

A Bélgica e a Recepção da Música Erudita Brasileira

Álvaro Guimarães

Este artigo atende a um convite de José Eduardo Martins, abordando, por um lado, a produção musical atual na Bélgica¹ e, por outro, a recepção da música brasileira ali. São temas que admitem ampla reflexão sobre o fazer musical. Tentar desenvolvê-los, simultânea e certamente alterando-os, em um texto, pouco mais que um esboço, não parece, a princípio, apresentar grandes dificuldades. Trata-se, seria desnecessário lembrar, de uma reflexão sobre problemas envolvidos na prática de música erudita (de alta-cultura, séria), no presente caso tomada não em oposição à música popular (de entretenimento, ligeira), mas como um aspecto de uma atividade cultural bastante ampla e multifacetada, apresentando características específicas e distintas em seus modos de produção e apropriação (veiculação, transmissão, consumo etc.).

Toda recepção implica, evidentemente, um emissor, uma mensagem e um receptor, estabelecendo-se assim duas extremidades, uma de origem e a outra de destino, ligadas por suportes materiais que acompanham a mensagem². Neste texto, estabeleceremos um modelo tendo o Brasil enquanto emissor, a Bélgica como receptor e a música erudita brasileira como mensagem, procurando determinar, através dele, alguns dos canais (suportes materiais das idéias) envolvidos neste processo comunicacional.

Temos, em primeiro lugar, que ambas as extremidades são formadas por grupos sociais não homogêneos, cujo comportamento é determinado por fatores históricos, econômicos, políticos e

culturais que, embora distintos, inserem-se num mesmo contexto de apropriação-consumo do mundo³. Nelas, a música erudita, com sua hierarquia socialmente reconhecida, exerce funções aparentemente semelhantes, sejam elas de classificação, diferenciação, distinção, representação etc., que exprimem visões do sentido do mundo social de determinada classe ou fração de classe e, como para qualquer outro bem cultural legítimo, sua necessidade é produto da educação e estreitamente ligada ao nível de instrução, que determina também o patrimônio cognitivo e os instrumentos de apropriação necessários, em um dado momento, à sua apreciação. Examinemos, portanto, a partir dos sistemas educacionais em seu sentido mais geral, alguns dos aspectos organizacionais no campo⁴ de produção musical em cada uma das extremidades de nosso modelo.

Em uma ponta está uma pequenez geográfica, dona de uma das maiores densidades demográficas do planeta, possuindo um alto padrão de vida, conjugado a um máximo de justiça e equidade sociais, cujos limites são determinados por classes dominantes que articulam um sistema neocapitalista e pós-industrial. A educação é, teórica e praticamente, uma das bases de manutenção desta ordem⁵, sendo o ensino obrigatório e gratuito por doze anos, básico e secundário, com uma média de vinte e oito horas semanais, durante quarenta semanas por ano⁶. A música ocupa aí um espaço menor, uma hora semanal ou 3.57% da carga horária, cumprindo a rotina de uma (de)formação artística insignificamente geral, regida por um programa mínimo (básico: formação vocal e rítmica; secundário: leitura melódica e percepção estética), cuja qualidade é determinada mais por um empenho distintivo do mestre ou da instituição, do que pelo conteúdo em si próprio. Uma exceção é dada pelo curso secundário de educação artística-música (*Muziekhumanoria*), tendo como finalidade a pré-formação de profissionais para a área de música.

Após dois primeiros anos comuns às outras modalidades de secundário, seguem-se outros quatro ou cinco com um conteúdo programático fundamentado em matérias próprias à expressão

musical, tais quais solfejo e ditado, harmonia, contraponto, instrumento, canto. Esta formação deverá ser completada posteriormente por estudos superiores universitários (musicologia, filosofia, sociologia etc.) ou superiores não-universitários, nos conservatórios reais⁷. Saem daí os diversos profissionais que irão atuar no campo da produção musical e realimentar a cadeia educacional, que também compreende as centenas de escolas municipais de música, consideradas complementares ao estudo regular e estímulo à formação de amadores e diletantes, onde os alunos, jovens, adultos, iniciantes ou não, pagam uma taxa anual de inscrição variando entre o mínimo de US\$ 33 e o máximo de US\$ 150⁸. A duração completa dos estudos é de dez anos, quarenta semanas por ano, com um mínimo de duas e o máximo de doze horas-aula por semana.

O programa obrigatório consiste em leitura musical, teoria geral, história, apreciação musical, coral, música de câmara ou prática de acompanhamento, instrumento ou canto. São admitidos como professores estáveis, apenas os diplomados pelos conservatórios reais - e, em alguns poucos casos, por universidades - que possuam também formação pedagógica específica. Além das atividades didáticas, uma grande maioria destes profissionais ainda exerce outras práticas no campo musical, principalmente como instrumentistas de orquestras e conjuntos de câmara independentes, visto legislação que proíbe o acúmulo de cargos e horas no setor público, ou ainda como regentes e compositores⁹.

Como já citamos, há toda uma legislação trabalhista que não apenas regulamenta planos de carreira e salários, como restringe severamente qualquer acúmulo de cargos e horários no setor público. Ela se aplica da mesma forma aos músicos das orquestras estatais, mantidas via subsídios públicos estruturais (valores anuais fixos e indexados), assim como pelo mecenato privado¹⁰.

É comum a encomenda de peças inéditas a compositores nacionais e estrangeiros, com a óbvia predominância dos primeiros. Em alguns casos, contratam-se compositores por um período determinado, com a incumbência da composição de uma obra especí-

fica¹¹. Orquestras menores, muitas vezes de repertório ou de estilo, bem como grupos de câmara das mais diversas formações, independentes e em geral com o estatuto de associação sem fins lucrativos, são maciçamente subsidiados, em valores que podem atingir até US\$1 milhão¹². Repete-se aqui a praxe de encomendas de obras inéditas, com dotação extra, sugerindo a legislação uma exclusividade de compositores nacionais, caso que se reedita nos grupos de teatro e dança, sempre subsidiados, engajando muitas vezes não apenas compositores, como todo um grupo de músicos.

