

Voragem. [do lat. VORAGINE] S.f. Aquilo que sorve ou devora. Sorvedouro. Turbilhão. redemoinho no mar, qualquer abismo. fig. Tudo que subverte ou consome.

Este livro poderia (também) chamar-se QUATRO IMPROVISOS E TEMA COM VARIAÇÕES, sobre a prática da música erudita contemporânea no capitalismo.

luzes no asfalto

cinco advertências sobre a Voragem * * Willy Corrêa de Oliveira

5 [cinco]

advertências

sobre

a

Voragem

*
*







CINCO ADVERTÊNCIAS SOBRE A VORAGEM

Willy Corrêa de Oliveira

luzes no asfalto



PREFÁCIO/09

EPÍGRAFE/11

1ª ADVERTÊNCIA/13

2ª ADVERTÊNCIA/43

3ª ADVERTÊNCIA/99

4ª ADVERTÊNCIA/141

5ª ADVERTÊNCIA/189



POSFÁCIO/217





PREFÁCIO

Disse: “E se você armasse um curso de cinco palestras colocando esses problemas que a gente tem conversado?”.

Vou pensar nisso, João, respondi. Tratava-se de um ciclo de conferências patrocinado pelo Departamento de História da USP.

De imediato pensei duas coisas:


- I. não usaria terminologia demasiado específica do domínio teórico;
- II. evitaria citar, no máximo amostrar (nas medidas do necessário).

Para que eles tivessem a escolha final, elaborei dois projetos. Um, algo temerário, dada a pouca duração do curso:

- A. Idade Média e Renascença,
- B. Barroco e Classicismo,
- C. Romantismo,
- D. o século XX,
- E. a atualidade;



leve panorâmica – à *vol d’oiseau* – sobre a História da Música até sua danação no capitalismo globalizado. O outro, escolhido pela Comissão do Centro Acadêmico – é esse que prefacio aqui: bem mais direto (na primeira pessoa), mais suave de demonstrar e provar para um público heterogêneo, como era esperado. Irrealizáveis a música erudita, o espírito, a arte, no capitalismo, se não se metamorfoseiam em mercadorias rentáveis.

Mauricio De Bonis gravou as palestras, preparou CDs



com divisões em múltiplas faixas e trabalhou na revisão técnica. André de Cillo Rodrigues, Lauren Couto Fernandes, Paulo Vidal, Thiago Senna, João Daniel e Luís Felipe S. Corrêa transcreveram para o papel as gravações. E o professor Carlos Zeron nos recebeu de braços abertos. Thais Vilanova e Paulo Vidal idealizaram o livro, Alexandre Barbosa revisou-o, e Marcelo Martorelli Vessoni aceitou publicá-lo. Jorge de Almeida, benevolente, leu o livro, com amor e ódio. Infinitamente agradecido a cada um,

Willy Corrêa de Oliveira



EPÍGRAFE

JORNALISTA – *O que é ser um superstar erudito?*

BELL – Não tenho certeza do que isso significa.

JORNALISTA – *A música erudita faz menos sucesso do que deveria?*

BELL – Os jovens não vão tanto aos concertos porque têm a imagem de uma coisa chata. Esforço-me para quebrar um pouco isso nas minhas apresentações.

JORNALISTA – *O que ficou da experiência no metrô de Washington, em 2007, quando tocou durante 45 minutos e foi praticamente ignorado?*

BELL – Não me surpreendi com o resultado. O interessante da música erudita é que muito da criatividade vem da platéia. Você não pode apreciá-la enquanto está correndo para o trabalho. Tem de estar envolvido com ela. É como assistir a um filme.

Fragmento de entrevista com o violinista norte-americano Joshua Bell, superpopstar erudito (no jargão deles), com CDs em companhia de Sting, Josh Groban, Tiempo Libre (banda de salsa de Miami), toca seu Stradivarius “avaliado em US\$ 3,5 milhões”, incansavelmente à cata de público da música popular “que os eruditos não atingem”, diz ele.



advertência

la





COMO ME TORNEI UM COMPOSITOR

[música e barulho de fundo, de pessoas que conversam, enquanto outras estão chegando e ocupando seus lugares. Acertam-se os preparativos para o início da primeira palestra]

[escutam-se quatro músicas seguidas:

In the mood (Glenn Miller & Orçhestra)

Caravan (Benny Goodman & Orçhestra)

Stardust (Louis Armstrong & Orçhestra)

You made me love you (Harry James & Orçhestra) – *durante as duas últimas peças, já havia silêncio na sala; expectativa de que o início era iminente]*

Muito bem.

Gostaria inicialmente de dizer que o convite para estar aqui com vocês por um tempo, falando de música erudita para historiadores, foi extremamente aliciante para mim: não é tão simples quanto falar para músicos. Eu penso em encontrar alguma coisa que, do ponto de vista da música, possa interessar também a um historiador.

Eu logo diria que no primeiro instante eu não me decidi, eu pedi à equipe que me convidou que me desse uns dias para pensar um pouco; e considerei alguns problemas que pudessem ser tratados de modo a tocar, a afetar um historiador, e que seria interessante, sobretudo, pensar a música sob uma perspectiva da História.

Obviamente eu falarei um pouco de arte, de música erudita, mas cuidadosamente, pois bem conheço o quanto esta arte está distante da maioria, da imensa maioria das




gentes, e inacessível (até para músicos). Mesmo consciente dos impasses da prática da música erudita no mundo globalizado, ainda assim eu tenho a impressão de que a música tenha – forçosamente – muita coisa a dizer para um historiador. E de modo a expor aqui alguns problemas que deveriam ocupar o historiador, elaborei um pequeno temário:


COMO ME TORNEI UM COMPOSITOR, é o assunto de hoje. Isso deveria, sem dúvida, causar uma espécie especialíssima de desassossego em qualquer historiador que visse um tipo qualquer vir aqui e dizer: “Puxa, me tornei um compositor!”. Isso deveria ser a coisa mais assustadora do mundo para um estudioso de História; vou aqui tentar mostrar como isso pode vir a ter algum sentido. O segundo ponto que pretendo que seja trabalhado é **O ARTISTA INCOMPREENDIDO**. Vamos tentar buscar mais elementos dentro do próprio campo da música erudita (em sua impraticabilidade, mesmo assim), para compreender isto. O que é que isto significou? Isto significou durante muito tempo a sensação, o estado de angústia, o desconforto de um artista não ser compreendido, até que um dia vi que não era bem isto o que de fato se passava; mas era uma coisa realmente de ordem completamente diferente; eu era tanto um artista incompreendido por vocês, quanto era um artista que nunca havia tentado compreender vocês, ou seja: de minha parte, tampouco, eu nunca dera ouvido a vocês. Vamos desenvolver um pouco mais esse tema... O terceiro encontro terá por assunto: **O ARTISTA COMUNISTA**. Gostaria de dizer que desde os 18 anos me tornei comunista. Convicto, assíduo e militante, e carregava paralelamente ao trabalho de militância o

desenvolvimento da minha questão fundamental como compositor (minha ação como compositor). Que é um compositor num país capitalista? E isto levado em frente, até que um dia, em meio a uma grande crise de consciência, eu disse: *Puxa, como é que eu sou um compositor comunista, e não faço música comunista?* Isto realmente era imperdoável; isto eu percebi quando já tinha quarenta anos. O momento seguinte, dediquei-o a refletir sobre o que é ser um artista comunista? Há vinte anos que eu era comunista, falava comunista, relacionava-me com o mundo como um comunista, mas que eu não tinha uma música comunista... O que foi o dia seguinte após perceber que eu não era um artista comunista, e tudo que isto implicou, será tratado no nosso encontro: **O ARTISTA COMUNISTA APÓS A QUEDA DO MURO DE BERLIM.**


E, finalmente, o último encontro será dedicado a uma discussão, que eu espero seja a mais generalizada possível, sobre a **MÚSICA NO CAPITALISMO**. O que é que significa isto? E isto é importantíssimo... pelas razões mais diversas, mas sobretudo porque não nos afeta só de um ponto de vista semântico, mas também de um ponto de vista estrutural... quer dizer, o que é uma música ser feita num país capitalista e não em um país comunista? E, assim, eu espero chegar até o final; eu espero mais do que tudo dialogar bastante; pediria apenas que numa primeira parte eu pudesse dizer algumas coisas, e que essas coisas pudessem depois voltar para mim; ou em forma de contestações, ou em forma de perguntas, ou mesmo em forma de reafirmações, se ninguém tiver nenhuma dúvida. Mas a música sobre a qual eu vou falar aqui, ela é pensada tendo em vista a História.



Claro, eu vim aqui para isto. Mas chegando, agora, eu me dei conta de que várias pessoas sentadas na platéia são músicos, não são só historiadores, então isso muda um pouco a minha perspectiva, tudo que pensei, anteriormente a este encontro; nesta sala vocês são realidades concretas, e não uma hipotética assistência de, apenas, estudiosos de História. Como última palavra, antes de iniciarmos o desenvolvimento do tema de hoje, peço:



Que os historiadores pudessem ouvir a música, na realidade, como um sinal!, que a música fosse para um historiador como um sinal do mundo que ele quer compreender, explicar. O que é que se faz com um sinal? Você decodifica. Quer dizer, que a música pudesse ser para o historiador como um sinal a indicar – com muita nitidez – o estado das coisas. E que para os músicos, que eles pudessem, por um momento, esquecer um pouco de tudo aquilo que eles têm feito, e escutassem a História como um sinal que perpassa a música. Quer dizer, não simplesmente pensar a música que se dá num campo ideal, num mundo ideal, fora do mundo real e portanto em uma ilusória quarta dimensão a-histórica. Então eu pediria basicamente isso: que a gente escutasse música, a partir de agora (os exemplos que viermos a oferecer)... com um pouco de paciência – nem sempre vai ser aquela música que cada um gostaria de escutar, mas se a gente tem essa perspectiva de que vamos escutar alguns sinais, eu acho que isso pode ser verdadeiramente muito mais significativo do que fazê-lo pela satisfação de um prazer apenas pessoal. Isto é o que eu gostaria de fazer; e já começamos nosso trabalho hoje ouvindo músicas, sinais, desde antes





mesmo de começarmos a palestra. Já era um sinal, um toque de alerta. E eu coloquei-as antes de dizer qualquer coisa, por isso. Gostaria de começar nosso tema de hoje dizendo o que foi que eu ouvi quando eu comecei a ouvir música pela primeira vez. Escutem mais essa ainda.

[começa a tocar outra música pop norte-americana dos anos 40 no aparelho]

1ª advertência

A música que eu comecei a ouvir, antes mesmo de me dar conta de que fazia parte do mundo, e filho de uma casa brasileira, eram músicas norte-americanas. E vai daí que alguém que chega nesta sala, diante de vocês, e diz *sou um compositor, me tornei um compositor...* e essa era a música que ele escutava, desde os primeiros dias de sua vida? O que me diria, diante disso, um historiador, frente aos fatos mais corriqueiros do dia-a-dia? **“Procure no cotidiano o insólito”**, dizia Brecht, e **“Na regra, a exceção”**... Mas Brecht não era um historiador, um professor de História. Sabia ele que a história do Cotidiano, como disciplina, não se ocupava em revelar a História... Pensei em tudo isso, e há pouco tinha terminado de ler um livro, tinha terminado de ler este livrinho *[risos na platéia, à vista do imenso volume exibido pelo palestrante...]* isto não é um dicionário, mas tem 1200 páginas... tinha acabado de ler este livro e tinha ficado realmente fascinado por ele, como disse. São as **Passagens**, de Walter Benjamin. Benjamin um dia quis entender um pouco a História – ele queria realmente ter uma compreensão, uma verdadeira percepção, para repensar a vida, e repensar a ação. Reavaliar o comportamento quanto a tudo



que acontece com um ser vivo. A História! Buscava melhor enxergar o avesso (obscuro) dos fatos (aparentemente claros), costumeiros. Isso foi uma busca dele realmente desesperada; esse homem que tinha andado por mais de 15 anos mergulhado em filosofia... um dia ele chega e fala assim: **“Não, por mais filosofia que eu tenha lido e que tenha trabalhado** [que ele já tinha escrito, inclusive a tese de doutorado, tudo, ele disse não]; **preciso entender o mundo realmente”**. E começou a dizer: **“O que é que eu tenho que fazer para entender o mundo realmente? Eu não posso entender o mundo senão a partir da estrutura capitalista, que é o mundo onde eu vivo, onde me formei, onde persisti, onde continuo existindo...”**. Ele tinha a ideia de tentar esta compreensão do mundo, da História, e para isso ele começou a pensar em um livro que haveria de escrever um dia... que não é, obviamente, esse livro (as *Passagens*). *Passagens* não é senão as fichas que Benjamin catalogou pacientemente, ao longo de décadas, para um dia ter pronto o material básico com o qual ele iria entender o mundo, com o qual ele iria entender a História, em última análise. Então, antes de principiar a escrever, ele começou a fazer as fichas; e me interessaram muito as fichas, uma série de fichas. Esta ele catalogou como: *Passagens, magasins de nouveautés, calicots*. São numerosas anotações, e durante muito tempo eu nem me dava conta do que era uma *passagem*. Antes de conhecer o livro de Benjamin, *passagem* me soava como algo indefinível, poético, ou “*filosofia cifrada*” originada em Benjamin.

Passagem na realidade era um espaço que existiu na Paris do século xix, ainda, assim... até 1870 muitas



passagens existiam; Paris era uma cidade de ruas estreitíssimas, e onde tinha uma movimentação enorme de *calèches*, de *cabriolets*, de tudo quanto era cavalo, assim, muito perigosa, e as calçadas muito estreitas. E nessa Paris, então capital do século XIX, assim inóspita para o trânsito humano, descobriu-se que havia uma possibilidade de conglomerar pessoas *em torno dos negócios, das lojas*, de se obter uma vida social, enfim, uma vida onde as pessoas pudessem sair de casa e compartilhar um pouco o espaço público, e esse espaço público não eram as calçadas (tão estreitas e perigosas), você era salpicado de lama todo o tempo, poderia ser abalroado por um cavalo, ou uma daquelas carruagens da época. Mas existiam, em plena Capital do Segundo Império, aqueles quarteirões imensos, amontoados aleatoriamente à mercê de séculos, que havia na Paris medieval, impraticáveis para os novos tempos: a nova ordem econômica. De vários daqueles quarteirões, foram retiradas fatias (como se se tratasse de um bolo) dando lugar a lojas e a um feérico espaço para a circulação das pessoas. Eram forradas de mármore (luxuosos, quase sempre), cobertos de vidro (sobre estruturas de ferro, para melhor iluminação); simulavam imitações de galerias dos suntuosos palácios da monarquia guilhotinada. Queriam que aquilo fosse um lugar onde as pessoas se dessem bem, se sentissem à vontade... muito vidro, muito espelho, muita *féerie*, o máximo de luz, a iluminação não era elétrica ainda na época, claro (1820 e poucos, 30). Mas de qualquer forma essas passagens lembram hoje em dia alguma coisa muito semelhante a um *shopping center*, que é aonde as pessoas circulam, passeiam, obedecem às



suas compulsões de compra. Não se vai mais a uma praça pública, como se ia ainda numa cidade do interior há 30, 40 anos atrás. Passeia-se nos *shoppings*. Os passeios de Paris da época também eram nos *shoppings* da época: as passagens. As primeiras fichas do Benjamin são só sobre as passagens – as lojas de cada uma dessas passagens, de que se constituíam as lojas, que tipo de coisa é que elas vendiam, e esses espaços de viva recreação onde perambulavam Baudelaire, Chopin, Balzac... Era lá que as pessoas iam estar em Paris; fora isso, elas estariam em suas casas; o proletariado nas indústrias, ou encaminhando-se para as periferias – eram mantidos propositadamente afastados das passagens. Salvo prostitutas de luxo, que tinham passe-livre: necessárias para magnatas, condes e viscondes, novos burgueses etc.

Um homem um dia quis entender o capitalismo, e ele foi justamente buscar compreender o que era uma passagem em Paris no século xix. Pois ele limitou seu campo de pesquisa para aquele momento fundamental do Capitalismo da Cidade-Luz, que realmente representava o capitalismo como um todo.

O próximo fichário dele é sobre *Moda*. Qual era a moda em Paris do século xix? Tudo que dizia respeito à moda. São passagens realmente incríveis. Por exemplo, leio ao acaso:

Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos anti-afrodisíacos que se pode imaginar. Com este veredicto ela não comete um erro tão grande como se poderia

supor. Em cada moda, há um quê de amarga sátira ao amor, e em cada uma delas delineiam-se perversões da maneira mais impiedosa. Toda a moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com um manto inorgânico; a moda define os direitos do cadáver sobre o ser vivo; o fetichismo que subjaz ao sex-appeal do inorgânico é seu nervo vital.

Que estupendo, propor moda como um manto inorgânico, perversões (sexuais) e podridão cadavérica como nervo vital da sensibilidade capitalista... Essa é uma ficha que ele mesmo elaborou. Mas algumas outras ele tirou de anúncios publicitários, de artigos de revista, trechos de ficção:

Simmel afirma “que as modas são sempre modas de classe, que as modas da classe superior distinguem-se daquelas da classe inferior e são abandonadas no momento em que esta última começa a se apropriar delas”.

Ele foi catalogando... são fichas as mais esdrúxulas, as mais incríveis; e todas pinçadas por Benjamin como sinais da História. Há fichas, porém, que ele elabora por inteiro, sempre argutíssimo.

Paris antiga, catacumbas, demolições, declínio de Paris. É claro que interessaria a um historiador ver uma cidade se modificando... São Paulo está à vista, a São Paulo de 20 anos atrás já não é a mesma, a São Paulo do nosso bairro

já nem é mais a mesma. Quer dizer, o que muda isto na concepção de História que deva ter um historiador? Deveria estar atento a isto, dizer que isso é absolutamente histórico no que ela tem de mais fundamental. Ele foi vendo então como Paris, esta capital do Capitalismo no século xix, foi se transformando.

Depois, o seguinte fichário é o *Tédio, eterno retorno*. Estranho... ele quer entender o Capitalismo e ele trabalha um fichário sobre o tédio. Sintomático, isto é alucinante. Que historiador deu-se conta, até agora, de que o tédio e o eterno retorno são indicadores essenciais da História? Isto é uma lição a mais deste livro, deste *livrinho*... evidentemente ele não escreveu tudo, na maioria dos casos ele simplesmente transcreve para as fichas.

Seguindo, o fichamento seguinte é: *Hausmannização, lutas de barricadas*. O Barão Hausmann (daí a rubrica Hausmannização) foi o transformador da Paris medieval, antiga, na Paris, a capital do mundo; Benjamin ainda conheceu-a bastante, mas hoje em dia nem muitos vestígios ainda existem, como algumas poucas passagens que ainda permanecem, mas essa Paris não mais é a do século xix, não mais é aquela de ruas estreitas, onde as pessoas iam passear nas passagens. Então vejam, essa mudança deveu-se bastante a essa preparação de Paris para acomodar uma nova maneira de pensar o mundo, de estar no mundo, de se situar sobre o mundo, de conglomerar gente, de fazer as pessoas existirem em conluio com as necessidades do Capital, com uma *estrutura de organização* para além das pessoas. Sobretudo, em total anulação da esmagadora maioria do proletariado.

