

"O CORO DOS CONTRÁRIOS:
A MÚSICA EM TORNO DA SEMANA DE 22"
(Comentário)

Arnaldo Daraya Contier (*)

Neste trabalho, J. M. Wisnik estuda o movimento modernista no Brasil privilegiando relações entre música e literatura, e inserindo a Semana de Arte Moderna no contexto sócio-cultural da década de 20.

O A. discute a música em torno da Semana mediante a coexistência de três níveis diferenciados de atividades: "...o acontecimento, a proposta estética, a produção artística" (p. 64). Assim, as concepções estético-ideológicas dos críticos, intérpretes e compositores contemporâneos ao episódio (Semana, 22) são explicadas pelo A. através dos seguintes eixos dicotômicos: "a) a discussão em que se opõem (sic) passado e presente e mais especialmente arte do presente e arte do passado; b) a discussão que opõe música pura e música descritiva, prolongamento das grandes polêmicas estéticas do século XIX na Europa; c) a discussão que envolve a relação entre música brasileira e música européia, desenvolvida na questão do aproveitamento erudito do folclore" (p. 31).

A obra divide-se em quatro partes, destacando-se os estudos sobre as polêmicas dos críticos adeptos ou adversários da obra de Carlos Gomes ou Villa-Lobos, as análises ligadas às técnicas de composição (por exemplo, os empregos da síncopa por V. Lobos e da escala de tons inteiros por Debussy), as relações entre a poesia de Ronald de Carvalho "Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie" (pp. 152-159) e a *Historieta n.º 5* de H. V. Lobos.

Na primeira parte ("Expectativas Cruzadas", pp. 17-60), Wisnik estuda o projeto estético-ideológico de Coelho Neto sobre as normas que os compositores *deveriam* seguir para escrever música de conotação nacionalista. J. Miguel demonstra que essa postura de C. Neto denota uma visão ideológica da instância política

(*) Do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

procurando perceber a História do Brasil, desde o seu descobrimento, “sem tensões... sem conflitos sociais” tratando-se de “...uma história que se quer heroísmo mas não suporta antagonismo” (p. 24). Sob a perspectiva literária, o projeto de C. Neto reflete a “mitologia romântica” (p. 24) de matizes nacionalistas e sob o prisma musical a forma escolhida deveria ser o poema sinfônico (união entre a linguagem musical e a literatura). Em oposição a esse projeto, Mário de Andrade prefere a música pura, ou seja, o som desvinculado totalmente da palavra (concepção anti-romântica). Assim, as obras de V. Lobos apresentadas durante o Festival de fevereiro oscilavam entre o descritivismo do poema sinfônico e a utilização de alguns índices desagregadores do sistema tonal ultrapassando dessa maneira os limites do romantismo mediante o emprego de ruídos, novas estruturas rítmicas, cromatismos exacerbados, aproximando-se das músicas escritas pelo compositor “impressionista” francês Claude Debussy. O impasse estabelecido entre a influência de composição empregada pelos compositores europeus, em especial Debussy (escalas de tons inteiros) e Darius Milhaud (politonalidade) e a temática de conotação brasileira, é solucionado teoricamente por M. de Andrade através da elaboração de um novo projeto estético-ideológico proposto no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, em 1928, que deveria nortear os compositores adeptos do modernismo musical servindo-se do folclore como fonte técnica e temática, objetivando desvencilhar-se das tendências musicais européias.

Na segunda parte, o A. estuda “A Música na Semana de Arte Moderna” (pp. 63-97), narrando o *acontecimento* através das polêmicas instauradas pelos críticos e intérpretes. Esses debates giraram em torno da oposição: “velho”/“novo”; por exemplo, Oswald de Andrade e M. de Andrade qualificaram a obra de C. Gomes de “inexpressiva” e “postiça”, e exaltaram os traços modernistas das peças musicais de V. Lobos. Os intérpretes participantes do movimento não aderiram à proposta modernista, pois, “...os pianistas participantes da Semana chamavam sobre si a atenção e, independente do modernismo ou não, eram polos de atração. Serviram, portanto, para mediar, em grande parte, o público e as cúpulas organizadoras do movimento” (p. 67). Porém, sob uma perspectiva histórica, o A. considera a execução de peças por vários intérpretes (música de câmara) como um traço significativo do modernismo musical na medida em que colocou em xeque a tradição paulistana ainda voltada para o estudo de um único instrumento.