Todas essas encomendas, regidas por contratos entre os grupos e os compositores, variam em valores de US\$500 a US\$9.000, podendo no entanto chegar até US\$100 mil para obras mais complexas, como óperas. Critérios composicionais e financeiros são acordados entre as partes, aprovado o orçamento por uma comissão de notáveis do departamento de música do Ministério da Cultura, formada, entre outros, por representantes dos conservatórios, orquestras e universidades, assessorada por técnicos do próprio departamento, considerados os currículos dos grupos e compositores. Esta mesma comissão é responsável pela aprovação das verbas anuais não estruturais, isto é, não fixas e não indexadas, aos grupos independentes reconhecidos pelo departamento. Vale notar a existência de um programa específico para cachês, com repasse automático de verbas aos cerca de cem centros culturais públicos e privados¹³, já subsidiados, para a complementação do total a ser pago aos intérpretes nele incluídos, que se comprometem a realizar um determinado número de concertos por ano. Os cachês situam-se, em geral, na faixa de US\$300 a US\$500 por apresentação e por músico, excetuando-se evidentemente o sistema de estrelato, submetido a outros critérios. Registra-se a existência de mais de 1.000 corais amadores, agrupados em quatro diferentes federações¹⁴, fazendo jus a uma pequena verba anual fornecida por instâncias estatais, após prova pública aberta a todos os interessados.

Estes são alguns aspectos da vida musical belga, registrados nas províncias flamengas. Não é intenção evocar, neste texto, qualquer compositor individualmente ou mesmo abordar um estilo ou

tendência estética em especial, considerando-se que tempos de permissiva pós-modernidade tudo admite, mas apontar o alto grau de organização e disciplina que envolve todos os constituintes do campo musical, reflexo da vida social em geral e evidente na própria linguagem, assunto para outro momento.

Esta organização total visa claramente determinados objetivos, destacando-se entre eles os seguintes: o controle e a manutenção de um aspecto produtivo da indústria cultural, com a definição do seu valor em relação ao capital econômico e ao capital cultural; descentralização e redimensionamento do mercado; racionalização, normatização e otimização do sistema, tendo como resultados um elevado grau de coesão corporativa e conseqüente coerção profissional, gerando mecanismos apropriados à relativização dos atritos e tensões decorrentes das lutas próprias à constituição do campo e respectivas hierarquias; separação crescente da esfera política, guardada a submissão ao regime econômico e à ideologia dominante¹⁵.

Antes de prosseguir na exploração de nosso modelo inicial, devemos especificar algumas das propriedades fundamentais do receptor, já com alguns conhecimentos de sua estrutura, sabendo-se que elas definem, a partir de um repertório, os elementos necessários à elaboração da mensagem - neste caso, a música artística brasileira - , cujo valor relacionar-se-á à capacidade dele.

Como sistema sensível, ele reage a estímulos externos, cujos padrões quantitativos e qualitativos devem adaptar-se e submeter-se aos seus limiares de sensibilidade e saturação. Tratando-se de música erudita (de alta-cultura, clássica, artística), estes limites são definidos por uma noção dogmática e imperialista, simplificada na expressão “música ocidental”, deduzida da produção dos países oriundos da expansão comercial européia e suas conseqüências: capitalismo e industrialização. Mais ainda, compreendendo exclusivamente a produção destes países com graus aproximados de desenvolvimento sócio-econômico, em geral associados no gerenciamento globalizante e totalitário do mundo¹⁶. Um poster afixado no saguão do Koninklijk Muziekconservatorium Gent tra-

ça a genealogia desta noção, do cantochão à escola de Darmstadt, e o único compositor não-europeu presente é C. Ives. Trata-se, por um lado, de um complexo de supervalorização de uma cultura que se exige e se quer original, *matrix* de todas as outras que, de alguma forma, a ela se ligam, um tipo de compensação relacionado a traumas advindos da perda de supremacia política, econômica e cultural europeia nesta segunda metade do século XX. Há, por outro lado, uma como que coerção histórica, cuja origem remonta à velha estrutura encarnada pelo capital burguês, pelo nacionalismo e pelo imperialismo, que resulta em baixa permeabilidade aos aspectos ditos periféricos desta arte tão erudita. Seus aspectos centrais, raiz da noção ora abordada, são por demasiado conhecidos, assim como as normas estéticas e técnicas resultantes, normas essas que, constantemente retrabalhadas por uma indústria cultural, necessária e altamente subsidiada¹⁷, tendem a satisfazer critérios crescentes e já extremos de qualidade e sofisticação, tanto em relação à produção do passado quanto à atual. Esses critérios atuam de forma a excluir sistematicamente todos os produtos que não se ajustem a eles, quando muito atirados à vala comum dos circuitos alternativos, financiados em vista desta função. Por fim, admitem-se bem outras noções de erudição, reforçado sempre o caráter dominante da primeira, manifestamente tratadas como exóticas e passíveis de apropriação e transformação, via de norma pela musicologia e pela composição.