Então, Haussmannização era a transformação da cidade através de negociatas que significaram bons negócios para a burguesia. Muita gente se tornou milionária da noite para o dia; e do dia para a noite o proletariado é desalojado de seus cubículos, de suas mansardas, expulsos para as periferias mais afastadas do convívio com o explorador, o capitalista. E, sob Haussmann, Paris se embeleza... Vejam vocês, músicos aqui presentes: Debussy teve uma grande namorada que era a mulher de um rico arquiteto, conhecido. Este arquiteto não fazia prédios. Ele apenas trabalhava na prefeitura no serviço de desapropriações. Ele ficou milionário devido a altos negócios (gratificações), tal como ocorre com as caixinhas para as campanhas eleitorais, hoje em dia. Não é muito diferente disso. Dá-se a isso a etiqueta de negócios ilícitos, como se algum negócio capitalista pudesse ser etiquetado de lícito, limpo, honroso. Estou... para ver! Se o Sarney está aí, e não poucos outros, é porque é um sistema que acomoda o Sarney. O Sarney está defendendo apenas um mínimo pro bolso dele, uma vez que tem que trabalhar para o Capital que molda o Estado. Se não fizesse assim, Sarney seria burro. Sarney não é burro; defendendo-o agora aqui mesmo. *[comoção na audiência]* Então, para não mudar de assunto, essa **Haussmannização, lutas de barricadas** aponta para a Paris que depois vai se transformando numa cidade nova, modelo de urbanização burguesa. Esse fichário consta, pois, de pequenos comentários tirados de jornais (que circulavam na época), de escritos sobre a vida de Paris, de romances, de tudo o que pudesse ser útil. Então, o barão Haussmann já pensou muito claro

em termos de urbanização e esplendores capitalistas. Quando os trabalhadores entravam na cidade – e eles só vinham para trabalhar, pois habitavam nas periferias, bem longe do Barão, como em qualquer país capitalista que se prezasse (e a França não era menos prezada por isso). Foi bem no local da chegada dos trabalhadores à Cidade-Luz que se erigiu o quartel-general da Polícia... Ele urbanizou Paris, pensou Paris modernamente. Bem, mas há tempos atrás, eu me lembro, aqui na USP, na época da ditadura militar, uma amiga queria defender uma tese sobre o tema da urbanização em São Paulo. O orientador que calhou para ela foi o Sérgio Ferro. Ele disse:

— *Então, minha filha, você vá estudar Marx.*

Ela respondeu: — *Tudo bem, Professor, o senhor me dê uma bibliografia.*

No próximo encontro... ela ainda insiste para que ele lhe dê uma bibliografia. Sérgio disse:

— *Eu já te falei, já te dei a bibliografia, estude Marx!*

— *Mas eu quero fazer é sobre a urbanização,* — disse ela. E ele disse:

— *Sim, estude Marx.*

Ela atalha:

— *Escute, o senhor não vai me dar uma bibliografia?*

— *Estude Marx. Leia O Capital, estude bastante Marx.*

— *Mas, professor, estou querendo fazer um trabalho a sério sobre urbanização!*

E ele, impassivo:

— *Eu também estou querendo fazer um trabalho sério!*

Logo em seguida, ele foi cassado da USP [risadas na audiência]. Ele foi cassado pela ditadura militar de 1964, e

emigrou, antes que lhe acontecesse o pior. E essa moça que eu conheço até hoje, ela nunca se arrependeu tanto... Não era momento de se estudar Marx nem o *Capital*, aquele era um momento de se trabalhar com urbanização, a sério! Era um momento difícil. Pois quantos outros não foram cassados, outros até jogados no mar. Isso aconteceu com muita gente. PARA-SAR, DOI-CODI, Fleury, e *tutti-quantì*. A jovem estudante reconhece, hoje, que se ela queria, a sério, pensar o urbanismo, de verdade, ela teria, sim, que partir da leitura de *O Capital*.

O próximo fichário se chama *Construção em ferro*. Puxa vida, imaginável um historiador, um de vocês, amanhã, ao fazer uma reflexão sobre a História, para alcançar o entendimento da existência no Capitalismo, começar a estudar a construção em concreto armado!

Próxima ficha: *Exposições, reclame, Grandville* (que era um autor de livros de fantasia, na época, que alimentavam muito o imaginário da burguesia)... mas, veja, ele quer entender o mundo, e ele dedica-se ao estudo das exposições comerciais, começa a esmiuçar, exatamente, a propaganda, o reclame... e associar a estes itens o Grandville!

O próximo tema é *O Colecionador*... É incrível isto. Como há de colecionador em toda a pessoa que se envolve com o Capital de alguma maneira... colecionar dinheiro é a razão de ser do colecionador – a sofreguidão por acumular, o fascínio pelas adições, multiplicações... Qualquer outra coisa que você colecioner está lá.

Outro rótulo das fichas diz o seguinte: *O intérieur, o rastro*. Ele sentiu necessidade de penetrar no interior das casas no século XIX. Esse homem está querendo

estudar História, dar conta da História, e está falando disso... Em seguida vem um capítulo aqui, um fichário enorme, de mais de 200 páginas, que compõem as fichas sobre **Baudelaire**, poeta da época sob sua mira certa. Ele escolheu esse poeta, ele se quis compreendendo esse Poeta, que ao mesmo tempo se sentia mal na pele de poeta burguês, no século XIX, um poeta no capitalismo. Mas não era um poeta crítico. Muito pelo contrário. Ele era um poeta mal-inserido dentro do mundo, e não um socialista militante; mas era um homem sensível, que se sentia péssimo na Paris, capital-modelo do capitalismo. Mas de qualquer forma era um enorme poeta, absolutamente um grande gênio. Acho que o Benjamin tinha uma ideia disso, daí ele ter escolhido exatamente Baudelaire pra formar um vantajoso fichário, que viesse a iluminar uma pesquisa sobre o mundo. É com base neste fichário que ele escreve alguns dos ensaios mais fundamentais de toda a sua trajetória de pensador em História e em literatura.

O próximo fichário é **Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico, Jung**. O que o interessa agora é pensar o que era o sonho do burguês em relação à sua morada, e começa a estudar o que era a arquitetura das moradias e a decoração de interiores no século XIX. O quanto reflete a ideologia vigente. E junto com isso ele coloca Jung! Isso é incrível... realmente, só uma grande mente seria capaz de fazer isso, e é o que ele exatamente faz: focar Jung, um psicólogo que abriu portas realmente incríveis para coisas insondáveis, mas que de fato nunca nem soube que o problema fundamental dele mesmo era com o próprio pai. Psicologia burguesa tem

dessas... Olha, eu não quereria fazer análise com Jung de jeito nenhum, porque se ele não se deu conta nem de si mesmo, nem de seus próprios sonhos, como é que ele iria interpretar os meus? Não sei. Mas, veja, ele está aqui incluído justamente em *Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico, Jung*. Jung, admirador sensível de Hitler...

Próximo fichário: *Morada de sonho, museu, pavilhão termal*. Permanece a morada de sonho, que se avizinha, que se acopla agora ao conceito de museu – do aprisionar o passado, mas também de se situar subitamente num presente prepotente de sonho, de grandezas: de onde se entra num pavilhão termal de luxo, e prossegue-se por entre cortinados, e tapetes, e cristais, de uma morada de sonho, que se transforma em uma passagem cujo exterior inexistente, como num pesadelo. Incrível. Ele começou a pensar o museu como um dos sinais alarmantes do capitalismo. Eu não vi UM HISTORIADOR até hoje que fizesse isto, que dissesse isso. Pensar o museu como um farol, sinalizando (ininterruptamente) a ideologia burguesa cristalizada em instituição, imagem, arquitetura, anseios, projeções, ostentação.

O seguinte é o *Flâneur*, quer dizer, aquele homem que anda pelas ruas, muito, que não pára em casa, que não tem sossego, que está sempre fugindo, arruando, flanando. Baudelaire era um *flâneur*. Esse gênio da poesia passava dias inteiros andando pela cidade sem saber aonde ir e nem o porquê. Nada. Ele fugia. Portanto, para você entender o capitalismo em sua insídia, você tem que perceber por que se foge, de que se foge, como, de que maneira se

foge. Então, há toda uma busca, e um trabalho sobre isto. Depois ele escreveu um ensaio magnífico de 50 páginas só sobre este tema.

Teoria do conhecimento, teoria do progresso. Depois, Prostituição, jogo. As duas coisas estão juntas neste fichário.

E mais fichas, como *As ruas de Paris* e *Panorama*. O que é panorama?

Só quando comecei a ler os fichários me dei conta. Na época, eram grandes construções, muito caras, geralmente de ferro, e nessas construções, pinturas monumentais de vistas do Cairo, da Índia, da Groenlândia, por exemplo. E era pedido a pintores de telas monumentais, e realísticas (na época não havia ainda a fotografia, estava apenas começando a acontecer), cenas, por exemplo, do Cairo. E o *cidadão*, quase sempre acompanhado da família, no seu domingo, na hora de lazer, subia uma escadinha e circulava em torno desses panoramas; às vezes, tinham músicos tocando flauta, imitando imaginárias músicas egípcias, quando se tratava de cenas como o Nilo, as Pirâmides (claro, imitando, pois como alguém sabe o que é música egípcia se não estiver no Egito? Acho que nem o burguês egípcio sabe que a música egípcia é egípcia). Então, imitava-se música egípcia e estava-se bem. E mais ou menos assim eram os panoramas (e ele lista os que ainda sobravam na Paris do século xx, e na Alemanha, onde visitou alguns com o pai).

Outro fichário das *Passagens* é dedicado aos *Espelhos*. Eu disse, puxa, então eu quero entender o capitalismo e corro atrás em busca dos espelhos?! Segundo as *Passa-*



gens, sim. Espelhos: especulação sobre a Verdade, ideia do duplo, imagem bela da imortalidade, espelho mágico: e o que há de extremamente narcisístico no capitalismo que precisa de tanto espelho?!

Em seguida – *Pintura, Jugendstil, novidade*. Ele começa a trabalhar sobre os pintores da época, uma arte que ele chegou a compreender mais – a música ele praticamente não compreendeu muito. Tanto que ele perdeu a primeira mulher para um pianista que tocava a quatro mãos com ela. Não há fichas dedicadas à música nas *Passagens*, e, no entanto, Paris era, sem dúvida, a capital da música no século xix, e até a *Belle Époque*. *Tipos de iluminação* é o tema seguinte. Depois *Saint-Simon, ferrovias*. Um socialista utópico, e a sua estreita relação com as ferrovias. Isto, realmente, há que ler pra se pensar como este homem estava tentando compreender as coisas. Depois, *Conspirações, Compagnonnage*, que trata das grandes conspirações que pululavam na Paris da época; depois *Fourier*, um artigo bastante elaborado sobre Fourier, e muito relevante quando se considera o pensamento da época, assim como o próprio pensamento de Benjamin. Não poderia faltar um seguinte sobre *Marx*... Curiosíssimas as citações de Marx que Benjamin transcreve para as fichas: são nessas transcrições que mais reconheço o próprio Benjamin; e sabendo-se da importância de Marx para Benjamin, as fichas dedicadas a ele são relativamente poucas, mas surpreendem pelo dom de revelar Benjamin. Na seqüência, *A fotografia*, que estava dando os primeiros passos. Este homem queria entender o capitalismo em seu grande momento histórico, e fez um estudo em preto



e branco só sobre a fotografia... *A boneca, o autômato*, e do quanto permaneciam nele as leituras de infância, das obras do Richter, do Hoffmann, e de como isto foi vivo no imaginário da criança e da burguesia letrada da época. *Movimento social*, depois *Daumier*, um pintor que realmente pensou a arte a serviço de uma ideia social, e não da arte pela arte, que todos os pintores da época faziam, e que ninguém nunca se dava conta de que isso era uma estupidez tão grande quanto qualquer outra estupidez de grande porte. Assim é que ele fez um capítulo especialmente sobre Daumier, o artista que NÃO pensou na arte pela arte, senão na arte como uma manifestação da vida, e isto foi algo diferente de tudo aquilo que havia sido produzido. *História literária, Hugo*; depois *A bolsa de valores, história e econômica*. Desculpem, mas o pássaro está voando mais rápido, vertiginosamente até, neste percurso pelo índice das *Passagens*. Ocorre, porém, que este não é o tema – propriamente –, da palestra de hoje; falei das passagens mais como uma introdução às palestras... paciência, faltam poucas fichas ainda para terminarmos o índice. *Técnica de reprodução, litografia* – o tema da reprodutibilidade, sempre uma obsessão para o autor. *A Comuna*, que ele resume com uma frase: “**A Comuna sentia-se, em todos os aspectos, uma herdeira de 1793**”, “**Essa orgia de poder, de vinho, de mulheres e de sangue, que se chama Comuna**”, segundo a burguesia impaciente de 1871. Como não poderia faltar, nessas fichas encontramos também o testemunho de Courbet, e do próprio Rimbaud; *O Sena, a Paris mais antiga, Ócio e ociosidade* – pois se você pensa num capitalista você tem

que pensar em ociosidade, óbvio. **Materialismo antropológico, história das seitas** – por que diabos começou a ter tantas seitas? Por que hoje, quanto mais eu me afasto de qualquer cidade, a coisa que eu mais vejo são as igrejas de seitas novas? Eu nunca vi tantas, tantas... Casa de Jeová, Testemunhas de Moisés, aquela Ação dos Últimos Dias dos Pecadores... olha, eu nunca vi; igreja de tudo quanto é coisa que existe... Muito a propósito dedicou ele um fichário só sobre seitas religiosas. **École Polytechnique**, que refere-se à escola onde se formavam as cabeças dos construtores do capitalismo, as cabeças que formavam as cidades, a tecnologia e sua ideologia de progresso, tema tão caro ao pensamento de Benjamin. Esse realmente é um fichário que ele faz, vocês viram esse livrinho desse tamanho [mostra o livro] – ele estava tentando entender o capitalismo e foi atrás de assuntos tão diversos. Isso me deixou à vontade para vir hoje aqui falar com vocês um pouco de música, e sobre se a música pode interessar a um historiador. De fato, não faz parte do índice das **Passagens**, mas, de meu ponto de vista, só posso lastimar, que Benjamin cometeu tal omissão. Vejamos se até o fim do ciclo de palestras vocês concordarão comigo... ou se simplesmente acham que um fichário sobre música diria pouco sobre o capitalismo.

Eu queria contar um pouco sobre quando eu comecei a ouvir, as primeiras coisas que eu ouvi; foram coisas como aquelas que vocês ouviram há pouco, no início de nosso encontro. Deveria ter chamado a atenção para o fato exorbitante de que o que mostrei, em primeiro lugar, foram todas músicas norte-americanas... dos

anos 40. De onde eu vim? Eu vim da cidade do Recife, em Pernambuco, nasci em 1938, escutava isso por volta de 40, quarenta e poucos... quer dizer, a música que eu ouvia em casa era norte-americana. Eu não ouvi música brasileira, praticamente não. Em casa eu ouvia só música norte-americana; meu pai só tocava esse estilo de música... ele era um americanófilo até a última instância possível. Depois, quando eu era maior e era compositor, e me diziam: “*Puxa, por que você não faz música brasileira?*”, eu respondia: *Qual, minha música brasileira ela não existe, ela era norte-americana!* E estavam me cobrando, em especial na fase de minha adesão à vanguarda, mas eu dizia: *Que música eu vou fazer, se a música que eu conhecia como autóctone era norte-americana?* Isto mais pra frente... Agora, falar disto seria me adiantar ainda muito. Eu ouvia algumas músicas brasileiras, sim, lógico, mas as ouvia especialmente quando empregadas de casa trabalhavam e ligavam o rádio ou cantarolavam; não em todas as casas que eu fui, mas em algumas casas as empregadas poderiam ouvir rádio... lá em casa, mesmo, eu nunca me lembro de ter sido permitido a uma empregada ligar o rádio. Mas na casa de uma tia, eles tinham na cozinha um rádio... era quando eu ouvia mais música brasileira... e eu gostaria que vocês ouvissem um pouco da música brasileira que eu ouvi na época... [*coloca a canção Caminhemos, de Herivelto Martins, na voz de Nelson Gonçalves*]

Essa é uma das músicas brasileiras que eu me lembro de ter vivamente escutado, várias vezes. [*música ao fundo*] Quando era feriado, e você ia ao parque de diversões, e passava alguém com um rádio escutando música, escutava-se isso... [*toca mais um trecho*]




Outra das músicas que eu escutei muito: [*coloca a canção Dúvida, de Luiz Gonzaga e Domingos Ramos, na voz de Augusto Calheiros*] são duas músicas que me marcaram muito: isto deveria interessar muitíssimo a um historiador, se ele fosse um Walter Benjamin, estivesse atento para os sinais da História que as músicas emitem!

1ª advertência



[terminam de tocar as faixas escolhidas]

Isto foi um pouco das músicas brasileiras que eu ouvi quando criança, mas realmente em dose infinitamente menor do que as músicas norte-americanas. E durante a infância – isto não é bem um tema de que eu gostaria de falar muito aqui, até tenho uma paixão muito grande por esse tema mas... Tento entender algumas coisas sobre a infância, mas geralmente o pouco que eu consegui ler sobre isso, foi no geral, exceção de Rilke, realmente intragável, porque é difícil encontrar alguma coisa mais decisivamente psicológica, concreta, séria, que preste. Bláblablás. Alguns poetas disseram coisas, sim, enquanto poesia. Mas quando eu lembro do mundo que parecia feito mais para gigantes, para adultos, eu lembro muito que durante esse período que se dificultava na infância, nunca teve muita diferença pra mim entre o que se chama de mundo real e mundo da imaginação... Não sei se todo mundo passou por essa mesma doença, mas pra mim isso foi tão acentuado que, mesmo adulto, eu nunca soube muito bem o que foi real e o que foi imaginação. Desde pequenino eu nunca soube muito distinguir o que era realidade; o que era imaginação; quando eu estava em um ou no outro destes mundos... sempre foi muito doloroso





para mim divisar o que era real no mundo dos adultos, seja como for. Isso causou muitos problemas, porque as crianças se cruelizam muitas vezes; e os adultos, onipotentes, em suas cápsulas de vidro... Logo depois comecei os estudos na escola, e era bem pior, aquele ambiente... mas aí eu aprendi a driblar bem isso tudo, sem precisar prestar muitas contas do nada que eu fazia na escola... E até hoje, quando passo em frente a uma escola e vejo as crianças a sair daqueles portões insuportáveis, me dá um aperto no coração: coitadas dessas crianças! Eu vejo meu neto e fico abalado em saber que o coitado ainda vai padecer quantos anos de escolaridade... isso é uma coisa terrível, é nossa tragédia de todos os tempos. Eu pude enfrentar esses tempos sem grandes tragédias, sem grandes perdas... então eu pude driblar isso muito bem, pra mim não mudava muito estar brincando ou estar vivendo na realidade... Na minha escola eu conseguia entrar e sair... e quase nunca fiz muito mais do que isso; nunca fui assim muito bom. Ausente sempre: mas de corpo presente, como em missas de defuntos.



Até que num dado momento a imaginação começou a ser um pouco mais forte do que eu, que comecei a ter uns pavores terríveis com doenças possíveis... Eu acordava e me dizia assim: *Puxa, eu vou ganhar um tétano hoje...* Punha isso na cabeça e ninguém me tiraria aquilo do bestunto. Daí eu lia tudo que se tinha sobre tétano (isso eu tinha já uns 12 anos); e descobri que o maxilar se contraí, que você não pode abrir a boca, que você tem muita sede... e então eu começava a ter sede, meu maxilar se contraía, eu ficava muito mal. E eu sabia que geralmente

o tétano é transmissível através de fezes de cavalo – naquela época ainda haviam bastantes fezes de cavalo na cidade... e eu pensava: *Puxa, não posso ir à escola assim*. E eu não ia. E fiquei um mês inteiro sem ir à escola porque eu não podia pisar em cocô de cavalo pois ele podia vir pra minha boca e eu ter o tétano. Enquanto isso, como a escola era paga, meu pai deu um jeito – enfim, eu estava meio avariado da cabeça, claro – mas, de qualquer forma, eu não poderia ter seguido, mas como a escola era paga, não existiram muitos problemas de escolaridade. Assim, conseguia contornar muitos problemas, sempre passava de ano, e com uma enorme vantagem: nunca tive que decorar todas as regras de gramática, por exemplo. Não... cada estupidez nas burrices dos gramáticos. “*Não, isso não pode ter o til porque isso vem do francês.*” Aí eu disse: *Oras, mas tem outras palavras que vêm do francês – divã vem do francês e se escreve com til, como é que é isto?* Por que com outras palavras eu não posso escrever com **n** e tenho que escrever com **m**? Berlin, com **n**, por exemplo. Olha, é uma estupidez assim generalizada. Isso também é capitalismo, bastante.