Na terceira parte: “Crítica Musical e Poesia: Acordes” (pp. 101-126), Wisnik discute a proposta estética dos críticos favoráveis à implantação do “modernismo didático”, a fim de inserir o músico no conjunto da cultura humanística (literatura, filosofia, folclore, história). Aderindo a esse didatismo, M. de Andrade combateu veementemente os poetas interessados em discutir apenas literatura

e os músicos preocupados com problemas exclusivamente musicais. Nos artigos publicados na Revista *Ariel*, Mário criticava virulentamente os adeptos da música descritiva (de programa), a “pianolatria” e os programas “viciados” dos concertos públicos. Por outro lado, o autor de *Macunaíma* defendia o cultivo da música de câmara, a música pura e o papel social do músico que deveria abandonar a interpretação romântica das peças para “... sobrepôr às suas tendências individuais a intenção equilibradora, restringindo suas expansões afetivas e fazendo resultar disso a maior validade social de sua interpretação” (p. 106). J. Miguel analisa ligações entre a poética de Mário e o seu pensamento musical destacando-se os princípios de linearidade na poesia e de simultaneidade na música. Nesta parte, o A. pretende, em síntese, explicar o dualismo de Mário que oscilava entre a concepção de autonomia da obra de arte face aos problemas sócio-culturais e o sentido social da literatura e da música como uma fase imprescindível para a formação de uma “escola” nacionalista de composição no Brasil.

Na quarta parte, Wisnik procura analisar a produção artística de Villa-Lobos (único compositor brasileiro participante da Semana) sob a perspectiva musical-literária. As peças de V. Lobos conforme o A., refletiam concomitantemente traços *modernistas* e *tradicionalistas*. Os *avanços* técnicos associavam-se à utilização de escalas hexafônicas (seis sons, sem a nota sensível), da politonalidade (emprego simultâneo de várias tonalidades) e da polirritmia (combinações de *n* estruturas rítmicas). Mas Wisnik admite que H. V. Lobos não conseguiu romper drasticamente com a tonalidade clássica, oscilando entre o romantismo musical (música de programa) e a música pura (clássica, aceita pelos modernistas). O A. defende Villa-Lobos procurando relacionar o significado social de sua obra com a idéia de “país novo” (p. 169); logo, as músicas do compositor das *Bacchianas* destroem o mito do “estilo exótico” tornando-se coerente com o momento histórico na medida em que procura “... conciliar em si o projeto de sua nova arte com a perspectiva otimista de um novo país florescente, o que pode vir a ser cuidadosamente examinado no contexto da década de 20...” (p. 171). Essa análise de Wisnik fundamenta-se no afloramento de *n* tendências no panorama da música contemporânea devido à ausência de um “projeto universal” (p. 139). Portanto, conforme o A., as soluções técnico-estéticas encontradas por Milhaud (politonalidade, jazz, maxixe) ou Schoenberg (atonalismo), denotam uma conciliação entre “linguagem e história” (p. 140). No Brasil, o modernismo musical inseria-se, conforme J. Miguel, num ambiente cultural que não comportava *radicalismos*, como por exemplo, uma ruptura total com o sistema tonal.

O rigoroso tratamento teórico e metodológico do A. em torno de um tema ainda não discutido sistematicamente pelos historiadores da música e literatura brasileiras, leva-nos a considerar *O Coro*...

como o livro mais significativo escrito no Brasil sobre possíveis relações poesia-música e sociedade, iniciando, assim, um estudo experimental no campo da semântica musical.

Porém, à guisa de um possível debate em torno do trabalho de I. M. Wisnik, levantamos alguns problemas: até que ponto é válido aceitar acriticamente a concepção de modernismo musical brasileiro apoiando-se nos conceitos esboçados por Mário de Andrade, durante a década de 20? Como periodizar a fase impressionista de V. Lobos (até 1921) apoiando-se nas periodizações apresentadas pelos contemporâneos aos acontecimentos? Se considerarmos Debussy como um compositor romântico, a obra de Villa-Lobos não deveria ser definida como neo-romântica (sob o nível temático) e neo-clássica (sob o nível da técnica de composição)? Como discutir inter-relações “impressionistas” e/ou “modernistas” para explicar a obra de um compositor não-poeta (V. Lobos), partindo-se das considerações estéticas e ideológicas de um crítico-poeta e não-compositor (M. de Andrade)?

WISNIK, José Miguel — “O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22”, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, 188 págs.