Já no outro extremo, o de origem, temos um gigante de pés de barro, com uma população imensa, expandongada e aloprada em megalópolis espalhadas pela costa, olhando saudosa o paraíso perdido além-mar; o interior, um deserto. Uma nação muito rica, apresentando um quadro social calamitoso, onde a exclusão, feita regra, é o pilar da dominação de uma elite cega, irresponsável e, no que nos diz respeito, profundamente burra e inculta. Aliada ao capital externo, ela orienta um sistema político e econômico indefinido e absolutamente esquizofrênico, apresentando simultaneamente aspectos do mais refinado neocapitalismo pós-industrial, capitalismo de primeira e segunda fases, mercantilismo pré-capitalista,

feudalismo e outros ismos e tribos¹⁸. Aqui também a educação é, teórica e praticamente, uma das bases da manutenção da ordem. Uma legislação dita progressista, não obstante provada inadequada e inexecutável, como de resto em todos os setores de base, estabelece a obrigatoriedade e gratuidade do ensino fundamental, determinando que recursos da ordem de 18% e 25% das receitas fiscais sejam destinados à educação, pelos governos federal, estadual e municipal¹⁹. Resulta deste tríplice sistema de financiamento e suas insondáveis cadeias de repasse, a inviabilidade de averiguação sobre os valores efetivamente envolvidos no custeio do ensino, sabendo-se, no entanto, estarem muito abaixo dos limites legalmente estabelecidos.

Obrigatoriedade e gratuidade são direitos de todos e um dever do estado, para inglês ver. Apesar de progressos, provavelmente tímidos e insuficientes, 16% ou 4,4 milhões de crianças entre 7 e 14 anos permanecem sem acesso à escola; repetência e evasão constituem rotina; estruturas físicas, administrativas e pedagógicas sucateadas são norma; o índice de analfabetismo é da ordem de 20% para a população acima de 14 anos. Resta que o direito ao estudo é restrito a uma parcela pequena da população, capaz de arcar com os custos exorbitantes do ensino privado, excrescência moral e política, visto a situação em que ele se dá, onde a qualidade estará sempre ligada ao poder aquisitivo do freguês, sendo as funções da educação reduzidas ao estado de mercancia, o mestre pequeno vendeiro.

Nos dois âmbitos, o público e o privado, a educação musical inexistente, considerando que o ensinado a título disto não mantém qualquer relação com a arte em questão e quem ensina normalmente não possui os rudimentos fundamentais seja de música, seja de didática musical. Ensina-se, quando muito, a mal cantar hinos, em geral ininteligíveis a uma grande parcela da população, analfabeta ou quase²⁰. O Estado, já incapaz de cumprir os seus deveres legais, pouco se empenha na ampliação dos mesmos. As escolas públicas de música, que deveriam complementar a formação dada no ensino regular, que sabido e conhecido é mais que deficiente,

são poucas para constituir um verdadeiro sistema, apesar de todo o potencial. Os antigos conservatórios dramáticos e musicais, que não se transformaram em faculdades ou arremedos, foram atingidos de forma irremediável pelas crises que se sucederam à implantação do atual modelo econômico e cultural, a partir dos anos 50 e 60. Esvaziados de suas funções clássicas, principalmente aquela de promoção social – cuja idéia é hoje plasmada por meios de comunicação de massa absolutamente indisciplinados e não submetidos a critérios de utilidade pública – e a de formação técnica, hoje desenvolvida em universidades estatais e faculdades particulares, eles não possuem as estruturas necessárias à preparação e seleção de estudantes para os níveis superiores, que seriam os responsáveis pela formação final dos músicos profissionais. Esta situação favoreceu o surgimento e a multiplicação das chamadas escolas e cursos livres de música, o que quer dizer livres de qualquer normatização e fiscalização, verdadeiras arapucas, raríssimas exceções²¹. A solução final, verdadeira *Endlösung* cultural, são as aulas particulares, um instrumento meramente auxiliar e certamente inferior, além de extremamente caro. Reproduzem-se, portanto, na formação básica musical, os mesmos vícios do sistema educacional em geral, reforçando-se cada vez mais os seus caracteres de classe, restritivos e exclusivos.

Os cursos universitários encaixam-se na mesma mecânica. Criados em geral a partir dos anos 60, ainda hoje expandem-se pelo país, eliminando gradativamente formas anacrônicas de centralismo cultural. Graças às deformações do sistema, a sua dotação financeira é a maior em toda a escala educacional, superando em algumas vezes os recursos alocados ao ensino fundamental²², sendo conhecida a sua perversão em subsidiar os mais dotados de capital econômico e cultural. No que se refere à música, sofrem, além das deficiências ligadas aos péssimos níveis de 1.º e 2.º graus, aquelas devidas à inexistência de verdadeiras estruturas preparatórias. Não é desconhecido o fato de que as escolas superiores de música, em flagrante contradição com suas funções explícitas, são muitas vezes obrigadas a desenvolver em quatro ou cinco anos um

programa de formação fundamental que, dadas as suas características psico-físicas, requer muitos anos e um início precoce; nem se ignora que parte de seus bacharéis em instrumento, composição e regência são diplomados com um mínimo de conhecimentos e técnicas. Para os cursos de licenciatura, inadaptados à realidade, testemunha o estado do ensino fundamental em geral e das matérias de educação artística em particular. Se pelo menos neste caso sabe-se a função do diploma, no anterior, resta uma incógnita.

Como já visto, as escolas de música estão para ser criadas. Os corais, poucas exceções, não possuem estruturas de suporte para regentes e instrumentistas. Não se sabe qualquer regulamentação da profissão de compositor e poucos são os que podem viver exclusivamente da atividade criativa; e mesmo assim, em áreas outras que a da alta cultura, restando-lhes em geral apenas a própria carreira universitária.