Mas eu queria contar um pouco mais sobre essa época. Durante esse período assim cada dia eu queria ser uma coisa, cada dia eu me projetava sendo uma coisa. Um dia chegou um médico em casa para atender minha avó e eu fiquei naquilo, sendo um médico mais de uma semana e meia, duas, eu me tornei médico... Eu abria os bonecos das minhas irmãs, fazia operações, passava o dia usando peças de roupa branca, grande, de um adulto, como se fosse um jaleco branco... realmente era um mundo. Não

voltava para a realidade assim muito fácil. Até que fui ao cinema e, antes do filme, passara um documentário sobre Santa Catarina, acho, e aparecia lá um escultor esculpindo em madeira. Eu fiquei apaixonado... Voltei pra casa e por quase um mês eu queria ser um escultor em madeira, e comecei a esculpir. Um dia descobri que escultores trabalhavam em gesso. Aí eu peguei uma formazinha, comprei gesso, misturei com água, fiz uma bolota, e ao contrário de qualquer escultor (que molda o gesso) eu comecei a esculpir o gesso, com canivetes e instrumentos pontudos. E com isso eu fiz uma cabeça. E todo mundo em casa disse: “*Puxa, parece João Pessoa*”. Vocês sabem quem foi João Pessoa? [*alguns afirmam que sim, outros ficam em silêncio*] Todo historiador deveria saber quem foi João Pessoa... enfim. Foi um político safado (como todos os políticos), dos anos 30, e a escultura que eu fiz parecia a cara dele (tão forte), que eu deixei eles pensarem que eu realmente queria esculpir o João Pessoa. Então, meu sonho era ser escultor, até que um dia eu fui ver um filme extraordinário, extraordinário e totalmente errado. Chamava-se *À Noite Sonhamos* (em inglês era *A Song to Remember*), contava a vida de Chopin. Cornell Wylde era um ser atlético, de dois metros, atlético... e ele fazendo um tuberculoso que tocava piano! Era estranho, mas eu entrei tanto naquela loucura que a partir daquele filme nunca mais eu quis fazer qualquer outra coisa a não ser tocar piano. E foi assim que eu me tornei compositor. E a partir desse momento eu via filmes, eu brincava eventualmente de capa e espada, de caubói, do assunto visto no último filme, mas sempre a música voltava, eu comecei a

estudar piano etc. E foi assim que eu comecei na vida de músico, e a partir daí, uma grande paixão tornou-se este compositor, que eu gostaria que vocês ouvissem. Neste filme (a biografia de Chopin), um filme absolutamente idiota, nada crível e que tampouco iluminava o assunto, sem mesmo valor artístico, e, não obstante, eu sempre preciso, a cada um, dois anos, revê-lo... (eu comprei o DVD e sempre o tenho em casa). Foi assim, de qualquer modo, que eu descobri Chopin, que não tinha nada a ver com a música que eu ouvia, aquelas músicas norte-americanas etc. Chopin em casa nunca tinha entrado. Tinha um piano lá onde eles tocavam clássicos digestivos, mas eu lembro que nunca tocavam Chopin. Meu pai tocava muita música americana, também, mas música erudita nada! Até que eu vi esse filme e me disse: *Puxa, eu queria ser Chopin!* Aí eu vivi os dias seguintes (e até hoje, talvez) só pensando em ser Chopin, e mais nada. Mas desde então foi muito mais grave, foi realmente... não tinha cura. Eu só ouvia Chopin, mais nada. Toco aqui um trecho de uma música dele para vocês ouvirem e nós concluirmos a palestra de hoje. [Chopin – *Valsa em Si menor*, nº 10, op 69, nº 2, na interpretação de Adam Harasiewicz]

Vocês ouvem uma música dessa como um sinal da História? Do Capitalismo? Sim, Chopin foi um romântico que vivia na Paris do Segundo Império, assunto tão festejado por Benjamin. Então a partir daí, de fato, enveredei por isso e nunca mais parei com essa mania de Chopin. Escutei tudo de Chopin, li todas as biografias possíveis de Chopin, e lendo uma dessas (eu tinha na época meus 15, 17 anos), eu via umas fotos de Chopin que eu olhava, e às

vezes, estava na rua e me imaginava Chopin. Eu punha o lábio inferior mais protuberante e me olhava nas vitrines, para ver se eu estava parecido, e aquilo me dava uma alegria muito especial. Eu me sentia Chopin andando pela rua do Ouvidor no Rio de Janeiro – era incrível, Chopin andando pelas ruas do Leblon...

Eu gostaria de terminar esse capítulo de hoje falando disto, e que me perguntassem: por que raio então alguém, um dia, decide, por ter visto um filme (eu vi muitos filmes, no entanto foi este que decidiu o resto de minha vida, até hoje) empenhar-se em ser Chopin? Isto me custou muitos problemas, especialmente familiares, para realmente prosseguir Chopin, vida afora. Com isto tive algumas alegrias, algumas tristezas incríveis, algumas alegrias de poder realmente tocar Chopin (e isto é para mim o motivo de uma alegria suprema, muito especial). Tristeza também de um dia perceber que Chopin não tinha nada a ver diretamente com nosso mundo que estava caindo aos pedaços – mundo entre escombros, e eu ficava lá tocando Chopin, como que podia uma coisa dessas? Não era a música adequada para se tocar num mundo que se esfacelava, em meio a escombros e gritos de socorros, estertores. E tristeza também porque ninguém mais ergueu essa tocha...; de ver que em todos os lugares onde se estuda música há um professor que te ensina a “tocar” Chopin, e o ensino consiste em imitações grosseiras. O professor já imita alguém; ele faz com que você o imite, e ele (por sua vez), imita o professor dele, que já imitou outros; que pouco souberam de Chopin. Isto é dar aula de música, é isto que é fazer música no capitalismo, não do



Segundo Império, mas de depois da guerra de 18, depois da Segunda Guerra. Isto é uma coisa que me dá tanto desassossego...

Mas eu pararei por aqui, agradeço a atenção. E amanhã a gente continua a aprofundar a conversa, amanhã o tema vai ser **O ARTISTA INCOMPREENDIDO**, quer dizer, após a descoberta de Chopin, quando vou realmente começar a estudar música de uma maneira mais séria. E pensar como a gente chega um dia a alguma coisa parecida com o que é a linguagem da música, morando aqui no Brasil. O que é isto, como isto acontece, e dizer disto que está intimamente relacionado com a História, de uma maneira assim que eu não poderia imaginar a um ponto tão agudo, a não ser depois que eu li este volumezinho das *Passagens* do Benjamin, que eu recomendo que vocês leiam, um trecho por dia, que seja, e possam ser atingidos por todos estes assuntos tratados nas fichas como sintomas de História. História como uma doença nada imaginária. Leiam, por favor, leiam, sobretudo, um ensaio do Benjamin (não passa de umas 5 páginas), chama-se *Sobre o conceito de história*, com o qual eu perdi, esses dias, o sono, e fui até de manhã relendo-o em pânico.

Até amanhã, muito obrigado a todos.



Anote – por favor – em folha à parte, a impressão geral que ficou de sua leitura; e sublinhe, sobretudo, questões com as quais possamos (possivelmente) estar em desacordo. Guarde-as, a elas voltaremos oportunamente.

advertência

ia



[pouco antes do início, para testar a eficácia dos aparelhos, um CD – ao acaso – foi utilizado]

LA PRIÈRE D'UNE VIERGE

PIAF
TRÉCLA RADARZEWSKA.

Andante.

PIANO.

The first system of the musical score is for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a forte (f) dynamic. The right hand plays a melodic line with grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a fortissimo (ff) dynamic marking.

The second system continues the piano accompaniment. It features a piano (p) dynamic marking. The right hand has a complex texture with many grace notes and slurs. The left hand has a steady accompaniment with some chordal textures. The system ends with a piano (p) dynamic marking.

The third system continues the piano accompaniment. It features a piano (p) dynamic marking. The right hand has a complex texture with many grace notes and slurs. The left hand has a steady accompaniment with some chordal textures. The system ends with a piano (p) dynamic marking.

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a piano (p) dynamic marking. The right hand has a complex texture with many grace notes and slurs. The left hand has a steady accompaniment with some chordal textures. The system ends with a piano (p) dynamic marking.



O ARTISTA INCOMPREENDIDO

[pessoas ainda chegavam e se acomodavam, mas grande parte do público já se encontrava no anfiteatro, tendo escutado, infelizmente, o exame do estado do som]

2ª advertência

Bom, continuemos o nosso trabalho desde ontem, e eu gostaria de lembrar o mote que a gente usou (que permanece ainda – hoje ainda – vigente, e que quanto mais a gente estime este mote, mais a gente vai – possivelmente – se entender ao longo destes dias que estão por vir).

Então, gostaria de continuar dizendo assim: aos Historiadores, e é aqui, com vocês na construção da História (digo, no prédio do Departamento de História), que eu estou, então, que realmente esforcem-se muito para ouvirem música como sinais da História, isto para mim é o ponto mais importante. Mas, quando eu faço este apelo, eu estou consciente de que realmente estes sinais precisam ser decodificados como todos os sinais. Qualquer sinal precisa ser decodificado. E isto exige, sem dúvida, um conhecimento do código, ou você não tem uma decifração dos sinais. Se eu começo a falar agora: *təŋ pōŋ tōŋ, tũŋ fīz ũy ũrī hōōw, hup hāj hōŋ* – porque eu passei minha infância na China, então eu posso falar chinês aqui, mas quem vai me entender? Então quer dizer que não adianta. É necessário que se possa conhecer o código e daí realmente ter uma compreensão dos sinais que a gente está ouvindo. A música é um sinal – concretíssimo – de História. Mas ele é um sinal que exige também uma de-



codificação, e que eu acho que seria realmente necessário para um historiador que se prezasse ter algum, alguma noção desses sinais, alguma noção da..., da realidade desses sinais, e, só então, esses sinais vão ser percebidos como verdadeiros sinais da História.

Aos músicos: eu pediria muito que ao ouvirem música tenham a consciência de que a música jamais acontece se não for na História, imersa na História (como a água está para a sede), então, queiramos ou não, todas as músicas estão sempre perpassadas, mergulhadas na História, isto queiramos ou não, por mais que a neguemos até, por mais que conservatórios, universidades, USP (e outras mais no mundo inteiro) neguem este fato, mas a música só acontece na História, e o músico deveria se inteirar disto, ter uma consciência plena disto, e então ele vai ter realmente muito mais possibilidade de entender o seu próprio meio – a sua própria linguagem. Que a música só se dá na História; que ditem, portanto, de compreender a História.

Estas duas questões colocadas, eu gostaria de continuar a partir de ontem: então, quando me perguntaram se fiquei contente eu disse: *Olha, eu não sei, eu não sei até que ponto as coisas que nós colocamos ontem chegaram de fato a vocês ou se eu apenas as intencionei, se apenas não consegui realmente passá-las*. Mas quando eu comecei a palestra de ontem com aquelas músicas, aquelas músicas já eram sinais inequívocos de História, elas deveriam ser percebidas como sinais. Mas que raios de sinais poderiam ser tais, e são! Eu me digo um compositor, estou aqui nesta qualidade etc, e eu começo exatamente um traba-

lho colocando 4 peças, ou 3 ou 4 peças de um repertório de músicas populares urbanas dos anos 40 dos Estados Unidos. Quer dizer, isto deveria ser realmente – eloqüentemente – sublinhado, sublinhável!, digo. Quer dizer, isto deveria ter causado alguma questão. Então se eu estou ou não contente do que fiz ontem, me perguntava este jovem aí na frente, eu não sei, por que não sei até que ponto a gente conseguiu levar a cabo aquilo que a gente intencionou. Então, a primeira questão que levantaria com respeito a ontem é isto: eu gostaria de constatar que aquelas músicas tivessem causado algum impacto, algum tipo de inquietação, o fato de a gente estar aqui reunido num trabalho que vai durar uma semana, perder este tempo, e o carinha põe aí umas músicas dos anos 40 norte-americanas? Que é isto? O que é que ele está querendo? Ele está nos gozando, está falando sério? Que é que está querendo falar conosco? Então, isto eu acho que eu não sei se me saí bem ou não ontem, mas vamos tentar mais uma vez, mais um dia.

Hoje, por exemplo, quando ouviu-se a primeira peça aqui, ela não fazia parte da palestra de hoje, mas eu devo dizer agora, já que ontem eu pus as músicas que ninguém sabia se faziam ou não parte da conferência de ontem, e na realidade faziam. Hoje não, ele [apontando para o técnico de som] pediu apenas pra testar o sistema de áudio – e era engraçado que o teste foi feito com uma das músicas mais idiotas que o mundo já produziu até hoje. Ao acaso, pois tratava-se de faixa de um CD que não seria utilizado como exemplo para a palestra de hoje... Mas houve alguma intenção? Na batata, não. Mas, olha: nada existe sem intenção, mesmo quando

as intenções não são explícitas, mesmo quando elas não estão nem conscientes, inconscientemente sempre há uma intenção, e então a gente...: uma atitude diante do mundo, diante da vida, diante dos sinais de um modo geral, a gente está sendo sempre aquilo que os sinais estão lançando. O que quer isto dizer? Nunca aceitar as coisas simplesmente..., é..., não vou discutir a chuva, se a chuva cai de cima para baixo – claro que eu não vou discutir uma evidência dessas – mas eu posso me inquietar se eu ouço como primeira peça de hoje a *Baranowska*. Era uma compositora polonesa que fez essa coisa tão, tão impressionante de... de gosto pequeno burguês como eu nunca vi na vida – eu acho que vale a pena até ouvi-la outra vez. Eu nem intencionava fazer isso, você vê como as intenções podem mudar na hora? Ouçamo-la, eu acho que vale a pena sim:

LA PRIÈRE D'UNE VIERGE

par
THÉCLA BADARZEWSKA.

Andante.

PIANO.

[você veja que isto é um esbanjamento de sentimentalismo que eu nunca vi na vida, esbanjar sentimentalidade empolada e idiota,



isso se chama “Oração de uma Virgem”, a essa altura já nem sei se ela era virgem (risos da platéia), bom não pode ser, não deve ter sido. É o gosto tipicamente da virada do século – do século xix



2ª advertência

para o século xx –, pequeníssimo burguês, assim, daquelas casas com lareira e conforto já etc]



Mas não era isso que a gente queria dizer. O que eu gostaria de dizer – a propósito – é que este era o tipo de música que se ouvia muito na minha infância, hoje até que nem se ouve mais. Está esquecida. Eu acho que outras, outras (outro tipo de estupidez já tomou este lugar), mas naquela época usava-se muito ouvir uma música como esta. E outras tantas, no gênero.

Mas eu segui em frente, eu praticamente não ouvia senão Chopin (eu já disse isso para vocês ontem e vou continuar ainda dizendo hoje), e a partir daquele momento eu comecei a estudar também um pouco de piano, eu queria... – e inicialmente eu nem pensava em composição, pensava realmente em tocar Chopin. Em ser Chopin, viver Chopin



e tocar Chopin um dia e fazer um sucesso internacional tocando Chopin pelo mundo afora. Eu tinha visto vários filmes que mostravam coisas desse tipo, um jovem chega a tocar Chopin e faz um sucesso enorme no mundo inteiro, aplausos e mais aplausos, não... , algo realmente espantoso. Lembro-me até de um amigo, Vitoriano, e ele estudava piano como eu, uma vez, chego na casa dele e ele estava deitado na poltrona, o piano aberto com as partituras, e ele deitado na poltrona e gritando: “*Bravo, Vitoriano! Bravo!*”, eu cheguei, quando abri a porta – (tinha intimidade) –, eu entrei lá... e ele “*bravo, Vitoriano!, bravo, Vitoriano, Vitoriano!*”, clamava, gritava ele. Encarando-o, falei-lhe: *Que será que está acontecendo?* Ele olhou para mim assim espantado, eu cheguei sem ele imaginar: “*oh, você já imaginou, eu estou em Moscou, que estrondoso sucesso estou fazendo lá*”. Que dizer: o piano aberto, ele não estava nem trabalhando, mas garantindo aquele sucesso em Moscou, porque esse sucesso com “*música clássica*” era muito, muito divulgado na época, e realmente música erudita fazia parte da sociedade. Fazia-se de conta que havia gosto para coisas mais espirituais. Ousava-se tal pretensão. Então ele imaginou um dia fazer sucesso e, como ele era comunista, ele faria sucesso em Moscou, se não ele teria feito sucesso no Carnegie Hall.

Mas projetava-se filmes, fazia-se muito alarido em torno da música erudita, jornais dedicavam seções inteiras para esta finalidade. Eu me lembro de um filme que se chamava *100 Homens e uma Garota*, é incrível este filme. Era uma história de uma orquestra formada com 100 músicos, e a garota era filha de um dos músicos que ia

em busca de um regente – e o regente era o maior nome da época, que era o Stokowski –, ele fazia uma “*regência*” com gestos muito extravagantes, assim, toda feita para ser filmada em Hollywood. Gestos também ociosos, pomposos, gestos cheios de tique-tiques nervosos e etc, e isso tinha um porquê imenso junto ao público. Mas ainda se faziam coisas desse tipo, e hoje em dia eu vejo que há um silêncio neste campo. Realmente não se... não se tem mais a música erudita nem sequer como uma desejável “*presença culta*” na sociedade – nem isto mais –, e a gente verifica por aí é que as lojas estão acabando com as seções de CDs de música erudita. Ele aqui [*apontando para alguém na platéia, funcionário de imponente loja de cds*] está de prova. É verdade, completamente..., em grandes lojas de CDs nos *shoppings* havia salões dedicados à música erudita. Com o tempo, foram definhando até se transformarem em salinhas pequenas, chegando hoje a ocupar pequenos espaços. A questão é que o interesse pela música erudita minguou cada vez mais. Mas na época em que eu era ainda criança, isso ainda não tinha minguado completamente, tal que um amigo meu gritava: “*Vitoriano! Bravo, Vitoriano!*”, porque ele ainda achava que teria sido possível; o que hoje é possível é que muitos jovens aí que estejam tocando até um Chopin bastante razoável jamais vão fazer sucesso coisa nenhuma, quer dizer, ninguém nem vai ouvi-los, quanto mais fazer sucesso.

Mas eu segui em frente tentando esta perspectiva chopiniana, e estudava bastantes horas de piano por dia, e logo depois, eu... – naquela época não havia muitas gravações, então eu ia lendo as partituras que conseguia

–, porque eu precisava conhecer Chopin de qualquer maneira, e... e comecei a ler biografias de Chopin uma atrás da outra etc, e verificando que aquele filme *À Noite Sonhamos*, que eu tinha visto quando bem criança, não tinha nada a ver com a realidade chopiniana de fato, e que ele não se parecia com Cornell Wylde – que era um galã da época dos anos 40 –, em nada semelhante a um tuberculoso, muito doente, problemático, hum..., nada a ver com aquele atlético ator, que “tocava maravilhosa-mente” no filme. Mas... aí eu já sabia quem era o Chopin, eu comecei... E verificava, com o tempo, que ele tinha algumas predileções especiais, por exemplo: ele gostava muito de Mozart; ele não apreciava muito Beethoven, mas muito Mozart – e eu comecei a dizer: poxa, por que será que ele gosta? Eu vou querer saber quem é Mozart também, e comecei a buscar o conhecimento do Mozart, ouvir gravações e já começava a ler algumas partituras, que não eram unicamente de Chopin, nessa época. Já fazia 4 ou 5 anos que eu trabalhava bastante, metodologicamente rigoroso, e me dava muito bem, e ia fazendo sozinho (então tinha mais liberdade de fazer o que bem me aprouvesse).

Foi assim que eu fui seguindo. Mas aí eu já ouvia um pouco mais de Mozart e comecei a pensar em Bach... Chopin gostava muito, eu disse: poxa, preciso conhecer Bach. Ouvia e começava a gostar, apreciava assim bastante, cheguei a tocar bastante coisa de Bach, mesmo, na época assim me entusiasmei, e mas... [pausa] Ópera, música de câmara, órgão, sinfonias, nada. Quartetos de cordas menos ainda. Música era outra coisa. Música era



Chopin, claro! E assim fui seguindo e logo me dei conta de que Chopin tinha uma preparação musical tão boa, e eu precisava me preparar, de algum modo.

E olhei em volta já contava com uns 14, 15 anos, eu disse: cáspita!... E comecei a comprar uns livros de teoria musical, e logo de harmonia e depois de contraponto e etc, e comecei a ler aquilo e a fazer exercícios, a praticar um pouco aqueles tratados que eu começava a ler... E através de Chopin foi que eu comecei a dizer: meu!, o Chopin gostava muito de literatura, eu disse: eu preciso gostar também de literatura... Aí comecei a procurar ler livros, lia bastante livro, bastante... bastante... E Chopin gostava muito de artes plásticas, eu disse: eu preciso saber o que são as artes plásticas, me lembro muito bem.

Um Natal, ainda era bastante acriançado, a gente recebeu uns cartões de boas festas, e um deles era uma... uma vista assim bem típica de Natal europeu representado com azul celeste, verde mar, vermelho corajoso, branco lírio, aconchegante, cristalino. E eu disse assim: não, eu sou o Chopin, então eu enquadrei aquilo, bem barato, que era uma moldurazinha de papel, mas eu pus no meu quarto e me sentia Chopin com aquela arte emoldurada na parede. E dizia: poxa, eu já estou me chopiniando.

