voltada para a invenção, reflexiva, comprometida com o rigor técnico, conhecimento amplo do repertório e livre (o quanto possível) de comprometimentos ideológicos prescritivos:

É este terreno que vem demarcando lentamente obras de compositores que, por “preguiça”, acabamos agrupando como representantes de correntes como o minimalismo, a nova simplicidade, a música engajada, a nova complexidade, a música espectral, a nova consonância, a música computacional, os produtores de arte-sonora e paisagens-sonoras. Mas que os títulos não nos enganem, eles foram dados uns ao acaso por seus próprios protagonistas, outros, também ao acaso, por críticos e comentadores, o que, por exemplo, isenta a classificação do poder de atribuir valores: essa escala é retró, essa outra é futurista, essa é conservadora, etc. Inclusive, se antes nos bastava imaginar uma linha em que corria a principal corrente histórica, mesmo que travestida em espiral, e se ainda outras passaram a acompanhá-la, distinguindo as “boas” e as “más” linhas históricas - a história certa e as erradas -, agora se impõe pensarmos em territórios sem forma, atravessados por linhas, que margeando e se interpenetrando com outros territórios não se conectam mais por simples herança ou descendências, mas antes por contágio e impacto¹⁵.

¹⁵ Ferraz, Silvio, *Cage - Pomo*, Artigo não publicado.

ROGÉRIO COSTA é professor, compositor, saxofonista, integrante e fundador do grupo *Akronon* de livre improvisação (Rogério Costa, saxofones e flautas; Silvio Ferraz, processamento eletroacústico; Edson Ezequiel, violino). Com o grupo, participou de inúmeros importantes eventos de música contemporânea (Festival Música Nova/2004; Festival de Linguagens Eletrônicas/2005 entre outros). Além disso, o *Akronon* foi indicado como melhor projeto experimental pela organização do Prêmio Sergio Motta em 2004. O seu trio *Jardim Japonês* (piano, violino e clarinete) foi premiado no concurso realizado pelo *Pierrot Lemaire Ensemble* de Viena/Áustria e passou a integrar o repertório deste prestigioso grupo de música contemporânea que a executou na Europa durante o ano de 2006. Graduado em Licenciatura com Habilitação em Música (1982) no Departamento de Música da ECA-USP onde estudou composição com os professores Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes. Mestrado no Departamento de Música da ECA-USP com a dissertação: "*Suíte Improvisado - a construção do improvisado: composição e interpretação em práticas interativas*". Doutorado no Depto. de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com a Tese: "*O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*". Bolsista da FAPESP até julho de 2002, quando, através de concurso público, ingressou como professor de matérias teóricas no Departamento de Música da ECA-USP. Atualmente, é professor de harmonia, contraponto e linguagem e estruturação além de coordenar a comissão de graduação do departamento. Dá aulas também no curso de pós-graduação do mesmo departamento. Tem vários artigos publicados sobre improvisação (revista *Per Musi*, revista *Hodie*, *Anais da Anppom* etc). Fundou e integrou durante 13 anos o grupo de música instrumental brasileira *Aquilo del Nisso* com o qual gravou 5 CDs e desenvolveu intenso trabalho nas áreas de composição, improvisação e interpretação.