A pouca racionalização leva à formação de multidões de instrumentistas que o mercado não pode absorver, com um excesso persistente e barulhento de pianos, violões e percussões. Mesmo orquestras estatais não exigem o diploma universitário, que, de qualquer forma, não é comprovante de competência. Racionalização e competência tampouco são características dos órgãos culturais do estado, bem como do serviço público em geral, e critérios político-partidários predominam até onde deveriam reger decisões exclusivamente técnicas. As propostas de reforma do aparelho cultural da União acabaram levando a uma alucinada destruição das estruturas existentes e a um vácuo legislativo ainda não preenchido, com reflexos evidentes nos estados e municípios, principalmente os mais pobres e, por esta razão, incapazes de promover uma política cultural conseqüente. A sucessão de regulamentações de duração efêmera apenas possibilitou ao Estado fugir de suas responsabilidades e espantou o mecenato privado, afetando principalmente áreas dotadas de especificidades de produção não submetidas às leis de mercado e que, para existir, obrigam um grande empate financeiro. Este é o caso da música erudita, tanto em seu aspecto museológico quanto criativo²³.

Os reflexos desta situação podem ser sentidos em toda a cadeia produtiva. As orquestras não atingem os padrões internacionais de qualidade exigidos no atual estágio da indústria cultural²⁴ e o repertório, centrado na produção européia de meados do séc. XVIII até inícios do séc. XX, afasta qualquer chance de penetração no mercado internacional de espetáculos e discos; a extrema flutuação salarial reforça a antiga prática de indisciplina funcional pelo acúmulo de cargos e não poucas formações dividem os mesmos profissionais, com reflexos muito negativos tanto no plano individual quanto coletivo; a pouca atenção dada ao repertório brasileiro antigo ou contemporâneo restringe ainda mais não apenas o próprio campo de atuação dos conjuntos, como também o dos compositores e musicólogos nacionais. Progresso de ordem quantitativa, qual a criação de orquestras estáveis fora do eixo Rio-São Paulo, reclamam urgentes transformações qualitativas, implicando profundas modificações nas estruturas de produção.

Dado o estado de desordem administrativa e econômica que permeia a vida pública brasileira, excelentes grupos de música de câmara, em muitos casos dedicados à música brasileira atual, permanecem inativos uma boa parte da temporada, diminuindo ainda mais o já minúsculo campo de atuação dos compositores, também privados de uma política permanente e disciplinada de encomendas. É neste quadro caótico que se encaixam as políticas relacionadas à conservação e divulgação da memória musical que, apesar dos esforços realizados, pouco tem significado para a arte enquanto objeto de civilização²⁵.

A cena lírica, aparentemente, regrediu aos tempos do Sr. Amat²⁶.

Estabelecidos os dois extremos do nosso modelo, convém prosseguir com uma descrição dos canais nele envolvidos. Observando a atividade dos meios institucionais, pode-se já descartar aquilo que constituiria o que poderíamos denominar canais artificiais ou técnicos, representados por órgãos governamentais e privados empenhados em uma divulgação sistemática e objetiva dos elementos da alta-cultura musical; se porventura existem, sua atuação

deve ser considerada desprezível em relação às atuais exigências da moderna indústria cultural, com seus critérios de eficácia e qualidade. Mostras esporádicas, em geral dedicadas a outros setores que o musical²⁷, não se revelam suficientes para impor um conceito mais amplo de brasilidade, hoje restrito à duvidosa inteligência do futebol²⁸, a uma triste presença da música popular²⁹ e à massacrante e mediatizada miséria cotidiana: fome, injustiça, corrupção, crimes de toda ordem, principalmente os que afetam a infância. Estes são, até prova em contrário e com toda a razão, as representações mais expressivas de toda a cultura e toda a elite brasileiras, conforme se apresentam não somente na Bélgica, como em toda a Europa³⁰.

Os esforços individuais, em geral de estudantes e profissionais evadidos da obscura realidade tupiniquim³¹, podem ser classificados como canais naturais que, dadas as características, a amplitude e os custos do trabalho exigido, estão fadados ao fracasso. Eles são transmissores de elementos isolados e desconexos que, embora parte da mensagem que nos propusemos a abordar, não a exprimem, visto ser muito maior a carga informacional que esta implica. Tratam-se de canais com capacidade consideravelmente inferior à da mensagem, portanto, meios inadequados e ilusórios.

Aqui se insere o trabalho que temos realizado a partir de 1991, principalmente na cidade de Gand, que forma, com a atuação do duo Diálogos, a quase totalidade das manifestações da música erudita brasileira na Bélgica, além de Villa-Lobos. Este trabalho começou com a introdução, no circuito acadêmico, de pequenas peças para piano de Willy Corrêa de Oliveira. Assim, conseguiu-se ter a obra *Um cântico antigo* como peça de confronto no exame final (1991) da Escola Municipal de Música de Deinze, uma das melhores em Flandres. Junto à classe didática pianística do Conservatório Real de Gand, sob orientação da professora Katrijn Friant, foi possível apresentar métodos como o *Ludus Brasiliensis* de E. Widmer e os *12 Exercícios Brasileiros* de L. Gallet. Em concertos com o coral infantil Jubilate, da cidade De Pinte, apresentaram-se (1993 e 1994) obras de Willy Corrêa e José Maurício Nunes Garcia³². Atividades eminentemente didáticas.