Porque ele gostava muito de... de pintores da época, o Ingres, mais que dos outros todos, e detestava por exemplo o... Delacroix como pintor, e Delacroix adorava Chopin como o artista fundamental para ele; mas Chopin não conseguia suportar Delacroix como pintor, só como amigo, sim, bastante: como amigo. Para a sensibilidade de Chopin – hoje me dou conta – Delacroix era um tu-



multo de movimentos, cores agoniadas, traços irrequietos, nervosos, agitações, sensualidades abertas em demasia, paixões desatadas demais...

Então eu comecei a verificar esses tipos, e a expandir o conhecimento em artes plásticas, um pouco. Que bom que eu já estava um pouco mais enfronzado num bocado de coisas, já encontrava que Corot é que era o equivalente plástico de Chopin, e nunca o próprio Ingres. Já lia bastante, tinha lido todos os românticos, os franceses em especial. Naquele momento era muito necessário, pra quem começava a se meter em literatura e nas artes.

E foi quando, por então, comecei a me interessar também por cinema, bastante por cinema, e freqüentei clube de cinema, e... a partir desta ampliação do campo de visão, não que eu me desligasse de Chopin, mas comecei a fazer espaços para outras realidades além do Chopin. Até então não havia senão Chopin. Logo mais começou a acontecer Béla Bartók: eu achei assim realmente espantoso, eu queria até colocar umas 2 ou 3 coisas dele, aqui, e partilhar aquele mesmo encanto que eu tive na época, ainda agora com vocês. Das muitas das artes às quais me achei então, nem partilharia mais o mesmo encanto, mas de Béla Bartók sim.

Do *For Children* vou pinçar um exemplo para a gente escutar agora:

Andante

Piano

P dolce

8

16

p

dim.

pp *smorzando*

2ª advertência

São canções que existem, que preexistiram a Bartók, são todas canções infantis húngaras que ele transcreve para piano, mas com uma sabedoria, com um espanto de...

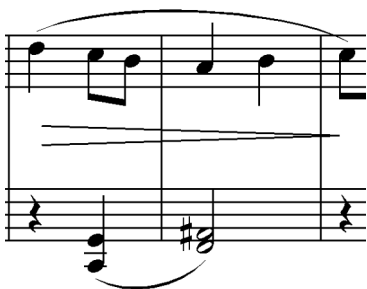
Isto por exemplo:

p dolce

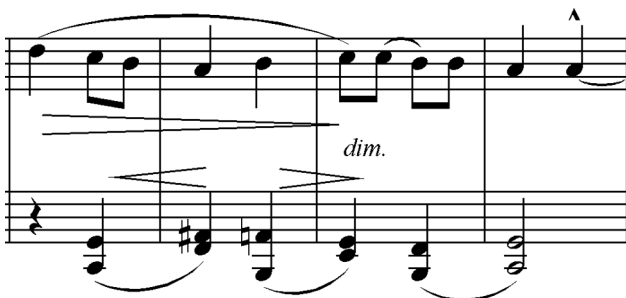
Agora já diferente...

p

Surpresa a cada momento, as combinações mais extremas de...



de descobertas musicais assim, realmente espantosas



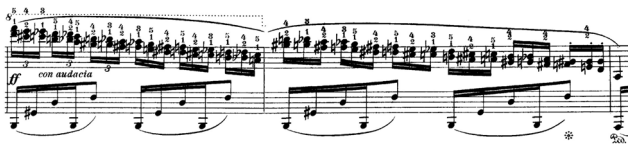
Comecei a... a me ocupar muito com isto, então eu ouvi muito Béla Bartók nessa ocasião, bastante mesmo. Nessa época, eu estava morando no Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica Nacional, eu freqüentava bastante, já ouvia bastante concerto ao vivo, mas Béla Bartók não era muito tocado então, o pouco que a gente conseguia de partitura, comecei a investigar e realmente foi uma outra grande paixão, Béla Bartók, e essas dissonâncias que ele usa assim tão perspicazes, o jeito dele fazer coisas tão... tão precisas

em cada momento... umas sutilezas no tempo, métricas inescrutáveis, uns encantamentos: sortilégios de texturas e sonoridades nas músicas noturnas.

Lento (♩ = 72-80)

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. Each system has a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 72-80 beats per minute. The first system begins with a right-hand staff containing a few notes and rests, and a left-hand staff with a complex, rhythmic accompaniment. The second system continues the right-hand melody and the left-hand accompaniment, with dynamics like 'pp' and 'p' indicated. The third system shows further development of the piece, including some trills and ornaments marked with '8' and '9'.

E comecei nessa época a investigar um pouco o que significava uma música tonal, e o que era uma música modal, afinal de contas, tão diferentes. Então comecei a trabalhar com essas ideias, e... quando eu vi, eu já tinha me desiludido da possibilidade de me tornar um pianista de nome; que eu jamais poderia ser um virtuose, tocando



Eu já tinha consciência de que eu jamais iria conseguir fazer isso. E já tinha desistido de ser pianista de concerto. Eu me disse não, não posso um dia fazer o que eu mais quis na vida, queria tocar Chopin, mas... mas comecei a compensar isto com um trabalho com a linguagem, com a música... as estruturas, com a música, com a composição. Comecei a pensar na música como um compositor e nessa época... claro, Villa-Lobos era um mito assim absolutamente fundamental e respeitável e... embora a gente nunca escutasse Villa-Lobos, ele era realmente assim uma figura necessária: falava-se de Villa-Lobos, realmente. Era muito mais falado do que tocado, mas falava-se bastante, e as escolas nacionalistas e tudo aquilo da utilização de materiais do folclore brasileiro: realmente, comecei a me embrenhar por isto e... naquela ocasião como eu estava muito enfeitado pelo Béla Bartók, aquele modalismo todo cromatizado: e essas implicações de um cromatismo extremo com o modalismo...





Comecei a trabalhar com esses materiais e disse, poxa vida, eu vinha de uma cidade (que era o Recife), onde a música modal é muito... era muito presente naquela época ainda, quando eu nasci e quando eu vivi lá, até os 10 anos, 11 anos; era uma música assim bastante, bastante forte. E me propus ser então um compositor nacionalista, já que isto era o destino para um jovem músico brasileiro, ser um compositor nacionalista naquela época, irremediavelmente. Fora isso, o que é que poderia ser mais que isso? Nada! Então olhava em volta e dizia: eu vou me enveredar por esse caminho. Aí comecei a lembrar de músicas que eu tinha de memórias da infância. E eu vi que eu lembrava de bastante coisa, ainda bastante vivas,

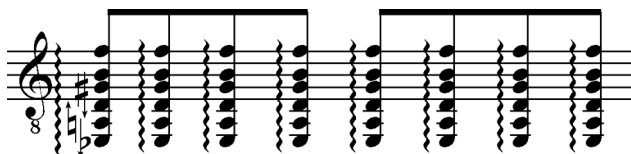
que já não acontecem mais hoje em dia, absolutamente. Por exemplo: me lembro de pedintes na feira, isso era normal de ir acompanhado por um familiar pra ir à feira, e lá você ouvia esses pedintes cantando por pedir esmolas, fazendo... eu me lembro de uma assim:



Nos-sa Se-nho-ra da Con-cei-ção que te fa-ça com-pa-nhia

Era um casal de velhos, esqueléticos, e... portinarescos, e ele... ela, ele tocava um violão esquisito, uma viola toda mal afinada (eu acho que ele era surdo).

Ele ficava: tchein, tchein...



8

só, mais o ritmo, e alternavam-se no canto ele e ela.



Voz
Nos-sa Se-nho-ra da Con-cei-ção que te fa-ça com-pa-nhia

Violão

E ela cantava: “*Nossa Sra. da Conceição, que te faça companhia*”, e ele então repetia depois: “*Nossa Sra. da Conceição que te faça companhia*”.

Mas aquela música do casal de cegos era terrível, vinha lá de dentro das grutas da alma, uma coisa terrífica.

E matutava coisas e comecei a tentar reproduzir isto em músicas que eu escrevia a partir daqueles materiais. Lembrava-me de aboios, ainda muito comuns naquela época; morava bem nos arredores de Recife, onde passavam aquelas boiadas, que vinham do interior para os matadouros. E quantas vezes vi, ou só ouvi, altas horas da noite os aboios e o barulhar da boiada passando.

Eu tinha ainda um... um contato com o folclore que era verdadeiro, assim vital; nunca tinha nem me dado conta que eu sabia tanta coisa de folclore. Poderia, sim, compor músicas com um distintivo folclórico. E comecei a fazer uma música bem recifense, e que ao mesmo tempo tivesse um cunho medieval e renascentista, porque naquela época eu estava descobrindo também a música do passado: a Idade Média e a música renascentista, muito! O barroco eu vim a conhecer bem depois, mas nessa época me apaixonei pela música até à Renascença.

Como você vê, em tudo o que foi acontecendo, foi assim, não teria um porque muito exato, senão as dobras do destino: nada além disto, então ia passando uma dobra sobre a outra, e ia seguindo em frente, e assim foi que eu comecei a fazer essa música brasileira, neo-clássica: se se pode dizer de refacções de uma música ilusoriamente acontecida num passado que o Brasil nem conheceu, mas eivada de Bartókismos de oitava (por assim dizer) e assim continuei, até que... numa ocasião eu encontrei o Toni [*George Olivier Toni*], e mostrei pra ele umas peças que eu tinha feito.

Ele disse: “*você não quer estudar comigo?*”, e eu disse: *ah, estudo*. E ele, então, continuou: “*sobretudo você não*

vai pagar nada”. E nem poderia mesmo porque a essa altura eu não tinha nenhum tostão no bolso, pois meu pai tinha cortado toda a mesada possível porque eu insistia nesse negócio de música, de ficar no piano horas e horas. Mas aí eu fui estudar com o Toni, e então ele começou a me abrir o campo pra uma música que já se fazia, fazia tempo, e que eu não tinha nem noção, que era a música dodecafônica, a escola de Viena etc.

O máximo a que eu tinha chegado era o Béla Bartók, e um pouco do... Stravinsky eu ouvia sem grandes paixões, mas eu ouvia o Stravinsky, sim, mas Béla Bartók era a grande paixão, realmente. E o Toni até me chamava a atenção para o início do quarteto n° 1 de Bartók:

Lento ♩ = 60

violino I

1 2 5 6 9 10

p molto espress.

violino II

3 4 7 8 11

p molto espress.

“mas veja o quarteto... praticamente doze notas, sem repetição, como no dodecafonismo”, e eu disse: *poxa, é verdade!!!*

Comecei a trabalhar com aquelas ideias e fui expandindo. Nisto, eu tinha viajado pro Rio Grande do Sul, estava morando lá naquela época e aconteceu a possibilidade de uma bolsa para ir para a Europa. Arrumei as malas e vi que me incomodava a presença de uma enorme caixa abarrotada de manuscritos de trabalhos anteriores ao encontro com o Toni.

Eram músicas nacionalistas (que após o Toni eu execrava): meio medieval, meio renascentista, algo Bartókiana (até certo ponto, é claro!). Então, peguei toda essa caixa, e disse: agora meu destino é outro, eu vou fazer a música que o Toni tinha me passado a descoberta, daquela música nova que se fazia: cheia de vida, uma música que dava conta de tudo que realmente estava existindo no mundo atual, uma música que se fazia realmente com o pensamento e não por imitações do passado.

Afinal de contas a música não era apenas um... um momento para eu elencar os meus dissabores, as minhas desgraças, um romantismo defasado no tempo; agora me encontrava frente a uma linguagem que dizia coisas e eu comecei a prestar atenção nas coisas que a música dizia, em vez de usar as músicas para dizer as minhas mazelas. Foi uma etapa bastante decisiva, essa época. Eu vi que a música a gente poderia fazer muito com a cabeça, quer dizer, com o pensamento, com estruturas. Bastante, assim, crucial.

Neste então, em Porto Alegre ainda, queimei tudo que tinha feito; toquei fogo naquela caixa. Enorme fogueira. daquelas músicas ainda sobraram umas 3 ou 4 peças porque eu tinha em mãos de algumas pessoas (empresadas), que não estavam na caixa da fogueira.

Então essas 2 ou 3, 4 peças ainda sobreviveram a esse incêndio, ou a este *sacrifício* que eu fiz lá, e me regoizei muito com ele, quer dizer: ver no fogo queimar coisas que você não quer mais é um prazer muito maior do que tê-las feito todas elas, foi assim, incrível mesmo o que aconteceu.

Voltei de lá pra São Paulo e daqui eu fui para a Europa conhecer um pouco o que se estava fazendo por lá, e tive contato com compositores seriais: o Stockhausen, o Boulez, Berio... Assisti cursos deles em Darmstadt; e do Pousseur, especialmente, que me impressionou bastante naquele momento em que eu me enfronhava com tudo que existisse de dados da vanguarda. Eu já tinha tido consciência de que aquela música nacionalista era realmente sacal, não é? Quer dizer uma coisa que ficava assim, por exemplo:

[o palestrante, a quatro mãos com o Maurício De Bonis, executaram uma paródia de música nacionalista brasileira (típica dos inícios dos anos 60) com o indefectível ostinato de ritmo brasileiro no grave, contraposto à melodia "brasileira", tonal, simplória, em oitavas, no registro médio-agudo]

Eu realmente nunca pratiquei disparates como este. Não. Meu passado, quanto a isso, não me condena, mas de qualquer forma eu estava em guerra com a música nacionalista. Eu sabia que aquilo não era verdade, eu já tinha certeza de que aquilo não era verdade, aquilo realmente não era verdade. E não era por quê? Porque era uma música que se praticava a partir de fontes que não tinham nada a ver com a realidade presente, que eram fontes do folclore, claro! Que um pobre dum homem pedindo uma esmola numa feira não pode se tornar um samba sinfônico, tenha dó! Nunca aceitei, jamais, uma tal estupidez como se fosse música nacionalista brasileira.

Já vivia na pele o horror à música nacionalista, e nessa

época foi quando eu tive uma briga íntima com o Villa-Lobos, que até havia morrido. Fiquei de mal com tudo que fosse música nacionalista exatamente por ser um tipo de música muito velha, e apenas enfeitada com ingredientes mais modernos, e... onde tudo que existia de velho continuava caquético. E eu disse: bom, isso não pode continuar mais dessa maneira; e eu estava já trabalhando com música serial. E ademais nessa época o cinema do Godard começava a aparecer, e o Fellini e realmente um monte de coisas absolutamente extraordinárias estavam acontecendo em volta; e a poesia concreta também.

E comecei a me enfronhar com este universo novo, e tinha ligações com os poetas concretos naquela ocasião, e a partir deles eu tive acesso a um autor que foi realmente uma enorme descoberta: eu diria uma descoberta tão incrível quanto foi a de Chopin, quanto foi Béla Bartók, eu tive com este autor que os poetas concretos acabavam de me apresentar, que era James Joyce; foi uma herança que recebi direta dos poetas concretos.

O que me apaixonava no Joyce, exatamente, era essa maneira nova e prenhe de invenções. Então eu estava de fato descobrindo o Joyce e um dos livros de Joyce tinha me apaixonado muito, o *Ulysses*. Achei magnífico que um dia esse homem tenha querido escrever um livro para o qual ele projetou toda uma maneira inimaginável de pensar a literatura, tão nova, o livro final teria 18 capítulos, cada capítulo teria uma relação com a cena, uma hora precisa, um órgão do corpo. Ora, escrever exprimindo algum órgão do corpo. Isto é realmente extraordinário!

Cada capítulo teria uma arte, cada capítulo teria uma

cor, e ele escrevia de acordo com aquela cor que ele tinha projetado, um símbolo, e este símbolo seria fundamental para o capítulo, e finalmente uma técnica precisa para cada capítulo. Livro tal que ele levou 14 anos escrevendo. (Bastante tempo.)

Um livro em que ele pensou muita coisa antes de escrevê-lo, e o que ele quis fazer foi na realidade uma novela onde toda história acontecia num dia só, desde o amanhecer, até o anoitecer, até a madrugada do dia seguinte. Romance em que ele recontaria a história do Ulisses de Homero, com uma grande variação (como se se tratasse de uma variação musical), imensamente polifônica (como se fosse uma peça musical) explodindo em mil outras variações menores (a cada página, quase).

Tudo foi muito apaixonante para mim; imaginar que alguém pudesse pensar uma literatura, sobre algo... algum dado da literatura muito longínquo como a *Odisséia*, de Homero, mas que ele transubstanciava numa ideia de presente realmente miraculoso. Ele esboçou os 18 capítulos da seguinte maneira:

O primeiro capítulo é o *Telêmaco*, começa com Buck Mulligan fazendo a barba e ele está descendo uma escada e saúda o Telêmaco cantando um canto gregoriano, "*laudate domino*", não estou bem certo, e enquanto ele canta o outro chega, o jovem amigo Stephen (um mais velho e um mais jovem, os amigos). Esse capítulo primeiro é o *Telêmaco*. Ele acontece na torre onde morava o Buck Mulligan, às 8h da manhã, e a arte é a teologia! (Todo texto desta secção está escrito como se fosse realmente um texto teologal mesmo);

a cor é o branco e o ouro; o símbolo é o Herdeiro. A técnica era a narração jovem: então tudo isso era escrito como um jovem dizendo coisas.

O capítulo seguinte: *Nestor* (todos têm a ver com o Ulisses, não é?). Depois em seguida, a cena acontece numa escola, às 10h da manhã, e a arte é a História. História, gente! vocês historiadores já pensaram, algum dia, a História como Arte? A cor marrom. (Como é que se escreve em marrom? Há que verificar.) O símbolo: o cavalo. O animal vindo das eras, o psiquismo, a impetuosidade, sexualidade. O cavalo: a morte e a vida, galopes... simbologia amplíssima. Quanto à técnica: o catecismo pessoal, o aliciamento, a doutrinação. (Claro, na escola você tenta catequizar, você passa a lição.)

O terceiro capítulo: *Proteu*. Desenrola-se na praia, às onze horas da manhã, e a arte: a filologia (pensar a filologia como arte isto também já é extraordinário). A cor: verde, o símbolo: a maré, a periodicidade, fluxo/refluxo, sobe e desce, vai-e-vem. E agora o monólogo é masculino.

Em seguida o capítulo de *Calypso*, também às 8h da manhã, o órgão é o rim (a depuração, filtragem, o modo do texto implicando esta ideia), sangue e renovação; a arte: a economia (e veja-se que pensar a economia como arte também é coisa bem desusada); a cor: laranja (urina), o símbolo: a ninfa (o aspecto feminino, o inconsciente, o fascínio, a loucura); e a narração: adulta.

O capítulo seguinte *Lotófagos*, ocorre no banho, o cara (tomando banho às 10h da manhã), e a genitália como órgão. A arte: a botânica e a química; o símbolo: a eucaristia (a comunhão, antropofagia); e a técnica: o

narcisismo. Céus! Ele enfrentar um capítulo inteiro em que ele escreve narcisicamente, se venerando, se olhando, se mirando, o tempo todo aquilo...

(...Talvez eu não deva me alongar muito, mas um pouco mais eu diria que ainda vale a pena, sim.)

O próximo capítulo é o *Hades* (é a cena do inferno, realiza-se no cemitério às 11h da manhã: enterro). O órgão é o coração (que cessa de bater, não é?). A arte é a religião. (Religião pensada como arte também é formidável.) A cor é o branco, o negro, claro! O símbolo: as pompas fúnebres; e a técnica o incubismo (quer dizer o pesadelo, o demônio noturno).

Segue-se o *Eolo*, acontecia no jornal às 12h, o órgão era o pulmão, a respiração, o ritmo vital. Imagine um homem um dia escrever um livro em que ele pretendeu isto, tudo isto! e não simplesmente contar uma estória.

Ora, uma estória eu posso contá-la, narrá-la... como eu estou contando a minha, aqui, oralmente.

Porém literatura é escritura, papel, pena, imaginação, criação, não simplesmente contar mais uma vez um caso, como se pode fazer falando (as palavras surgindo no tempo vivo, e não escolhidas, uma a uma, sopesadas uma a uma, justapostas com precisão... irrecusável).

Este homem realmente me fascinou, quer dizer, quando ele começa a pensar essa literatura, e trabalhando desta maneira, aquilo realmente foi pra mim uma descoberta excepcional, extrema. Há um capítulo mais pra frente, (que acontece aqui), que é o... capítulo 14. Chama-se os *Bois do Sol*. Acontece num hospital às 10 horas. O órgão é o útero. A arte é a medicina. A cor branca. O símbolo:



a maternidade. A técnica empregada: o desenvolvimento embrionário; o que ele quis dizer com isto?