Com o apoio do coral de música do século XX, Novecanto, dirigido por Katrijn Friant, foi possível organizar um concerto de vulto e grande repercussão (1993), quase inteiramente dedicado à música brasileira contemporânea: *Beba Coca-cola*, *Vai e Vem* e *Ópera Aberta* de Gilberto Mendes; *Kyrie* de Willy Corrêa de Oliveira; e o *Noneto* de Villa-Lobos³³. O mesmo conjunto apresentou, em seu concerto anual de 1994, a peça *Se fôssemos infinitos*, de Willy Corrêa. Também em 1994 aconteceu belíssimo concerto inteiramente dedicado à obra de Gilberto Mendes, com a participação do compositor, contando com o apoio de excelentes intérpretes vindos não só da Bélgica, como também do Brasil e da Alemanha³⁴, quando se ouviram as estréias de *Finismundo*, uma das mais belas canções jamais escritas em língua portuguesa, e *Für Annette*. *Caderno de desenhos*, de Willy Corrêa, foi outra estréia com excelente repercussão no concerto do duo Vanhecke-Friant (voz e piano, 1993), que incluiu ainda outras obras do compositor e também de Gilberto Mendes³⁵. Com apoio da Fundação Logos, conseguiu-se apresentar obras de Willy Corrêa (1992, concerto de Alex Rosenmeyer), Aylton Escobar (1993, concerto de Helène De Villeneuve e Piet Van Bockstal) e Paulo Álvares (concerto do compositor, 1994). Esta mesma fundação, dirigida por Moniek Darge e Gogfried Willem-Raes, pode promover dois concertos (1990 e 1992) do grupo brasileiro Diálogos (Joaquim Abreu e Carlos Tarcha), de reconhecida dedicação ao repertório brasileiro contemporâneo e cumprindo a sina dos esforços individuais, que puderam apresentar obras de, entre outros, Gilberto Mendes, Carlos Cseko, Eduardo Álvares, Eduardo Seincman e Rodolfo Coelho de Souza³⁶.

Para 1995, já estão programados um concerto de Katrijn Friant, abordando o piano brasileiro no século XX (11/11), um concerto com música de câmara e a *Missa de Réquiem* de Henrique Oswald (18/11), ocasião em que será lançado um CD com a integral para piano e violino do mesmo autor, gravação com o pianista José Eduardo Martins e o violinista Paul Klink, atualmente trabalhando com Claude Coppens a integral de Villa-Lobos para o mesmo duo. O grupo coral De Tweede Adem, sob regência de Filip Rathé, apresentará (20/4) as obras *Cromorfonética* de Jorge Antunes e *A lenda do caboclo, a outra...* de Gilberto Mendes. E a Fundação

Logos promoverá um concerto-palestra (16/11) sobre o piano brasileiro contemporâneo, também com José Eduardo Martins.

Com o apoio decidido de Gilberto Mendes, Eduardo e Paulo Álvares, tem-se estimulado a presença sistemática de grupos flamengos nos festivais por eles dirigidos, acarretando a inclusão de autores brasileiros em seus repertórios e a execução em programas apresentados posteriormente na Bélgica³⁷.

Apesar dos apelos, todo este trabalho tem sido desenvolvido, até o momento, sem qualquer apoio institucional brasileiro, público ou privado, Continuar-se-á insistindo, teimosamente.

Se em relação à transmissão os meios são praticamente inexistentes, no que diz respeito aos registros eles beiram a indigência. O número de obras gravadas e editadas em meios e línguas de circulação internacional não ultrapassam a brilhante exceção de Heitor Villa-Lobos e a presença em raras e já desbotadas antologias. Mesmo as bibliotecas consulares não possuem material qualificado para suprir possíveis requerimentos³⁸, restando apelar às pequenas e mambembes coleções das já citadas individualidades.

A inexistência de canais conclui, forçosamente, pela inexistência da mensagem - música brasileira de alta cultura - como forma significativa. A sua presença, enquanto potencial, equiprobabilidade estatística original, exige, para real concretização, formas de organização complexas, aplicáveis a todos os níveis da cadeia comunicacional: reconhecimento e repertorização dos elementos, determinando sua natureza e extensão; elaboração de um código adequado à comunicação de um discurso, ao qual se reconhece, *a priori*, um caráter persuasivo, considerando-se que, enquanto mensagem humana, a sua eficiência e o seu valor serão determinados pelas modificações exercidas no comportamento do receptor; criação de canais apropriados e adaptados ao receptor e ao seu *pattern* sócio-cultural, assim como a exploração daqueles existentes nas suas estruturas comunicacionais, considerando-o enquanto sistema isolado. São alguns fatores a serem equacionadas quando da elaboração de uma política inteligente, racional e per-

manente de divulgação cultural, hoje e desde sempre inexistente. Muitos outros devem ser acrescentados.

Esta política, cabe ressaltar, não é prioritária para o momento. Qualquer tentativa para instaurá-la não ultrapassaria os vazios das boas intenções, das quais o inferno e a nossa história estão cheios, mascarando outras urgências no panorama interno da cultura e vida nacionais. A atual situação, como a acima descrita, é um índice do estado interno mórbido da evolução da alta-cultura musical no Brasil. A sua transformação dependerá, antes de mais nada, da ação que os agentes envolvidos possam exercer na legitimação de sua arte; na sua habilidade de promover a admissão e reconhecimento de sua capacidade profissional e necessidade social³⁹.

NOTAS

1. De fato, tomaremos Flandres por Bélgica. Por um lado, as semelhanças legislativas e administrativas entre os estados da federação tornam redundante a análise de cada um deles e, por outro, o nosso conhecimento da vida musical na comunidade francesa é insuficiente para traçar um painel confiável da mesma.
2. Todas as referências à teoria da informação remetem a Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, tradução brasileira de Helena Parente Cunha, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, e Umberto Eco, *Opera Aberta*, tradução de Giovanni Cutolo, São Paulo, Perspectiva, 1969.
3. "Consumption is now the basic mode for all activity in our society, not reading, not using, not appreciating, not producing but 'consuming'. It is now we appropriate the world around us." M. Davidson, *The Consumerist Manifesto. Advertising in Postmodern Times*, London, 1992, p. 203. Apud Koen Raes, *The Ethics of Postmodern Aesthetics*, mans., s.d. 1.
4. Para os conceitos de "classificação", "distinção", "campo", "representação", "habitus", veja-se, em especial, Pierre Bourdieu, *La distinction, critique social du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1979. Uma aplicação na sociologia da música pode ser encontrada em Herman Sabbe, "Esquisse d'une sociologie de certaines musiques contemporaines", in *Musique et société*, H. Vanhulst e M. Haine editores, Bruxelas, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1988, p. 213-224.

5. “A escola estadual exerce primeiramente uma função educacional; ela promove o desenvolvimento e a formação completa da personalidade. Ela não se restringe apenas ao aporte de conhecimentos e ao desenvolvimento de habilidades e atitudes necessárias à juventude na construção de um futuro. Ela aspira à formação total da pessoa enquanto indivíduo e cidadão, de forma a permitir-lhe ocupar o seu lugar na sociedade, com uma visão pessoal e engajamento”; “Além da escola, os meios familiares, sociais e ideológicos, culturais, religiosos, e a sociedade como um todo, preenchem também uma função educativa. A contribuição destes meios para a formação e desenvolvimento da juventude deve ser respeitada pela escola e integrada em suas atividades.” “Tekst van de neutraliteitsverklaring”, Conselho Autônomo para a Educação Estadual (A.R.G.O.), 1988, in *Algemene structuur en organisatie van het onderwijs*, apostila, Universiteit Gent, s.d, p. 52.
6. *Ib.*, p. 33 e ss. *Het secundair onderwijs*, apostila, Universiteit Gent, s.d., p. 2.
7. A partir do próximo ano letivo 95-96, os conservatórios reais (três flamengos e três valões) passam a atuar exclusivamente como cursos superiores fora da universidade (H.O.B.U.), com organização curricular semelhante à praticada no Brasil: 2 anos de candidatura e 3 anos de licenciatura (H.O.L.T.), nas áreas de instrumento, composição, regência e pedagogia musical, mais as áreas de artes dramáticas.
8. As informações no corpo do artigo, referentes às escolas municipais de música, foram fornecidas por Geert Dondt, diretor da Escola Municipal de Música de Deinze. Alguns outros dados: existem em Flandres 177 escolas oficiais de arte, com 94.355 alunos nas áreas de música, dança e drama (1991), com uma dotação anual de US\$ 126 milhões (1995) ou 1,6% do orçamento para educação que, com US\$ 7.56 bilhões, responde por 43,5% do total do orçamento do governo flamengo. In *Statistisch jaarboek van het onderwijs 1991-1992*, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap - Departament Onderwijs, p.*303, 467 e 525; *Het centen blaadje*, Wivina Demeester, Ministro flamengo das finanças e orçamento, saúde, bem-estar e família, Antuérpia, Roels, 1995, p. 48-49. *Het Vlaams deeltijds kunstonderwijs: muziek dans woordkunst*, Daniël Coens, Ministro flamengo da educação, s.e., s.d.
9. É o caso, por exemplo, de Baldewijn Buckinx, Andre Laporte e Luc Brewaeys.
10. Informações fornecidas por Piet Van Bockstal, 1.º oboé solista e conselheiro artístico da Filarmonischorkest van Flanderen. O orçamento anual desta orquestra é de cerca de US\$6,6 milhões. Ela é formada por noventa e seis músicos e quinze funcionários, submetidos a uma carga horária de vinte e sete horas semanais (ensaios e concertos), com uma média salarial mensal de US\$1.433 líquidos.

11. *Composer in resident*, um projeto experimental da mesma orquestra, com o compositor georgiano Gija Kencheli, para as temporadas 94-97.
12. Dados também fornecidos por Piet Van Bockstal, na qualidade de conselheiro artístico do Departamento de Música do Ministério da Cultura. Outros dados: a dotação orçamentária para cultura é de cerca de US\$606 milhões (3.7% do orçamento total), dos quais US\$126 milhões para música, letras e espetáculos. Wivina Demecster, *op. cit.*, p: 44.
13. Centros culturais e outras associações culturais são financiados em cerca de US\$83,3 milhões. W. DEMEESTER, loc. cit.
14. Informações fornecidas por Dr. Gilbert Martens, presidente da Vlaams Federatie voor Jonge Koren. Na verdade, apenas três federações, agrupando mais de 1.000 corais, são subsidiadas em cerca de US\$2,7 milhões anuais: VFJF, ANZ e Madrigal. As verbas provinciais para os corais aprovados em concurso variam entre US\$266 e US\$500 anuais, durante quatro anos, seguindo-se então novo concurso.
15. Alguns destes aspectos são abordados por Herman Sabbe na introdução à "Composer, Society", in *Interface* 12 (1983) 1-2, 3-12.
16. "(...) since the concept of art does not exist in many non-Western societies, it would be more objective to define art in terms of its place in Western culture, which *does* use the concept." John E. KAEMMER, *Music in Human Life*, Austin, University of Texas Press, 1993, p. 217 n.o 6, que remete à 139. Obra de referência no campo da antropologia musical, onde o autor se opõe decididamente à idéia citada. Esta idéia pode ser praticamente constatada na leitura dos programas dos grandes festivais e salas, por exemplo: o Festival Ars Musica (Bruxelas) jamais apresentou, em qualquer uma de suas edições, compositores fora do eixo Estados Unidos-União Européia. O único brasileiro presente, naturalizado, consta como jovem compositor belga. Nas últimas temporadas da sala de Singel (Antuérpia), apresentou-se apenas o grupo CORPO (1994), com música de Marco A. Guimarães. O único brasileiro presente na temporada 94-95 da Sociedade Filarmônica de Bruxelas, Néelson Freire, cancelou sua apresentação, que de resto trazia apenas Villa-Lobos no programa. Europalia, bienal de artes e cultura dedicada a uma nação, apresentou em 1993 amplo panorama do México, certamente impulsionada pelos ares do "milagre". Além das edições japonesa e mexicana, todas as outras foram dedicadas a países da União Européia.
17. Ver Robert WANGERMÉE, Notes sur l'économie des institutions musicales non-lucratives, in *IRASM* 13 (1982), 2, 141-160.
18. Ver conciso artigo de Florestan Fernandes, Economia e política, in *Folha de S. Paulo*, 18/5/92, cad. 1.
19. Todas as informações sobre o ensino fundamental remetem a *Ensino fundamental e competitividade empresarial*, coordenadores: João Batista