Esse capítulo é extraordinário! Vale a pena até lê-lo isolado do resto do romance, porque ele suporta uma leitura à parte.

Narra, escreve com palavras, o desenvolvimento embrionário (quer da criança que está para nascer, quer da língua inglesa que nasce sob seus olhos, leitor, através de palavras até ao espocar da vida: o choro correspondendo à gíria [bem daquele instante]). E ele começa com um inglês muito anterior a Shakespeare, um inglês assim bem medieval, ainda não categoricamente britânico, ainda muito (muito) latino e celta, muito estranho, e vai se desenvolvendo até que ele passa por Shakespeare, os elisabetanos (mais nossos conhecidos), e a linguagem vai progredindo, chega no século xviii, ao século xix – todo o derramamento do século xix. Quando chega no século xx: explode em atualidade e chega à gíria: e a criança nasce. Isto é um capítulo em que se narra, no livro, que estes 2 personagens – tanto o mais velho quanto o jovem, que era o amigo dele –, eles encontraram uma indigente dando à luz na rua e a levam para a maternidade. E outra cena igualmente maravilhosa é a cena do bordel. É uma cena escrita a várias vozes, na qual ele constrói uma Fuga para vários personagens (e como Joyce tinha um conhecimento musical abrangente, extraordinário mesmo, ele pensou realmente num texto em que transparecesse a ideia de uma polifonia. Nada é mais distante da escritura de um texto de que uma polifonia, claro, num texto uma palavra só pode seguir a outra e seguidamente, e não pode ter



concomitâncias por que não seria um texto, seria, então, uma polifonia, ou musical, ou sonora etc – mas nunca um texto. Mas ele tenta, ele tenta um texto polifônico, e é extraordinário isto).

O último, o último capítulo, xviii, é *Penélope*: a cena ocorre no leito, isto já é de madrugada, depois das 2h, o órgão é a carne, a arte não mencionada: mas bem que poderia ter sido uma *sarabanda* para viola desacompanhada; o símbolo é a terra e a técnica é o monólogo feminino. Este capítulo deve ter umas 30 páginas e ele não tem uma vírgula, nada, nada, nenhuma pontuação – é uma mulher que está pensando o tempo todo, e ela está devaneando em torno de todos os homens que ela já teve ou que ela gostaria de ter tido e que ela...; o marido não chegara ainda em casa. E ela está se masturbando o tempo todo, enquanto devaneia (sem pontuação). Este texto é uma das coisas mais densas, mais extraordinárias que eu já vi na vida inteira. Então, este livro foi realmente uma grande paixão.

Em seguida, um outro livro do Joyce, também foi uma descoberta para mim tão grande, tão grave, quanto a de Chopin. O livro chama-se *Finnegans Wake*. Este livro, eu sei que ele demorou bastante, mais de uma década escrevendo-o. Durante a gestação do livro, ele pedia para todos os amigos que qualquer nome de rio que lembrassem, escrevessem e mandassem para ele por carta. Todos os amigos estranhando aquilo, hoje em dia a gente sabe, bem sabe, que a heroína do livro, Annalivia, mulher em eternas metamorfoses, ela é também um rio em seu curso, sempre mutável, sempre o mesmo em

seu fluir: como os cabelos longos e soltos da esposa de Italo Svevo, que inspirou Joyce. Há também o gigante. O Gigante que cai e quebra-se em pedaços e todo mundo vai catando aqueles restos daquele gigante e aquele catar vai sendo a próxima etapa da humanidade. Depois da queda deste Gigante, mais lá na frente, o herói é um beerrão, ele bebe muito, e ele morre, aspergem whisky sobre o cadáver e com outro nome ele revive – ele revém – é uma loucura assim, tão enorme. Ele pretendia que este livro fosse a História da Humanidade inteira com personagens míticos, simultâneos (como só ocorre na música) que se originam na aurora dos tempos, no surgimento dos mitos. Então ele quis fundir num só texto todos os livros sagrados existentes no mundo. E ele passou anos a fio lendo Bíblia, o Alcorão, textos sagrados de toda a espécie, ele começou a ler e estudar aquilo: a linguagem dos livros sagrados; e a tecer. E ele pensou então que a técnica toda do livro seria a de um grande pesadelo. E este livro teria 4 partes bem distintas: uma parte inicial: mítica, que é a do Gigante enorme – um dia ele cai e se quebra, e ele era feito de contas e estas contas se espalham pelo mundo e vão por aí, rolando –; depois, o próximo passo: aparece o H. C. Earwicker que um dia vai morrer de tanto beber, e ele é casado com Annalivia (e sua mulher é o rio, ela é a água [denso símbolo feminino]): – por isso que ele queria tanto nomes de rios, entendem?, o Amazonas, por exemplo, está lá, bastante, bastante forte nas páginas do *Finnegans Wake*, mas todos os rios – o Ganges –, todos os rios do Mundo estão presentes neste *Finnegans Wake* – (quer dizer *finn again*, *Finnegans Wake* quer dizer

Finnegans desperta). Então ele queria dizer que a História da Humanidade, acontecendo em 4 grandes etapas que se sucedem e voltam depois em novo ciclo, e revém de novo, sempre renovado ao longo das eras, por eras. Isto é baseado em Giambattista Vico (séc xviii) – ele pensava a História a partir de 4 etapas: uma etapa mítica (teocrática), História maravilhosa ainda: do contato do homem com o sagrado (e imediato, o contato); uma etapa seguinte, que é uma parte toda pomposa, por isso que este homem quando morre, este homem que é o Earwicker (HCE) no livro: *Here Comes Everybody, Hircus Civis Eblanensis, Hans Christian Endersen, How Copenhagen Endeth*. Sempre muito denso de alusões e implicações múltiplas; senhas. Ele está escrevendo o texto e deixa só as iniciais do personagem. E este personagem, ele é condenado uma vez porque dizem que ele mexeu com umas moças, com duas jovens, num ato pedofílico num parque. No Éden? No Parque Fênix, escondido, isto foi muito pecaminoso e há um julgamento deste homem que tem uma filha bem jovem ela também, que por sua vez tem ela 28 amigas (que são os 28 dias lunares), e tudo lá é assim, é feito com um charme incrivelmente eivado de textos sagrados, de alusões históricas, de indicações literárias.

E o livro vai por etapas: de Earwicker nascem dois irmãos – são o Shem, e o Shaun – e eles dois são os antagonismos, dois tipos atritosos, um é o político e o outro é o poeta, e eles realmente se detestam – e um é Caim e o outro é Abel, enfim – e isso é uma história realmente terrífica, destes dois. E mais à frente tem um momento final que você não entende o que acontece mais – é um momento absolutamente caótico. Neste momento nós

já perdemos a noção de ordem, de nitidez; no momento anterior ainda havia certa clareza, um certo ar republicano, de democracia bem à burguesa, mas este último momento no fim do volume, é um momento caótico. E, de fato, se você aplicar isto às fases da História (segundo Vico), coincide plenamente, coincide com a visão dele da História da Humanidade desenvolvendo-se por 4 etapas. O livro é um grande pesadelo, por isso que ele pretendeu personagens que renascem e revivem – eles não morrem na realidade, eles morrem aqui, mas eles revivem lá, como um outro, outro personagem, com em um grande pesadelo, então não tem a lógica da realidade não, não cabe no livro, porque a lógica do livro é a lógica do sonho, do pesadelo, tudo pode acontecer ao mesmo tempo (e acontece ao mesmo tempo!).

Então, é uma literatura, assim, inenarrável, extremíssima porque é muito densa polifonicamente (como jamais havia sido possível na literatura). Vou ler para vocês um pequeno trecho no original, pois ele tem uma sonoridade que é realmente muito aliciante – perdoem meu inglês, mas eu vou tentar ler assim mesmo:

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle And Environs.

Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war: nor had top-sawyer's rocks by, etc.

O texto é assim, de um engruvinhado de palavras, assim é exatamente como o livro começa. Acontece que o texto começa a partir do que você ainda lerá na última página do volume: por isso começa com letra minúscula. Como se o livro não tivesse começo nem fim. Pode até ser começado por qualquer página, ao acaso, e continuar até que se reencontre a página por onde se principiou a ler. O livro começa com uma letra minúscula: *riverrun*: riocorrente; e ele termina com a última palavra que não tem pontuação e que continua por onde se inicia o volume, na 1ª página. Ele não começa e nem termina: você pode começar em qualquer parte e terminar onde você começou – necessariamente ele não começa. Mas de qualquer forma aquele momento da 1ª página foi um momento teocrático, mítico. No momento seguinte acontece a fase monárquica; depois tem a época republicana; mas, como é que se chama? – essa coisa que eles falam aí no senado –, democráticos, democrático! (é claro que estão pensando na democracia deles, portanto: Viva Sarney!, claro). Democracia. E, por último, o momento caótico, onde já nada se segura mais com nada; e deste momento caótico revém de volta o momento mítico e tudo giraria outra vez. ***Finn Again: Finnegans***. Esta é a tese do Giambattista Vico, que o Joyce utilizou como pano de fundo para esta saga da História da humanidade que ele narra em forma de pesadelo. Então vou ler a tradução – aqui diz assim:

riocorrente [Eu queria só, antes disso, dizer que as palavras em inglês nem sempre são palavras em inglês que existem, por exemplo, aqui tem, por exemplo, ele diz aqui:

commodius vicus – não existe isso no inglês: *commodius vicus of recirculation back to* –, depois ele diz: *Sir Tristram, violer d'amores* – não existe isso em inglês, *violer*, não existe; tem *viola d'amore*, em italiano, mas *violer d'amores* já é outra possibilidade. O livro é feito numa língua que é uma língua usada naquele pesadelo, não está em inglês, propriamente. É um livro difícil tanto para um inglês, para um americano, quanto para um brasileiro, sem dúvida, mas se um dia vocês quiserem se aventurar eu acho que vale a pena a aventura. E vale a aventura da pena, também. Ele diz aqui na tradução o seguinte: riororrente, uma palavra só: rio/corrente. Continuando:], **depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação de volta a Howth Castle Ecercanias.**

Sir Tristão, violista d'amores, através o mar breve, não tinha ainda revoltado de Norte Armórica a este lado do áspero istmo da Europa Menor para louco-mover sua guerra penisolada.

Bom, este 1º parágrafo diz “riocorrente”, porque ele fala do rio *Liffey* que banha a cidade de Dublin, “depois de Eva e Adão” – Eva e Adão é uma Igreja em Dublin –, existe um rio e logo depois existe uma Igreja, realmente, de “*Eve and Adam*”, e não Adão e Eva, mas de “*Eve and Adam, the church of Eve and Adam*”, ele está descrevendo exatamente o recorte da paisagem da cidade de Dublin (e continuando a partir do texto da tradução): “riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía [Logo depois da Igreja tem realmente

um recorte, assim, no terreno, e forma uma baía, então ‘do desvio da praia à dobra da baía.’], **devolve-nos** [Quer dizer: traz-nos de volta.] **por um commodius vicus de recirculação** [Estranho isso.] **de volta a Howth Castle Ecercanias** [Quer dizer, é o outro extremo da cidade onde se encontra o castelo de Howth, que é o conhecido ponto turístico de Dublin. Isto tudo vai falando depois de um cinturão de toda a cidade de Dublin. Na realidade ele está dizendo esta cidade, que era uma das idéias fixas do Joyce, Dublin, para onde ele nunca mais retornou.].

Sir Tristão [Sir Tristram foi um dos míticos reis da Irlanda e da Inglaterra e funde-se com o Tristão entre as duas Isoldas.] **violista d’amores** [Quer dizer, ele violava os amores (Tristão e Isolda), mas ao mesmo tempo ele tocava música, ele era músico, violador d’amores (executante de viola d’amores).], **através o mar breve** [Quer dizer, de um mar não muito distante.], **não tinha ainda revoltado de Norte Armórica** [Quer dizer, ele está pensando agora em todos os imigrantes irlandeses que tinham ido para os Estados Unidos (Laurence County, na Georgia), onde há uma grande comunidade irlandesa.].”

O livro é assim – mas tudo está sendo dito ao mesmo tempo (simultaneamente como só na música é possível) –, então veja que também pode ser:

riocorrente [Quer dizer, o ‘riocorrente’: a História seguindo seu curso como um rio que nunca volta atrás, sendo que o fluxo, o tempo, é o ‘riocorrente’], **depois de Eva e Adão** [É o tema bíblico da queda do homem, do pecado original], **do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos** [Então ele situou Dublin patentemente,

porque aqui está acontecendo nas ruas da cidade irlandesa; mas ‘devolve-nos’] **por um commodius vicus de recirculação** [Isto quer dizer o quê? É no período do Imperador Commodius que principia a queda do Império Romano. Então ele fala: ‘por um commodius vicus’, por uma cômoda via, mas vicus não existe, nem em italiano, nem em inglês, ele vem de *via*, em latim, e Vico, de Giambattista Vico, que era o nome do filósofo autor de *La Scienza Nuova*. Como um vicus ‘de recirculação.’] **de volta a Howth Castle Ecercanias** [Note que as iniciais são as mesmas de Humphrey Chimpden Earwicker, alusão ao herói que sucede Finnegan, o gigante que também é Finn Mc Cool, durante 200 anos capitão dos heróis guerreiros da Irlanda].

Cada leitura é tão densa de tantas informações, que é bastante o nome de um personagem, e Joyce já está remetendo à História, a histórias, assim tal que basta o nome de Napoleão, e vale como um sinal do tema da queda, e suas ramificações: Finn, Adão e Eva, e tudo devido à queda do corso em Waterloo...

Outra arte que apaixonou-me incrivelmente por esta época foi a escola de Viena – que eu passei a trabalhar bastante com ela e a descobrir através do professor Olivier Toni (o único professor que eu tive até então), eu estudei com ele uns 2, 3 anos. Depois voltei da Europa com outra grande influência para minha formação que foi a do Henri Pousseur – com quem eu tinha estudado na Alemanha. E aí prossegui, fazendo algumas experiências, e vem daí meu tema de hoje: **O ARTISTA INCOMPREENDIDO.**

Como eu disse, logo em seguida, eu comecei a (depois

de Béla Bartók), a adentrar-me muito nas obras da escola de Viena e gostaria que os historiadores tivessem a oportunidade de ouvir umas músicas da escola de Viena. [barulho da procura do CD] Olha, eu gostaria que a gente ouvisse umas 2 destas peças. Tenham um pouquinho de paciência porque é muito importante, para a leitura da História, é claro, estes sinais que vão ser dados agora: [escuta-se a 3ª das 4 peças curtas para violoncello e piano, de Anton Webern]

III.

Äußerst ruhig (♩. ca 60)
mit Dämpfer
am Steg,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ppp *mf* ppp ppp ppp ppp ppp ppp

1034

Mais uma peça. Vocês gostaram tanto [risos]. Vou pôr mais uma, estou vendo que todo mundo está louco para ouvir mais. Vou pôr mais uma:

[escuta-se a 4ª das 4 peças para violino e piano, op 7, também de Anton Webern]

IV.

Bewegt (♩ = ca 96)
ohne Dämpfer

molto rit. ♩ = ca 48

tempo (♩ = ca 96)

5

rit. - - - - - pizz. ♩ = ca 48

äußerst zart

10

ruhig (♩ = ca 60)

arco

poco rit. am Stieg

wie ein Hauch

am Übergang

sehr zart

15

Isto. Isto mesmo. Dá para perceber como um sinal da História? Hein, João? Já que ele insiste tanto, especialmente atendendo a um pedido do João, eu poria o começo da *Sinfonia, op 21*, de Webern. Só o comezinho: [escutam-se os compassos iniciais do 1º movimento da *Sinfonia, op 21*, de Anton Webern]

I Op.21

Ruhig schreitend (♩ ca 50)

Clarinetto

Clarinetto basso

Corni I

Corni II

Arpa

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14

• Partitura scritta in C.

O interesse pela escola de Viena aconteceu em um momento bastante apaixonante das indagações, das pesquisas e da valorização de tudo o que o homem tem feito – durante toda a sua História. Interessava-me muitíssimo – e, como eu contei para vocês me sentia um comunista,

mais do que nunca, e sobretudo na época tive um apoio enorme lendo um livro do (ele era muito extraordinário naquela época, a gente o prezava demais): Roger Garaudy. Ele era o Presidente do Partido Comunista Francês e um homem interessantíssimo, assim, como cabeça, com uma cultura enciclopédica mesmo. Eu tinha lido um livro dele, o: *Marxisme du 20^{ème} siècle*, e ele falava várias coisas, sobretudo um momento lá me calhou maravilhosamente! Ele pensava a Arte como testemunho do homem enquanto ser criador – do homem como um ser que domina a natureza e, então, este testemunho do homem como ser criador, Garaudy reverencia-o através da História – de 50000 anos de História aí –, em que ele vai chegando a estes requintes que estamos ouvindo. Ouçam mais este: *[escuta-se o 1º dos 5 canons, op 16, de Anton Webern]*

I

Anton Webern, Op. 16

Gesang

1 *Rasch* (*d = ca 88*)

2 *f*

Chri - stus

Klarinette^{*)}

ff *f* *ff* *f*

Baß-Klarinette^{*)}

3

4

fac - tus est pro no - - - bis ob -

Kl.

mf *ff*

Bkl.

mf

5 *f* 6 *f* 7

e - di - ens us - que ad mor - tem, mor - tem au - tem

Kl.

Bk.

8 *f* 9

cru - cis. Prop - ter quod et De - us ex - al - ta - vit

Kl.

Bk.

10 11

il - lum: et de - dit il - li no - men, quod

Kl.

Bk.

12 *ff* 13

est su - - - per om - ne no - men.

Kl.

Bk.

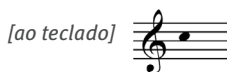
Isto é um cânone, isto é perfeitíssimo do ponto de vista formal, de uma perfeição, assim, única. Então, tudo isto veio e tudo isto acontece, e eu acabava de ler este livro deste pensador, que era o Roger Garaudy, que me preencheu de ânimo, bastante, pois ele defendia que a arte tem algo de tão forçado, de tão eloqüentemente humano que é o fato de um homem um dia ter feito, ter produzido um objeto que já não quer mais usar – pois que ficou desvanecido diante da beleza do objeto – e por isto este objeto se sacraliza, exatamente, por ter sido feito e não mais por ter sido utilizado. Ele já não o utiliza porque o objeto vai além da necessidade de utilização, transmuta-se em arte, em testemunho do homem como ser criador. Mesmo que tenha sido feito para uma utilidade como quantos vasos de argila – um dia alguém pegou aquele vaso e este alguém não pôs nada dentro, ele colocou-o à vista, e ele ficou olhando-o, apreciando-o, aquilo começou a trazer de volta, a dar de volta para o homem o próprio testemunho da humanização – exatamente isto –, daquilo que faz do homem um homem que é um ser criador, um homem capaz de dominar a natureza, de vencer todos os obstáculos que a própria natureza coloca. Vivi aquele estágio por volta dos 20 anos de idade, impressionando-me, deixando-me tomar pela arte até ao limite da certeza de que, em matéria de arte, eu não me alinhava – mesmo pensando comunisticamente – com as teses que o Partido Comunista defendia com relação à Arte, e sobretudo a Música. Eu estava certíssimo de que música não é uma melodia apenas, por mais que seja bonita uma melodia, uma música não é a melodia apenas, não é apenas isto:



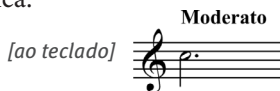
[acima trecho da melodia op 74 n° 9, de Chopin]

Porque uma música é feita de polifonias. Antes de mais nada, um único som tem 4 elementos – eu prometo ser breve agora, para terminar –, 4 elementos fundamentais:

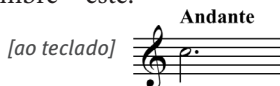
Uma altura, que pode ser:



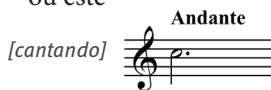
Uma altura qualquer, ela vai ter irremediavelmente uma duração específica:



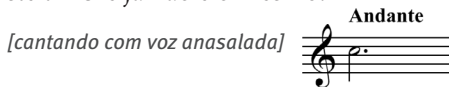
Ela vai ter um timbre – este:



ou este



Este timbre já não é o mesmo:



Isto mudou o timbre. Então, ela tem uma altura, ela tem



uma duração, ela tem um timbre específico – muito específico – e ela tem, além disso, intensidades. Escutem:

Moderato

[ao teclado] 

Mais uma amostra:

Moderato

[cantando] 

A intensidade é um elemento musical extraordinário. Portanto, existem 4 parâmetros – nenhuma nota acontece sem estes 4 parâmetros ao mesmo tempo –, mas, ao mesmo tempo, música não é apenas 1 nota, senão muitas notas juntas, e isto cria polifonias, então, você ouve realmente: quanto mais rico é o número de acontecimentos simultâneos, mais esta música se coloca em termos linguísticos, quer dizer, em seus próprios termos, naquilo que ela de fato é. Uma música não é para contar nenhuma história, uma música não é para dar recados partidários, uma música não é para... , uma música é para ser – antes de mais nada – um testemunho humano: que testemunhe da capacidade criadora do homem diante da realidade, diante do mundo etc. Começava a estudar estas questões, os verdadeiros problemas da música enquanto linguagem, enquanto polifonia, portanto, como Arte. E ver que a música é muito mais de que pensá-la reduzida a apenas um único sistema de referência, e que a música em sua trajetória desde a Idade Média até hoje, conta suas transformações dialéticas contínuas – do modalismo ao tonalismo e até o grande momento em que Schoenberg nos entregou a tábua da lei do dodecafonismo.



É incrível como, então, tudo isto foi me interessando de uma maneira cada vez mais GRANDE, e que a música tem uma realidade linguística sua, própria, e que eu precisava estar atento para ela. E eu estava plenamente atento para ela, e realmente era por isto que me deslumbravam coisas como a 2ª Escola de Viena – e era de se imaginar que eu não poderia ficar refazendo nem mesmo Béla Bartók. Porque desde 1945 ele já havia sido, ele é pertinente a um momento da História muito específico que era aquele de um homem nascido em 1880. Quer dizer, eu nasci em 1938, puxa vida, quase, pouco depois que eu nasci ele já estava morrendo, e eu não podia ainda continuar fazendo a mesma música que o Béla Bartók, muito menos a de Chopin – vocês já estão sabendo que a esta altura eu tinha desistido de refazer Chopin –, porque seria impossível, além de qualquer coisa, por que há um problema também fundamental: toda música estava repassada, perpassada pela História, como eu disse, uma música nunca acontece fora da História. Chopin aconteceu, e era um fato que era possível em 1800, mas Chopin em 2009 não é mais possível. Outros os ares que se respira, outras as relações entre pessoas, tecnologias novas, e a arte sempre em transformação. Não se pode voltar atrás, isto realmente não se pode: voltar atrás.

Então, muito consciente disto e buscando meios de reformular as questões, de recolocá-las, foi quando pensei, naquela época, em 2 trabalhos que eu posso pôr no próximo dia ou agora, se vocês suportarem mais 5 minutos, 10. Aguardam? *[com o incentivo da plateia, continuei]*

Então, este é um poema do Décio Pignatari, escrito em 1957 e o texto diz assim:

um
movi
mento
compondo
além da
nuvem
um
campo de
combate

mira
gem
ira de
um
horizonte
puro
num
mo
mento
vivo

Este poema me interessou bastante a ponto de querer fazer um trabalho musical, quer dizer, eu tinha certeza de que eu já não podia fazer uma música pensando: **“As aves, que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá.”**, eu já não podia, não era mais possível: **“As aves, que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá.”** [cantando], quer dizer, realmente eu já sabia que, não me era permitido, não me

era dado ficar fazendo uma poética tão já ultrapassada e que exigiria, sem dúvida, também uma música igualmente ultrapassada. Se eu o fizesse agora seria um trabalho, assim, realmente de museu, um trabalho, evidentemente, impregnado de naftalina, não é? Então, em vista disto, eu preferi buscar ideias novas na poesia. Este é um poema do Décio, que me interessou, sobretudo, porque ele diz de um movimento compondo além da nuvem:

um / movi/mento / compondo / além / da / nuvem

[Claro, imagine: um movimento compondo além da nuvem.] / *um / campo / de combate* [Eu achei interessante que um movimento compondo-se além da nuvem pudesse acontecer como um campo de combate, de um combate, quer dizer, pensar numa composição em plena agonia, como um combate, como uma disputa. Como a luta com o anjo.] // *mira/gem / ira / de / um / horizonte / puro* [Porque este movimento se forma idealmente, desconhecido: para além da nuvem. Um campo de combate, equivale a dizer do movimento compondo; da obra em gestação. Campo de combate do criador com a sua criação: em colocá-la, em torná-la possível no além da nuvem. Em seguida: miragem ira – ao mesmo tempo que é miragem, quimera, idealidade, também: ira (mas é interessante porque ira está em mira, não é?), então, miragem (ira) de um horizonte puro, um horizonte idealíssimo, idealíssimo, mas:] / *num / mo/mento / vivo* [A obra tomando forma enquanto acontece o decorrer do tempo, o dado que termina por sagrar-se à nossa vista, o número único que só pode ser aquele.]

Então, me interessou este poema. Ele ordenou tudo a partir de uma coluna vertebral, que é o “*m*” – o que não estivesse na coluna vertebral ele colocava um pouco para cá, um pouco para lá, e assim ele ia compondo “*este movimento / comondo / além / da / nuvem / um / campo / de combate // mira/gem / ira / de / um / horizonte / puro*”, desta idealidade, loucura, angústia de criação “*num / mo/mento vivo*”, mas que tudo pudesse ocorrer naquele momento em que uma obra se sagra: “*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*”, mas este acaso é “*um / mo/mento / vivo*” e um só. Um movimento compondo como um lance de dados: mas só uma face estará para cima, e não as outras – e é este instante o que é o “*mo/mento / vivo*”. Então, nesta época, eu comecei uma obra para coro, onde eu armei – também – tudo a partir deste “*m*”. Este “*m*” em minha peça é a nota Dó central. As vozes femininas acontecem do Dó central para cima; a vozes masculinas acontecem deste o Dó central para baixo. Tanto as vozes masculinas como as femininas incidem sobre o mesmo Dó central. O “*m*” do poema, na partitura o Dó central, une os dois pólos, unifica a peça como um todo e funciona como sinais de informação para o acomodamento das alturas, de um modo geral. Como uma coluna vertebral sustenta um corpo. Eu não pensava em fazer uma melodia, por mais bonita que fosse, como:

Andante.

SOLO



Não, não queria mais fazer uma melodia. Realmente, erame proibido pela consciência de artista, naquela ocasião, pensar em melodia bonita, pensar em qualquer melodia. Assim, realmente, eu queria música em termos de movimentos das figuras musicais; de elaboração de figuras, de fato, musicais. Então foi quando eu tive a idéia desta peça, e eu organizei estes elementos, para pô-los em movimento na composição: O Dó central; uma terça (nem maior, nem menor); um cluster; e um movimento de glissando. Ouçam uma vez: se houver necessidade eu volto a falar dela, senão eu poderei ir para casa mais sossegado ainda, sem nem ter que falar mais nada:

[escuta-se a gravação. A partitura a seguir, para facilitar a compreensão do/a leitor/a]



IMMOVIMENTO

composer/poetry: denis figueroa / f

music: wally carreira de oliveira

Chorus - Conclusion: the chorus provides information, signals the conclusion, receives them, and connects them, producing distinctive instructions from the same:

Vertical reading: each continuation corresponds to one second. However, the dynamics of the range from C³ to C⁴ from left to right. Singing D³ and C³ are observed a series of points corresponding to the harmonic scale (each interval of one octave reflects the whole tone) and continues from there, the intervals are divided equally by three points (each interval has equal proportions). The axis line C³ represents a common both in the same and in the same direction: the notes the highest of the harmonic series (the left and intermediate) are: ... Fundamental, Harmonics 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000, 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012, 1013, 1014, 1015, 1016, 1017, 1018, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1033, 1034, 1035, 1036, 1037, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1054, 1055, 1056, 1057, 1058, 1059, 1060, 1061, 1062, 1063, 1064, 1065, 1066, 1067, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1079, 1080, 1081, 1082, 1083, 1084, 1085, 1086, 1087, 1088, 1089, 1090, 1091, 1092, 1093, 1094, 1095, 1096, 1097, 1098, 1099, 1100, 1101, 1102, 1103, 1104, 1105, 1106, 1107, 1108, 1109, 1110, 1111, 1112, 1113, 1114, 1115, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1121, 1122, 1123, 1124, 1125, 1126, 1127, 1128, 1129, 1130, 1131, 1132, 1133, 1134, 1135, 1136, 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142, 1143, 1144, 1145, 1146, 1147, 1148, 1149, 1150, 1151, 1152, 1153, 1154, 1155, 1156, 1157, 1158, 1159, 1160, 1161, 1162, 1163, 1164, 1165, 1166, 1167, 1168, 1169, 1170, 1171, 1172, 1173, 1174, 1175, 1176, 1177, 1178, 1179, 1180, 1181, 1182, 1183, 1184, 1185, 1186, 1187, 1188, 1189, 1190, 1191, 1192, 1193, 1194, 1195, 1196, 1197, 1198, 1199, 1200, 1201, 1202, 1203, 1204, 1205, 1206, 1207, 1208, 1209, 1210, 1211, 1212, 1213, 1214, 1215, 1216, 1217, 1218, 1219, 1220, 1221, 1222, 1223, 1224, 1225, 1226, 1227, 1228, 1229, 1230, 1231, 1232, 1233, 1234, 1235, 1236, 1237, 1238, 1239, 1240, 1241, 1242, 1243, 1244, 1245, 1246, 1247, 1248, 1249, 1250, 1251, 1252, 1253, 1254, 1255, 1256, 1257, 1258, 1259, 1260, 1261, 1262, 1263, 1264, 1265, 1266, 1267, 1268, 1269, 1270, 1271, 1272, 1273, 1274, 1275, 1276, 1277, 1278, 1279, 1280, 1281, 1282, 1283, 1284, 1285, 1286, 1287, 1288, 1289, 1290, 1291, 1292, 1293, 1294, 1295, 1296, 1297, 1298, 1299, 1300, 1301, 1302, 1303, 1304, 1305, 1306, 1307, 1308, 1309, 1310, 1311, 1312, 1313, 1314, 1315, 1316, 1317, 1318, 1319, 1320, 1321, 1322, 1323, 1324, 1325, 1326, 1327, 1328, 1329, 1330, 1331, 1332, 1333, 1334, 1335, 1336, 1337, 1338, 1339, 1340, 1341, 1342, 1343, 1344, 1345, 1346, 1347, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352, 1353, 1354, 1355, 1356, 1357, 1358, 1359, 1360, 1361, 1362, 1363, 1364, 1365, 1366, 1367, 1368, 1369, 1370, 1371, 1372, 1373, 1374, 1375, 1376, 1377, 1378, 1379, 1380, 1381, 1382, 1383, 1384, 1385, 1386, 1387, 1388, 1389, 1390, 1391, 1392, 1393, 1394, 1395, 1396, 1397, 1398, 1399, 1400, 1401, 1402, 1403, 1404, 1405, 1406, 1407, 1408, 1409, 1410, 1411, 1412, 1413, 1414, 1415, 1416, 1417, 1418, 1419, 1420, 1421, 1422, 1423, 1424, 1425, 1426, 1427, 1428, 1429, 1430, 1431, 1432, 1433, 1434, 1435, 1436, 1437, 1438, 1439, 1440, 1441, 1442, 1443, 1444, 1445, 1446, 1447, 1448, 1449, 1450, 1451, 1452, 1453, 1454, 1455, 1456, 1457, 1458, 1459, 1460, 1461, 1462, 1463, 1464, 1465, 1466, 1467, 1468, 1469, 1470, 1471, 1472, 1473, 1474, 1475, 1476, 1477, 1478, 1479, 1480, 1481, 1482, 1483, 1484, 1485, 1486, 1487, 1488, 1489, 1490, 1491, 1492, 1493, 1494, 1495, 1496, 1497, 1498, 1499, 1500, 1501, 1502, 1503, 1504, 1505, 1506, 1507, 1508, 1509, 1510, 1511, 1512, 1513, 1514, 1515, 1516, 1517, 1518, 1519, 1520, 1521, 1522, 1523, 1524, 1525, 1526, 1527, 1528, 1529, 1530, 1531, 1532, 1533, 1534, 1535, 1536, 1537, 1538, 1539, 1540, 1541, 1542, 1543, 1544, 1545, 1546, 1547, 1548, 1549, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554, 1555, 1556, 1557, 1558, 1559, 1560, 1561, 1562, 1563, 1564, 1565, 1566, 1567, 1568, 1569, 1570, 1571, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, 1579, 1580, 1581, 1582, 1583, 1584, 1585, 1586, 1587, 1588, 1589, 1590, 1591, 1592, 1593, 1594, 1595, 1596, 1597, 1598, 1599, 1600, 1601, 1602, 1603, 1604, 1605, 1606, 1607, 1608, 1609, 1610, 1611, 1612, 1613, 1614, 1615, 1616, 1617, 1618, 1619, 1620, 1621, 1622, 1623, 1624, 1625, 1626, 1627, 1628, 1629, 1630, 1631, 1632, 1633, 1634, 1635, 1636, 1637, 1638, 1639, 1640, 1641, 1642, 1643, 1644, 1645, 1646, 1647, 1648, 1649, 1650, 1651, 1652, 1653, 1654, 1655, 1656, 1657, 1658, 1659, 1660, 1661, 1662, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670, 1671, 1672, 1673, 1674, 1675, 1676, 1677, 1678, 1679, 1680, 1681, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1707, 1708, 1709, 1710, 1711, 1712, 1713, 1714, 1715, 1716, 1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1736, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1753, 1754, 1755, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780, 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1796, 1797, 1798, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804, 1805, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811, 1812, 1813, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1832, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 21

Um Movimento

poeta: decio pignatari

música: willy corrêa de oliveira

CORO/REGENTE: o coro produz sinais de informação; o regente recebe-os e fornece de volta para o coro sinais de direção (com as devidas correções).

LEITURA VERTICAL: cada centímetro corresponde a um segundo [de acordo com a partitura original na escala 1:1].

LEITURA HORIZONTAL: campo de tessitura desde o do¹ ao do⁵ da esquerda para a direita. Observe-se que na linha inicial da partitura a escala diatônica está demarcada através de pequenos traços. A cada centímetro corresponde um tom inteiro, portanto cada meio centímetro corresponde a meio-tom. As notas que não incidem sobre estes pontos correspondentes à escala diatônica devem ser resolvidos por aproximações (de microtons).

O DO³: o eixo central relativo ao do central (do³), coluna vertebral tanto do poema quanto da partitura, divide as vozes: do lado direito vozes femininas numeradas de 1 a 9 (a cada cantora um número, mantido até ao fim da obra). Do lado esquerdo: vozes masculinas (igualmente somando nove participantes numerados de 1 a 9).

PARTICIPANTES DO CORO: 4 sopranos, 5 contraltos, 5 tenores e 4 baixos. A entrada de cada participante é indicada por numeral. Tanto para vozes masculinas como para vozes femininas, a ordem crescente dos numerais obedece à tessitura do grave ao agudo.

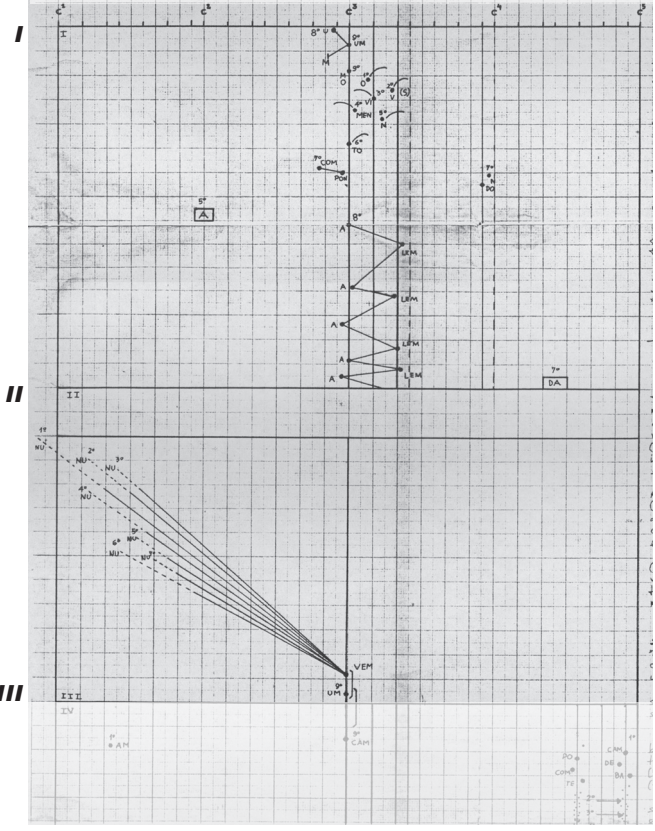
O DO³: o número 9 incidindo sobre o do³ requer simultaneamente a voz masculina de número 9 mais a adição do contralto 1.

das secções: a peça está dividida em oito secções, indicadas por barras divisórias horizontais e numeradas por algarismos romanos.

DURAÇÕES E OUTRAS INDICAÇÕES: cada ponto na partitura tem a mínima duração. Uma linha curva ao lado do ponto indica que a nota deve ser sustentada até ao final da secção em que se encontra. Um colchete ao lado de um ponto indica que a nota deve durar (em segundos) a extensão do colchete. Uma linha diagonal ligando dois pontos requer a emissão de um glissando. Letras, ou sílabas ou palavras no interior de um quadrilátero: indicam que o cantor deve falar e não cantar uma altura definida. A extensão do quadrilátero

INSTRUCTIONS FOR THE SCHEME:

Vertical readings: each centimetre corresponds to one second. Horizontal readings: beginning 0 with C¹, one observes a scale of points corresponding to the diatomic one whole tone; 25 centimetres = semitone; the notes are located exactly on three pairs (uniforces). The axis line C¹ (vertical) contains both in the poem and in the lines five voices. The left side: masculine voices. Participants: 1) soprano; 2) contralto; 3) tenor; 4) bass; 5) baritone. The right side: the lowest voice is the original number 3 coincides with the point C¹; the 3th masculine voice and the 1st female is divided into 3 sections, indicated by divisional horizontal lines marked and their indications: the frequencies are indicated by points and the chromatic point (symbolized by a point and a short curved line); its execution should be with a bracket on the side should be sung from the duration of the bracket; the letter, syllable or word inside a quadrilateral: the singer should speak (and a lateral is equivalent to its length (from top to bottom); an "S" beside a point or be spoken one sung, marked by a "b" signifying "bowed" (blowing) while the letter is also observed that in sections II and III the attacks of the voices are indicated by arrows.



(verticalmente) corresponde à sua atuação no tempo (em segundos). A letra **S** entre parênteses encimando o quadrilátero contendo a palavra “vivo” estabelece que nem se canta nem se fala; a palavra “vivo” deve ser emitida através de um sopro audível, forte. Nas seções iv e vi, as entradas das vozes, além de seu número correspondente, são também indicadas por pequenas setas, posto que cada cantor se mescla ao contínuo do movimento geral dos demais participantes.

SECÇÃO I: cada cantor canta sua nota *mp* (mezzo piano). Quando a nota se prolonga além da mínima duração, o cantor alterna sucessivas acentuações de *mf* e *mp* ao longo da duração total.

A oitava voz (feminina) canta o glissando contínuo descrito na partitura em *mp* inalterado.

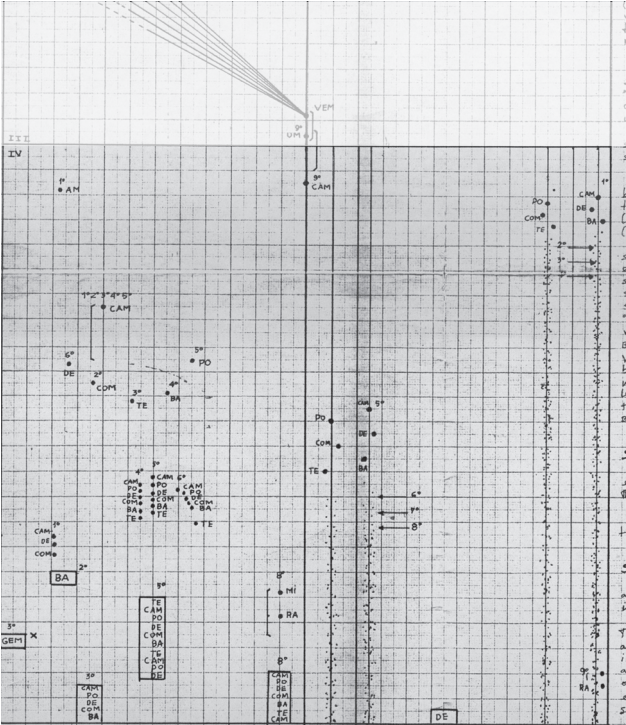
SECÇÃO II: silêncio absoluto.