- Araújo e Oliveira e Cláudio de Moura Castro, Instituto Herbert Levy (*Gazeta Mercantil*), 1993, e *Brasil, conjuntura econômica*, Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Grupo de Estudos Técnicos, 1994.
20. O estado da educação musical no ensino fundamental está divertidamente descrito no artigo “A música nas Escolas Primárias” (sic), in *Gazeta Musical*, Rio de Janeiro, ano I n.º 11, dez. 1891! Apesar do ímpeto dos editores, Alfredo F. de Vasconcellos e Ignácio Porto-Alegre, a República, como se vê, não foi capaz de ir, neste terreno, muito além do Império.
 21. Evidentemente, as pioneiras escolas-livres obedeciam a um imperativo estético, com resultados inestimáveis na recente história da música brasileira. Na atualidade, nos é difícil lembrar outro valor que o de Sigrido Leventhal.
 22. João B. A. e OLIVEIRA e Cláudio M. CASTRO, op. cit., p. 44.
 23. R. WANGERMÉE, op. cit., p. 148.
 24. Ver o artigo de Alain LOMPECH, “La crise des orchestres symphoniques impose d’urgentes réformes”, Paris, *Le Monde*, 3/2/1995, p. 27.
 25. Ver Célestin Deliege, “Création musicale autonome et (non) évidence sociale”, in *Musique et Société*, p. 183-211.
 26. Consultem-se os estatutos e o programa inaugural da novíssima Sociedade Brasileira de Ópera, sob a direção artística do Sr. Franco Iglesias, *Folha de S. Paulo*, 17/8/1994. Também Mário Henrique Simonsen, “Sem Peri e sem Ceci”, in *Veja*, 23/2/1994, p. 106-107.
 27. É o caso, por exemplo, da abrangente mostra MODERNIDADE, realizada em Paris, 1987-88, ou da exposição Oitocica em Roterdam, 1992.
 28. Melhor que o espetáculo muito do sem-graça apresentado na horrível Copa do Mundo-94, são as “brasileiríssimas” crônicas publicadas por August Willemssen em diversos jornais holandeses e flamengos, no período imediatamente anterior ao evento, inclusive *De Morgen*, junho-julho 94. O autor é responsável por brilhante tradução para o holandês de *Grande sertão: veredas*, de G. Rosas: *Diepe wildernis: de wegen*, Amsterdam, Meulenhoff, 1993, com apoio da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
 29. “(...) In cultural influence, while the music and literature of Latin America have swept round the world, Brazil has receded. The rhythms of salsa have long eclipsed those of the samba (...)”. Perry ANDERSON, “The Dark Side of Brazilian Conviviality”, *London Review of Books*, 24/11/94, p. 3. É verdade que, dentro de alguns círculos muito restritos, existe um certo fluxo de nomes da música popular brasileira, que permanecem, há bem mais de uma década, os mesmos. Uma recente edição popular sobre *jazz* cita apenas Airton Moreira e Flora Purim (*Jazz*, Houten, Gaade/Uniebock, 1994). Certos festivais, como o “Viva Brasil” em Bruxelas, atingem pouco mais que a comunidade de imigrantes brasileiros e seus

agregados. A cantora Marisa Monte, em uma entrevista de uma página (artista EMI!) ao jornal *De Morgen*, Gent, 4/11/1994, p. 23, aumenta a cota de tristeza e burrice da nossa inculta vanguarda popularasca: “Não que a vida musical erudita no Brasil apresentasse muita coisa (anos 80!, parêntese nosso), mas ocasionalmente acontecia um concerto ou um recital de alguma estrela internacional. Com gratidão, eu lançava mão destas oportunidades para apreender a esfera e conhecer o repertório. (...) Quando eu tinha 18 anos, minha decisão estava tomada: ópera. Mas esta ambição estava tão longe da realidade brasileira que eu, para poder desenvolver minha técnica vocal, fui obrigada a partir para a Europa”.