SECÇÃO III: respondendo ao sinal do regente, cada cantor inicia sua entrada pela nota (audível) a mais grave que consiga. Um “cluster” é obtido pela adição sucessiva das entradas (em glissando, como indicado na partitura). Até coincidirem intencionalmente sobre o do central. **Intensidades:** do *p* crescendo paulatinamente até ao *f*. A nona voz deve assim proceder: a primeira voz feminina canta um crescendo do *p* ao *f*, enquanto a nona masculina entoa um decrescendo do *f* ao *p*.

SECÇÃO IV: a nona voz masculina canta “cam” em *mf*, sucedida sem

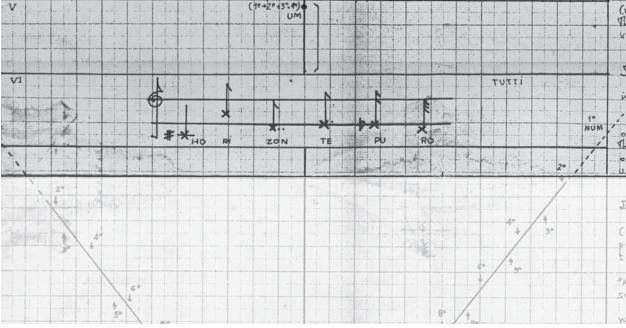


IV



V

VI



interrupção pela primeira voz masculina, como se se tratasse de um prolongamento (ressonância) em *quasi mf*. **Vozes femininas:** a sexta voz canta o grupo de seis notas “campo de combate” repetindo-o sucessivamente até ao final da secção. Uma após outra (ao modo de “imitações”) entram a sétima, oitava e nona vozes. Cada dos cantores implicados neste “cânone” seguem repetindo até ao final da secção. As notas devem ser cantadas em *staccatto*, porém alternadas com acentuações bem nítidas.

O segundo grupo de vozes femininas (quinta, sexta, sétima, oitava) segue o mesmo padrão descrito anteriormente. Trata-se agora de transposição total de oitava e durações, portanto mais grave e mais lento. **Intensidades:** *f* do início até a entrada de “mira” (oitava voz masculina), quando – súbito – muda para *p* e assim prossegue até ao fim da secção. A primeira voz feminina entoa “ira” *fff*, de maneira distorcida, forçada, e em seguida fala “de” em *mf*.

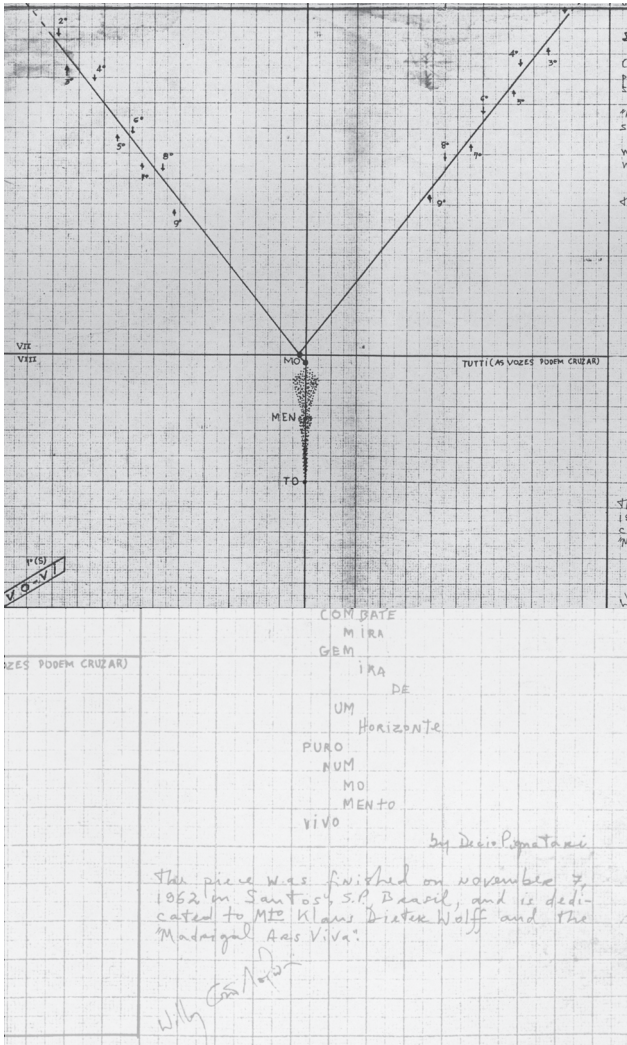
Vozes masculinas: o unísono (primeira, segunda, terceira, quarta, quinta vozes masculinas) transita desde *p* ao *f* até a explosão de *fff* em “po” (quinta voz), “de” (primeira), “com” (segunda) “ba” (quarta), “te” (terceira). As vozes quarta, quinta e sexta cantam algo em defasagem quase em *f*. A voz primeira canta em *mf* a sílaba “cam”, e a quarta voz fala a sílaba “po” em *ff*. Então, a primeira voz canta “mira” ligeiramente acima da tessitura das vozes femininas, enquanto a quinta voz fala “campo de combate” do *pp* ao *quasi mf*. A primeira voz fala “gem” (completando a palavra “miragem”). A oitava voz fala “campo de combate cam”; a terceira voz “campo de comba” (falado) em *f*.

SECÇÃO V: as vozes cantam o *do*³ produzindo um vibrato artificial com a mão agindo sobre o pomo-de-adão. **Intensidade:** do *p* ao *f*, e decrescendo para *p* pelo prolongamento do “m” da palavra “um”.

SECÇÃO VI: os cantores dispõem da linha melódica “horizonte puro” podendo transpor para qualquer altura (não necessariamente temperada), para qualquer tempo, para qualquer outra intensidade. Repetir o mote (a linha melódica “horizonte puro”) durante toda a seção sem nunca desprezar a nitidez do perfil da linha melódica.

O regente decide sobre a polifonia a ser obtida em cada apresentação da obra. A linha melódica (“horizonte puro”) pode ser cantada por aumento ou por diminuição. O regente sinaliza para um cantor e ele responde cantando seu mote (“horizonte puro”) como bem lhe

VII
VIII



convier; o regente aceita-o (sinalizando para que ele continue) ou, com outro sinal, pode fazê-lo silenciar. Quanto à polifonia (e suas diversas densidades de superposições de tempo, campo de tessitura, frequências), o regente pode improvisar no momento (vivo) da execução, ou mesmo elaborar previamente um plano geral da polifonia a ser buscada durante a apresentação. A duração da secção VI não deve ultrapassar a duração total da secção IV.

Quando o regente decide que a secção VI deve ser concluída, ele sinaliza simultaneamente para a nona voz feminina e para a primeira voz masculina, para que ambos, simultaneamente, dêem início ao glissando prescrito.

SECÇÃO VII: *seguindo a partitura, o regente dá as sucessivas entradas para o glissando em curso. Intensidades: mp, sem que se altere a dinâmica por motivo das entradas dos cantores. O conjunto deve atingir o do³ (mesmo cantando-se com certa margem de erro quanto a um uníssono perfeito).*

SECÇÃO VIII: *sobre o do³, as dezoito vozes, auxiliadas pelo regente, acomodam-se para a realização da proposta gráfica estipulada pela partitura. Intensidades: “mo” mp crescendo para “men” mf, e atingindo o fn a sílaba “to”. A primeira voz masculina fala “vivo” através de forte sopro das sílabas, como se sussurrasse forte o mais audível possível para a platéia.*

Com estes elementos, realmente, tentar compor um movimento vivo, que desse a idéia exposta no poema. Então, é obvio que não podia pretender, senão ser **UM ARTISTA INCOMPREENDIDO** [risos da platéia], mesmo agora, não há muita compreensibilidade para um tal feito, mas assim é que era e eu gostaria de parar por aqui, por que se não eu começo a falar de amanhã – e amanhã desdigo tudo isto.

Boa noite [aplausos]. Novamente, se alguém quiser colocar uma questão etc, há uma possibilidade...

Anote – por favor – em folha à parte, a impressão geral que ficou de sua leitura; e sublinhe, sobretudo, questões com as quais possamos (possivelmente) estar em desacordo. Guarde-as, a elas voltaremos oportunamente.



advertência

a





O ARTISTA COMUNISTA

Bom... Agora a gente conclui o capítulo de ontem que se chamava **O ARTISTA INCOMPREENDIDO** e começa o de hoje: **O ARTISTA COMUNISTA**. Vamos ver se muda alguma coisa... Então, continuando o capítulo de antes, quase à guisa de final, mesmo, a gente começa escutando Música. Vou pedir um pouco de atenção. Sempre aquela ideia de escutar signos da história, os historiadores; e músicos: que a música nunca aconteça fora da história. Então é um problema grave tanto pra um lado como pro outro.

[escuta-se, outra vez, Um Movimento Vivo, com poema de Décio Pignatari]

[de imediato escuta-se o número 1 dos Cânones op 16 de Webern]

E a miséria do artista incompreendido prossegue vida afora, obra após obra. Mais uma pra que a gente tenha essa perspectiva, a do artista incompreendido:

[Escuta-se fragmento de Visage de Luciano Berio]

Muito bem... Dificilmente o artista incompreendido se deixa abater. Ele segue sempre direito, sempre em frente, obra após obra. Gostaria de contar um pouco algumas questões que me aconteceram e que podem parecer até um pouco imaginárias, dado o caráter não muito normal dos acontecimentos, mas de qualquer forma eu não poderia deixar de relatar isso.



Estávamos fazendo uma pesquisa na cidade mineira de Prados, em Minas Gerais, um tempo atrás, sobre Manoel Dias de Oliveira, um compositor mineiro do século xviii, verdadeiramente extraordinário, quando, um dia, estava ali acompanhando um ofício que se chama de visitação dos passos (com músicas do próprio compositor) – durante uma Semana Santa.

Eu estava querendo ouvi-lo *in loco*, onde sempre se foi ouvi-lo, claro que não mais da mesma maneira, o rio não muda, mas a água sempre muda, claro. Mas de qualquer forma, eu queria surpreender o Manoel Dias de Oliveira em seu sítio, acontecendo de verdade. Eu estava ali acompanhando uma visitação que se faz a cada passo: pequenas capelas de alvenaria contendo cada uma, a certa distância da outra, uma Cena da Paixão. Diante de cada passo canta-se o *Moteto dos Passos*. Depois, vai-se pra outra e canta-se outra vez, o coro e a procissão toda que segue atrás escutando e rezando. A cidade inteira participando disso.

Num desses momentos, eu me lembro, assim, foi estranhíssimo, me veio assim uma certeza assim avassaladora mesmo, alucinante: Deus existe. Que é isso, João? Assim, uma certeza tão irredutível que, puxa vida, assustei-me a princípio. Mas que história é essa? Mas aquilo foi crescendo... Logo depois aquilo foi num crescendo e esse crescendo, pra abreviar um pouco, redundou em não dormir a noite toda, literalmente, até a manhã seguinte. Fiquei pensando: que história é essa, você é um marxista convicto, ateu etc, passava por problemas até bastante...

Me lembro de uma ocasião em que fiquei contentís-

simo porque eu fazia uma viagem do Rio até São Paulo de avião. E, no meio do caminho, de fato, parece que naquele dia teria sido o nosso dia. Acabou-se. E a minha satisfação foi que, depois findou que não foi mesmo o nosso dia, o avião chegou a aterrissar, mas o próprio piloto depois que aterrissou abriu a porta da cabine e disse: *“Olha, realmente não foi fácil...”*. E não tinha sido mesmo, ele não precisava nem falar nada. Mas estávamos todos ali em terra e eu me lembro: tinham umas freiras, assim, na minha frente, na poltrona do lado direito, e elas gritavam, elas gritavam, e eu disse: *Puxa vida, e eu não gritei nada*. Mas, de fato, eu me lembro que a única coisa que eu fiz, foi que eu finquei muito o pé; porque era aquela entrada do avião (não existe mais desses), hoje, mas a entradinha do avião formava uma parede na frente da poltrona em que eu estava, de acesso ao avião, e eu finquei a barra dos pés ali na parede, assim, com força agarrei-me na poltrona e esperei o que poderia acontecer... Na hora eu não pensei muita coisa, eu não pensava, era realmente assim tão vertiginoso, mas eu ouvia o grito das freiras, sobretudo elas, que tinham tanto Deus ali e na realidade, gritando desesperadas. E a minha satisfação de, chegando em casa, contar do acontecido no avião pra minha mulher e dizer: *Olha, foi realmente uma alegria ter sentido a morte tão próxima e não ter pedido nada a Deus, está vendo?* Foi de fato algo assim que me dava uma conformidade com tudo aquilo que eu sempre pensei.

Mas, quando da noite em Prados, não foi assim, foi uma certeza vertiginosa, alucinante, e disse não, Deus existe e não há dúvida e não tem como dizer nada.

Apenas eu fui pra casa e não conseguia dormir, claro. E pensava: fiquei pensando a noite inteira, não conseguia conciliar o sono de fato. *Mas como? Mas como é que? E a dialética?...*

A vida toda eu tinha estudado tanto a dialética, tinha me esforçado tanto neste campo, e tudo. Eu costumava pensar sempre dialeticamente. Tinha uma paixão dialética realmente extraordinária. Como, agora, me vem acontecer uma história dessa? Isto não era assim tão simples quanto estou contando agora. Isto foi muito mais cheio de suores, de calafrios, de estertores noturnos etc, com a luz apagada. Uma impressão muito estranha.

Até que, ao raiar do dia, eu não tinha mais como relutar aquela certeza que não se provava a partir de nada a não ser da certeza. Pela primeira vez na vida eu disse: puxa, uma certeza pode ser algo que você não precisa provar, tampouco, você pode ter uma certeza sem a mais mínima prova. E... tenho que me conformar com isso. Se é assim... Até me lembro de um poema do... Não, não é um poema não, uma história do Sr. Keuner, em que ele diz assim:

[abrindo um livro e buscando encontrar a página necessária]:
Um segundo que eu encontro... Já, fácil, página 22.

[desculpando-se]:
Eu devia ter visto antes, mas não tive tempo. Diz assim... Essas são histórias que o Brecht conta. Extraordinaríssimas. Chamam-se **Histórias do Senhor Keuner**... Uma das histórias reza o seguinte:

A questão de existir um Deus

Alguém perguntou ao sr. K. se existe um Deus. O sr. K. respondeu: “Aconselho refletir se o seu comportamento mudaria conforme a resposta a essa pergunta. Se não mudaria, podemos deixar a pergunta de lado. Se mudaria, posso lhe ser útil a ponto de dizer que você já decidiu: você precisa de um Deus”.

Uma história realmente fascinante, ela coloca todas as questões com as quais eu me debati tanto na época... No fundo elas estão tão claramente colocadas aqui... Seja como for a resposta. Quer dizer, a verdade é que isto realmente tinha acontecido e que logo em seguida alguma coisa mudou de fato no meu comportamento... Porque, curiosamente, em nenhum segundo me passou pela cabeça que isso afetaria minha convicção comunista, em nenhum momento afetaria todos os trabalhos que eu já tinha feito com relação a Marx, tudo. Em nenhum momento, nada. Mas era perturbador, claro, porque uma coisa com a outra, quase como azeite e água. Eu disse: *Como é que posso, agora, juntar as duas coisas no mesmo continente, vai ser difícil, não é?*

Esse foi o grande embate e, esse embate, passou algum tempo e alguma coisa mudou na minha vida, a primeira delas foi assim, eu disse: bom, como é que posso ser um compositor comunista e ter uma obra que não é comunista? A primeira coisa que me passou na cabeça foi isso: *Como é que pode, como é que eu explicaria isso?* E de fato eu fiquei assim, de fato eu não consegui explicar logo de cara, não, mas tentei refletir bastante nos dias seguintes e tive a impressão que, bom...

A gente é programado praticamente pra tantas coisas, e grande parte dessas programações atuam sobre a gente de uma maneira tão eficiente que a gente jamais se pergunta sobre determinadas coisas; e uma delas foi essa, nessa hora eu pude ser um comunista, já ia para vinte anos, e podia ser um comunista e fazer uma arte pequeno burguesa, quer dizer: eu não vejo uma compatibilidade... absolutamente, entre uma coisa e outra... Não veria jamais possibilidade de conciliação entre esses dois extremos. No entanto, vivi vinte anos sendo um comunista, atuando, e ao mesmo tempo, do ponto de vista artístico: não; eu era um pequeno burguês...

Isto foi o primeiro dos incômodos que me passaram pela frente, esse foi um que eu tentei solucionar, e o outro, foi muito mais demorada a solução desse, quer dizer, como é que pode isso, um marxista que está embebido de dialética até o tutano e fica agora com essa história de Deus...

Eu não me conformava muito com a história, apenas era uma certeza e uma certeza... se você não tem nada que prove o contrário é muito difícil de perturbá-la, claro. Esse foi o estado das coisas em que eu me encontrava, quando pensei, disse: *não!*, depois de algum tempo eu refleti um pouco sobre esse problema da dialética e disse: *eu não consigo deixar de ver que a dialética é concreta, é verdadeira, mas como fica essa questão da teologia etc?: é que (olha, isto demorou muito mais do que eu estou contando agora, mas eu não iria passar com vocês seis meses falando disso)...*

Mas eu sei que ao cabo de... de meio ano, havia real-

mente chegado a alguma coisa, que era pensar que, sem dúvida nenhuma, existe um mundo físico, um mundo que a gente chama de real, e um mundo não físico, que geralmente a gente pensa que é um mundo de fantasia e um mundo *irreal* mas que eu não tinha mais dúvida nenhuma de que esse mundo existia tanto quanto o mundo real, isso pra mim...

Essa era uma questão que já não se colocava naquele instante, senão como aceitar a presença desses dois mundos que aparentemente se excluía um ao outro, que... se confundiam um com o outro... Céus! Isso foi trabalhado assim, bastante tempo até que eu disse, bem... sem dúvida nenhuma existe uma possibilidade de você... mensurar o mundo físico, claro... se eu quero te dizer que daqui até aí tem uns dois metros e pouco, eu posso ter a certeza estendendo uma fita métrica até lá... E estas certezas são possíveis, cientificamente claras.

Sobretudo se considero as certezas científicas desde o ponto de vista anterior à minha visita a Prados (esse meu caminho de Damasco). Era parte do espírito da vanguarda em minha juventude um interesse agudo pelas ciências. Me interessei bastante por ciência e eu me lembro de ter lido bastante livro de física (especialmente). Lembro de ter lido vários livros... Tentativas de explicação para leigos da Teoria da Relatividade etc, e tentei várias destas questões e achava fascinante aquele mundo embora não conseguisse compreendê-lo em toda a sua inteireza, mas era fascinante. Depois li sobre o Big Bang e coisas mais dessa ordem e o mundo da química, e eu me lembro que eu li muito sobre ciência, porque naqueles tempos depois


de Joyce eu não queria ler mais literatura, só Joyce eu relia à vontade. No mais, só recorria à ciência.

Então, quer dizer, eu estava bastante familiarizado com o mundo da ciência embora eu não o conhecesse cientificamente, senão, como um leigo, como um curioso. Realmente não era um mundo estranho pra mim. Então pude verificar: tinha um mundo físico, sim. Este mundo que a gente fala, que a gente concretamente pode dizer: esse mundo existe de fato, mas ele não é uma prova de nenhuma ordem da inexistência de um outro mundo que você não pode medir; que você não teria uma fita métrica pra medir. Entendeu João? Não posso fazer isso. Não posso negar um apenas porque o outro exige uma fita métrica pra se ter certeza. E para o outro não há fita métrica que o meça. Mas nem por isso deixa de existir. Uma paixão, eu não posso medir. Isto é que é realmente extraordinário. Quer dizer, eu não posso de fato, medir o grau de um sentimento qualquer que eu esteja tendo. Isto é que eu jamais vou conseguir, isso. Não há um sentimentômetro que dê conta de medir o sentimento. Nada poderia me dizer que grau de saudade eu sinto de tal coisa. E falo do mundo dos sentimentos, quanto mais de outros mundos, como dizia há pouco.