30. “On n’en finirait pas d’enumerer toutes les dispositions sociales qui visent à regler les relations du paraître et d’être, depuis les lois sur le porte illégal d’uniforme ou de décorations et sur toutes les formes d’usurpation de titres jusqu’aux formes les plus douces de répression visant à rapeller à la réalité, au sens des réalités, au sens des *limites*, ceux qui, en arborant les signes extérieurs de richesse associés à une condition supérieure à la leur, montrent qu’ils ‘se croient’ autre chose que ce qu’ils sont, les prétendants prétentieux qui trahissent par leurs poses, leurs mines, leurs ‘présentations’ qu’ils ont et qu’ils veulent donner d’eux-mêmes une représentation par trop discordante avec la vérité de la représentation que les autres se font d’eux et sur laquelle ils devraient régler leur représentation d’eux-mêmes (‘en rabattre’).” P. BOURDIEU, op. cit., p. 281-282.
31. Este é um aspecto positivo, ainda que mínimo, a se contrapor ao quadro traçado por Jorge Antunes na introdução ao programa do I Encontro de Música Eletroacústica, *A música eletroacústica no Brasil*, Brasília, UnB, 1 e 2.
32. Concerto de Natal “Hodie Christus Natus Est”, De Pinte, 17/12/92, reg. A. Guimarães e P. Moeyaert. Obras de Britten, José Maurício Nunes Garcia (*Matinas de Natal*), Willy Corrêa de Oliveira (*Cantiga de Ninar e Noite de Natal*).
33. Concerto do conjunto Novecanto, coral para música deste século, Gent, 2/4/1992, reg. Katrijn Friant. Obras de Jack Body, Violeta Dinescu, Heitor Villa-Lobos (*Ave Maria 1918 e Noneto*), Willy Corrêa de Oliveira (*Kyrie*), Gilberto Mendes (*Ópera Aberta, Beba Coca-cola, Vai e Vem*). Concerto gravado pela rádio estatal BRTN-Rádio 3, programa Simone Claes. Extensa crítica em *De Gentenaar*, 5/4/1992, assinada Frank Pauwels. Apesar de reconhecida competência, o autor não consegue escapar de certa redução simplista e de uso sistemático, mero mingau amorfo e insosso: “O programa compreendia principalmente, sons do continente Latino-Americano”, única referência à origem das peças e autores. Cabe lembrar que *Beba Coca-cola* continua cumprindo sua carreira de sucesso,

- tendo sido reapresentada em diversos outros concertos e encerrado a programação de final de ano da rádio citada em 1994. A peça *Ópera Aberta* já emplacou mais de cinco apresentações, sempre com a cantora Françoise Vanhecke, estando presente no ciclo educativo da Juventude Musical Flamenga em 1995. O segundo concerto deu-se também em Gent, 24/9/1994.
34. Concerto “Musiek van en met Gilberto Mendes”, Koninklijk Muziekconservatorium, 22/10/1994. Programa: 10 canções para voz e piano (*Episódio, Felicidade I e II, Lamento, Adolescência, Peixes de Prata, Lagoa, Dizei Senhora, A Mulher e o Dragão, Trovador*); 5 peças para clarinete; *Blirium C9; Vai e Vem; Beba Coca-cola; Asthmatour; Ópera Aberta; Retrato 2; Um Estudo? Eisler e Webern...; Für Annette* (estréia mundial, piano K. Friant); *Finismundo* (estréia mundial, duo Vanhecke-Friant); *O Meu Amigo Koellreutter; A lenda do Caboclo, a outra...*. Intérpretes: R. Ricciardi, A. Kaiser, Ph. Saucez, P. Álvares, F. Vanhecke, M. Deklerck, M. Dumoulin, J. Verduyts, K. Friant, S. Fransoo, corais Novecanto e De Tweede Adem, sob regência de K. Friant e F. Rathe. Gravação BRTN-rádio 3.
 35. Concerto do duo Vanhecke-Friant, sala De Rode Pomp em 12/5/94, com o mesmo programa apresentado no Festival Música Nova 1993, acrescido da peça *Caderno de desenhos*, de Willy Corrêa de Oliveira. Diz o crítico Willem Erauw: “Com frequência desconhece-se e descuida-se, no Velho Continente, do que se passa de criativo no resto do mundo. (...) As diferentes correntes migratórias, a mistura de todas as influências e a distância das *raízes culturais européias* (grifo nosso) favorecem igualmente a criatividade. Na música tanto quanto nas plásticas ou na literatura: no Brasil, um continente em si, ocorrem coisas incríveis, das quais quase nada sabemos”. Sobre Willy Corrêa: “Acima de tudo, a concepção é extremamente original (...) Pequenas mensagens, observações fugazes, passagens de não mais que alguns acordes, tudo bem desprezioso (...) Quase tudo escrito de uma forma consoante bem simples, a expressão em Corrêa de Oliveira é, muitas vezes, reservada e meditativa, com cores impressionistas e intimistas”. In “Jonge virtuose podium”, programa De Rode Pomp, Gent, 19/3/94.
 36. O Duo Diálogos realizou, até o momento, dois concertos com o apoio da Fundação Logos em 25/10/1990 (Eduardo Álvares, F. Cerqueira, E. Seincman, G. Mendes, R. Coelho de Souza, L. C. Cseko) e em 21/5/1992 (G. Mendes, L. Tragtemberg, E. Álvares, J. A. Mannis). Não se exclui, certamente, a presença da música brasileira na Bélgica via outros intérpretes, tais como o Duo Assad ou Eliane Rodrigues; no entanto, não possuímos material suficiente para qualquer afirmativa neste sentido.

37. É o caso do duo Vanhecke-Friant em 93, o Arcane-ensemble em 94 e do Spectra-ensemble, previsto para 95.
38. A representação brasileira em Bruxelas possui, em sua biblioteca, não mais que 50 partituras, sendo uma parte delas cópias do Serviço de Documentação Musical da ECA-USP. O seu *Catálogo de Compositores Brasileiros* é ainda o editado em 1976-77 pelo Itamaraty. Os livros, não mais que uma dezena, são todos editados em português, exceção feita à *História de la música en el Brasil*, de Vasco Mariz (Lima, C.E.B., 1985).
39. “La présence ou l’absence d’un groupe dans le classement officiel depend de son aptitude à se faire *reconnaitre*, à se faire apercevoir et à se faire admettre, donc à obtenir, le plus souvent de vive lutte, une place dans l’ordre social et à échapper ainsi à l’existence *bâtarde* des ‘métiers sans nom’ dont parle Émile Benveniste”. P. BOURDIEU, op. cit., p. 560.

Álvaro Guimarães é pesquisador e doutorando em Musicologia na Universidade de Gent, Bélgica, sob orientação do Prof. Dr. Herman Sabbe.