Eu posso, com o mundo físico, talvez eu possa dizer: tenho uma capacidade de dor enorme, ou eu tenho uma pequena capacidade de dor. Lembro-me que em 64, um amigo foi preso; um companheiro do partido, o vi um pouco depois que ele foi solto e ele me contava sobre a prisão dele e de como ele e os outros prisioneiros, apavorados, ficaram todos, todos homens, todos pelados, quando o

sargento vinha passando por um deles e o agredia, não só fisicamente, mas, com palavras: e prometia muitas desgraças pra logo mais etc... Queriam extrair confissões, e este meu amigo, a esta altura, na hora, teve uma diarreia que ele não teve como... ele fedeu-se inteiro... e mais outros tiveram também, claro. Chegaram, a seguir, militares (de patente) e diante do primeiro a ser abordado, inquirido, agredia-o cruelmente. Ele não cedeu nada. Perguntavam. Aí, tiraram unha, ele continuou não dizendo nada. Todos os prisioneiros assistindo, impotentes. Apertaram tudo o que podiam, deram choque no escroto, viram que com ele não teriam como. Enquanto isso veio uma ordem lá de cima: que levassem os presos políticos para as celas e que parasse o interrogatório, não se sabe por quê. Veio alguma ordem lá de cima. E o chefe mais os ajudantes dele e o sargento, aquele, pararam com aquilo na hora H em que meu amigo pensava *“se eles chegassem pra mim eu ia dizer tudo. Falaria inclusive de você, Willy”*. Então, quer dizer, a capacidade de sofrer, até esta a gente não tem uma medida, não existe uma medida exata, nem de uma pessoa pra outra.

Você sofre até certo ponto. Até a um choque elétrico muscular, você pode, quem sabe, resistir. E o primeiro a ser interrogado e torturado, há tempos fazia exercícios pra aguentar dores. Para ele a luta era tão, tão fundamental, que ele se exercitava pra ter dores e aguentá-las, e era realmente um caso... mas esse meu amigo, não... Depois disso, ele deixou o partido porque achou que poderia comprometer muito mais gente, mas não deixou de pensar como um comunista. A não ser no fim da vida, ele ficou



muito rico, começou a afrouxar. Mas antes disso não. Ele continuou pensando nas coisas, mas não mais atuando porque ele se viu realmente muito frágil ali diante da possibilidade de sofrimento.

Isso tudo pra dizer que a gente não mede sentimentos, a gente não mede o que a gente sente, a gente não mede nem o sonho, a gente não mede tantas coisas. Então eu cheguei a esta conclusão uns meses depois e disse: não, as medidas, o mundo material – a dialética em nada falha – e as mensurações servem pra tantas coisas de uma forma assim eficaz, muito eficaz. Para outras ordens de coisas, eu preciso pensar mais dialeticamente, portanto, talvez que algumas aplicações da própria dialética não sejam tão concretas que consigam dominar todas as coisas. Pensando assim, cogitei: existe mensuração pra um mundo físico, como não existe mensuração pra um mundo do espírito, um mundo das sensações, e outros mundos mais... e, de fato, pouco tempo depois eu lia um filósofo extraordinário, Wittgenstein. Ele tem uma tríade que casa-se perfeitamente nessa ocasião. Lembrei-me muito disso... já o conhecia... Diz assim:

Tudo o que pode ser dito deve ser dito.

Isto é perfeito, como filosofia da linguagem. Isto é algo de realmente único e pela primeira vez em toda a filosofia que já estava em seu ano dois mil e quanto e ainda não tinha tido um filósofo capaz de pensar algo tão fundamental, plano como: **tudo o que pode ser dito deve ser dito.**



Há coisas que você não pode dizer, mas você pode mostrar.

Então exiba-as, mostre-as. Isto é uma segunda parte da tríade. E é incrível. Tem coisas que você não pode dizer mas você pode ainda mostrar. Mas ele te chega, por último, com a última parcela da tríade quando ele diz assim:

3ª advertência

Mas há coisas que você não pode dizer nem mostrar, cale-se.

Isto realmente é de eriçar os pêlos até hoje pra mim. Mas eu ainda continuo, me emociono cada vez que eu penso na tríade do Wittgenstein.

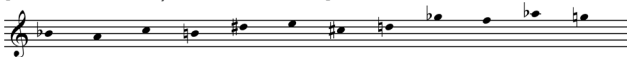
Então dialeticamente eu me acomodei pensando que existe sem dúvida nenhuma, existe, sim, um mundo físico como existe um mundo não físico. Existe a matéria como existe a anti-matéria. Cientificamente..... a ciência muitas vezes explica coisas que amanhã ela mesma desmente. E que não é assim tão concreta quanto se pode imaginar, a ciência. Enfim eu disse: não!, vou em frente com isso... Falei com um grande amigo do partido que eu estava com todos estes problemas e ele perguntou: “*você deixou de ser comunista por isso?*”. Respondi: *Em nenhum momento, pelo contrário.* Eu penso hoje, e isto é verdade, foi em 1980, já há 28 anos e eu me sinto hoje mais comunista do que fui em 1980, se é que é possível, e muito mais cristão também do que cada dia eu possa imaginar que eu possa continuar sendo. Então, quer dizer, ele disse: “*então, não levanta esse problema, deixa isso pra lá e continua a sua*



vida...”. Ele era um grande sábio, ele morreu pouco tempo depois, mas deixou-me a herança desta grande sabedoria que realmente foi extraordinária.

E logo depois, tudo se desbaratou, e eu não precisei falar de mais nada, nem me colocar problemas dessa natureza. Mas de qualquer forma mudava minha vida sim, de alguma maneira. Com exatidão. Por exemplo, ao voltar de Prados, daquele caminho de Damasco, que estou relatando agora, voltei aqui para a USP, onde eu já trabalhava há alguns anos. Na sala de aula fui para a lousa e comecei a explicar uma operação, uma análise e... naquele semestre logo na volta de Prados, versava sobre música dodecafônica em diante, então estava à lousa falando da escola de Viena e explicando o dodecafonismo (aquela história das doze notas):

[toca a série do opus 28 de Webern]



E que estas notas não podem ser repetidas, senão... depois de terem passado 11 notas que completam a série. Pode-se e deve-se distribuí-la no campo de tessitura (livremente), contanto que se respeite a seqüência serial.

[a série no campo de tessitura]



Eu posso ir variando isso *ad infinitum*, dotando as notas de valores, de intensidades, de timbres:

[Webern, quarteto opus 28, compassos 65 a 72]

65 - molto . . . wieder sehr mässig ♩ - ca 58
66 pizz. p 67 arco pp 68 pizz. f

69 arco f 70 f 71 pizz. pp 72 arco f

poco rit. . . tempo

Esta música serial é basicamente isso, você não deveria repetir nenhuma nota antes de passar pelas doze... é só ir sequenciando a série, em conluio com os outros parâmetros, enquanto a obra dura.

Como dizia, eu estava no quadro, quando eu comecei a rir... eu ria tanto, dizia para os alunos: *mas isto é uma estupidez tão grande. O mundo nesta situação e eu falando aqui que não posso repetir uma nota antes das outras doze...* Aquilo pra mim era tão cômico, tão miserável, tão desinteressante que eu comecei a rir e ria muito. Fiquei

naquele impasse e dali a pouco os alunos que estavam nas carteiras naquela hora começaram a rir também, porque eu ria tanto, que eles, contagiados, riam também. E disseram: *puxa, que é que está acontecendo aí?* E eu disse: *olha, o que está acontecendo...* E expliquei pra eles o que ocorrera em Prados, que eu estava achando dificuldade de... levar a sério as coisas que eu levava até então. Como, por exemplo, o dodecafonismo, falar de Schoenberg e sua escola como se fosse um grande feito da humanidade e coisas do gênero... eu disse assim: não, não consigo mais dizer isto em sã consciência, não! Esta foi uma das coisas que me afetaram bastante depois da noite de insônia de Damasco.

Então, com esses alunos eu tive uma conversa ali na hora mesmo e, por sorte, na época, quem dirigia o departamento era o Toni, que tinha sido meu professor e falei com ele:

— *Olha, aconteceu isso...* — eu já tinha contado pra ele parte da história e ele disse:

— *Mas no fundo você sempre, sempre era isso mesmo* —, ele ficava brincando comigo (eu me divertia com isso), mas ele foi compreensivo. Eu disse:

— *Olha, eu não consigo ir pra frente. Vê se você consegue alguém que me substitua, e eu tiro agora uns dias, uma licença-prêmio (eu nunca tinha tirado licença-prêmio), e vou ver o que é que eu vou fazer* —, porque eu tinha uma dúvida se eu conseguiria ainda continuar dando aula ou não.

Disse ele:

— *Não, eu não vou fazer isso porque isso vai criar um*



problema agora, eu não poderia de jeito nenhum e você vai continuar dando as aulas.

Disse eu:

— *Mas não vou poder... não.*

E ele, me interrompendo:

— *Explique para os alunos, eles bem que conhecem você...*

Voltei para a turma, na próxima aula todo mundo estava lá, e disse: *olha, o único jeito que eu teria de fazer agora, eu vou passar a matéria com vocês, mas sempre dizendo por que que eu rio tanto. Acho tudo isso uma bobeira tão grande, uma grande bobagem, a maior estupidez, tão tolo que não consigo realmente deixar de rir. Mas ao falar da insanidade, da estupidez que aquilo era, da grosseria de espírito que tudo aquilo representava, comecei a não rir na hora, e a explicar as coisas... mais criticamente. E isto foi de fato algo que eu realmente aproveitei muito ao longo dos tempos e, pelo menos, não precisei perder o emprego. Eu fiquei assim, como é que eu vou fazer agora?*

Naquela altura, realmente ir pra uma fábrica, como operário, era um problema meio grave, e, vocês não sabem o que é trabalhar numa fábrica... Então eu disse, isso aí não, nem vou conseguir trabalhar sob uma tal tortura. Ficava pensando isso na hora, cogitando de ir procurar emprego em fábrica como operário... Bom, enquanto o tempo ia passando e eu continuava na USP, explicava as coisas e falava do risível que eram, da estupidez de considerar tudo aquilo tão seriamente quanto se considera. Enquanto isso eu estava preocupadíssimo também em reorganizar a minha cabeça. Uma das outras modificações



que me aconteceu, como dizia o Sr. Keuner: **“E Crer em Deus, pra você mudou alguma coisa?”**. Eu disse: aah, mudou sim. Eu parei de ouvir Chopin. Não, não quero mais ouvir Chopin, nada, nem Beethoven, nem Bach, eu não conseguia escutar música erudita, a mais mínima, nada, nada...

Isso tudo porque eu estava assim repelindo de dentro da alma pra fora, incontrolavelmente. Mais forte do que eu. Tudo que se parecesse, tudo que se dizia arte burguesa, fora de questão. Quer dizer, como é que eu fui durante vinte e tantos anos um comunista enquanto a arte (que era a minha vida), uma arte absolutamente burguesa?

Aquilo pra mim foi tão terrível, tão duro de suportar, bom, tive um infarto logo em seguida. Em 82. Então aquilo tudo criava... (contando agora pode ser até interessante): aliás, contar agora é muito mais fácil do que ter vivido na época. Mas eu gostaria de dizer o que é que isso provocou e a insuportabilidade que me existia com a cultura, de um modo geral.

Nada. Poesia concreta então eu passei a achar a coisa mais indecente que eu já vi na vida. Até hoje tenho uma visão bastante restritiva, apesar de me convencer de alguns méritos excelentes (dela). Mas ainda, mas na época, era insuportável. Assim como era insuportável ouvir Beethoven, Schumann, Liszt ou qualquer coisa dessas. Absolutamente insuportável.

E eu disse, puxa, eu sou professor da USP e dando aula de coisas que trabalham exatamente todo esse material que tanto renego, o que fazer? E eu fui descobrindo um jeito de fazer: repassei todos os meus cursos, criticamente,

e assim foi que até o final, devidamente desmascarados, eu continuei fazendo. Nunca mais eu voltei a acreditar em tudo aquilo. Realmente não. Daquele jeito como eu fazia antes, a sério, falar de tudo aquilo, nunca mais eu consegui fazer.

Isto é outra das mudanças que causaram na minha vida aquele caminho de Damasco, aquele momento de dizer: como é que eu posso ser um comunista e fazer uma música tão... tão não comunista.

Então estes abalos aconteceram, foram difíceis de contornar mas eu fui... E ao mesmo tempo disse: que fazer, não é? Mas, ao mesmo tempo, eu sentia também a pulsão de escrever música, de fazer música, puxa vida, me projetei nisso assim, desde criança, não é? Desde oito, nove anos de idade eu estava querendo isso, e passei a vida querendo isto, e não queria outra coisa, a escola eu freqüentava mal e mal, só pra poder cuidar da música. Isto é o que eu cuidava quando estava fora da escola. Quer dizer, as horas horripilantes de escola, eu as sacrificava. Tudo eu sacrificava. Muitas vezes eu nem ia às aulas. Tinha jeito de não ter falta, alguém respondia a presença... tudo que eu pude fazer pra não freqüentar aqueles antros, péssimos, eu fiz. Uma das piores coisas que se pode desejar pra uma criança é uma escola: tal como pessimamente criada pela burguesia à sua própria imagem.

Tive contato com o meu neto agora durante um mês, e estou penalizadíssimo. Que se faz com as crianças, coitadas. Fazê-las aprender regras de ortografia, de gramáticas obtusas, não posso acreditar que isso seja verdade. Dizerem: não, a origem de tal palavra é tal, então não


pode ser com outra letra. Ponto final! Não: é porque isto o pronome pede... Que pronome pede o Cacilda, o pronome não pede nada. Com tantas regras desnecessárias, assuntos descabidos e véus e mais véus para impedir que a verdade se desvele: e nunca sublinham a questão da exploração do homem executada com tanta crueldade e desumanidade.... Não dá, tudo isso é tão estúpido quanto aquelas aulas de música que eu estava dando lá na ECA. Andava cabisbaixo. Tudo isso era muito perturbante, claro. E tentei ver o que é que... como é que eu iria reorganizar a minha vida e as coisas.

Foi quando eu comecei a buscar bastante o auxílio do Brecht. Eu já o conhecia, mas nunca tinha levado tanto a sério quanto nesta ocasião; me pareceu que ele era realmente muito mais sério. Que filósofo contundente!... Quer dizer, um homem que conta esta história sobre a crença em Deus é um homem seríssimo, puxa vida. Então uma das coisas que ele conta no mesmo livro das *Histórias do Sr. Keuner*, gostaria de ler pra vocês, é verdadeiramente extraordinária. Se vocês agüentarem, dura uma página, duas páginas... agüentam?? Então... chama-se assim: *Se os tubarões fossem homens...*

Se os tubarões fossem homens

“Se os tubarões fossem homens”, perguntou ao sr. K. a filha da sua senhoria, “eles seriam mais amáveis com os peixinhos?” “Certamente”, disse ele. “Se os tubarões fossem homens, construiriam no mar grandes gaiolas para os peixes pequenos, com todo tipo

de alimento, tanto animal como vegetal. Cuidariam para que as gaiolas tivessem sempre água fresca, e tomariam toda espécie de medidas sanitárias. Se, por exemplo, se um peixinho ferisse a barbatana, então lhe fariam imediatamente um curativo, para que ele não lhes morresse antes do tempo. Para que os peixinhos não ficassem melancólicos, haveria grandes festas aquáticas de vez em quando, pois os peixinhos alegres têm melhor sabor do que os tristes. Naturalmente haveria também escolas nas gaiolas. Nessas escolas os peixinhos aprenderiam como nadar em direção às goelas dos tubarões. Precisariam saber geografia, por exemplo, para localizar os grandes tubarões que vagueiam descansadamente pelo mar. O mais importante seria, naturalmente, a formação moral dos peixinhos. Eles seriam informados de que nada existe de mais belo e mais sublime do que um peixinho que se sacrifica contente, e que todos deveriam crer nos tubarões, sobretudo, quando dissessem que cuidam de sua felicidade futura. Os peixinhos saberiam que esse futuro só estaria assegurado se estudassem docilmente. Acima de tudo, os peixinhos deveriam evitar toda inclinação baixa, materialista, egoísta e marxista, e avisar imediatamente os tubarões, se um dentre eles mostrasse tais tendências. Se os tubarões fossem homens, naturalmente fariam guerras entre si, para conquistar gaiolas e peixinhos estrangeiros. Nessas guerras eles fariam lutar os seus peixinhos, e lhes ensinariam que há uma enorme diferença entre eles e os peixinhos dos outros tubarões.



Os peixinhos, eles iriam proclamar, são notoriamente mudos, mas silenciam em línguas diferentes, e por isso não podem se entender. Cada peixinho que na guerra matasse alguns outros, inimigos, que silenciam em outra língua, seria condecorado com uma pequena medalha de sargaço e receberia o título de herói. Se os tubarões fossem homens, naturalmente haveria também arte entre eles. Haveria belos quadros, representando os dentes dos tubarões em cores soberbas, e suas goelas como jardins onde se brinca deliciosamente. Os teatros do fundo do mar mostrariam valorosos peixinhos nadando com entusiasmo em direção às goelas dos tubarões, e a música seria tão bela, que a seus acordes todos os peixinhos, com a orquestra na frente, sonhando, embalados nos pensamentos mais doces, se precipitariam nas gargantas dos tubarões. Também não faltaria uma religião, se os tubarões fossem homens. Ela ensinaria que a verdadeira vida dos peixinhos começa apenas na barriga dos tubarões. Além disso, se os tubarões fossem homens também acabaria a ideia de que os peixinhos são iguais entre si. Alguns deles se tornariam funcionários e seriam colocados acima dos outros. Aqueles ligeiramente maiores poderiam inclusive comer os menores. Isso seria agradável para os tubarões, pois eles teriam, com maior frequência, bocados maiores para comer. E os peixinhos maiores, detentores de cargos, cuidariam da ordem entre os peixinhos, tornando-se professores, oficiais, construtores de gaiolas etc. Em suma, haveria uma civilização no mar, se os tubarões fossem homens.



Esta história é verdadeiramente alucinante. E esta história me perturbava muito e então fui bastante à cata de Brecht, mais Brechts, e foi onde realmente encontrei mais fundamento, lições verdadeiramente de grandes possibilidades, de grandes esperanças. Mesmo quando tudo quebranta as nossas expectativas, você lê Brecht, você sente que existe alguma coisa... , especialmente no momento em que você, além de marxista, você ainda tem um outro nível de certeza também. Te aumenta a esperança, claro. Então não vou pensar que todo mundo possa tê-la, mas, na medida das suas revelações é possível que todo mundo, de novo, venha a tê-las. Espero que sim pelo menos.

Então foi o Brecht. Concomitantemente eu comecei a trabalhar muito com Hanns Eisler. Um compositor alemão extraordinário, extraordinaríssimo. E quando eu comecei a descobrir Eisler, só nesta época, claro, isso foi mais ou menos em 80 e eu lembrava-me muito de minha viagem à Alemanha em 1962. Eisler ainda estava vivo, só que na Alemanha comunista. E eu estava na Alemanha capitalista, e lá, não existia o Eisler. Nada. A gente nem tocava nisso. Aliás, não só nesse assunto, mas nem se falava na Alemanha que tinha existido o nazismo... E Eisler fora um anti-nazista de primeiríssima mão. Exilado. As escolas da Alemanha depois de 45 pulavam a época nazista, como se nunca tivesse existido. Era uma loucura assim, mas se os tubarões fossem homens eles nem conseguiriam ser nazistas de tão incrível que é isto. Precisa ser homem pra ser nazista: isto é, burguês, pra ser nazista. E, sobretudo, precisa ser demasiadamente burguês pra ser nazista literalmente depois da segunda Grande Guerra.

O Brecht mesmo diz assim: o maior gênio da política burguesa foi Hitler. Ele nunca falou que Hitler era um bobo. As pessoas hoje dizem: “*aah, mas o Hitler era um bocó*”. Que é isto? Se tivesse sido um bocó você acha que todo mundo teria ido atrás dele? E vocês não acham que todo mundo que afirma que ele era um bocó, se vivessem na Alemanha do nazismo não teriam achado que, pelo contrário, Hitler era um gênio?

Não, ele era um grande gênio. Um gênio que foi capaz de personalizar todas aquelas ideias que estavam na mente, no espírito, e na alma de todo o burguês e do Lumpem-proletariado. E não existe burguês só na Alemanha ou nazistas só na Alemanha, claro.

Nós aqui em São Paulo estamos já extremamente nazistas também. Ainda agora vinha ontem pra cá conversando com um rapaz que me dava carona e eu lhe perguntava: *como é que é ser jovem?*. Disse-me ele: “*A gente está ali com um negócio no ouvido, ouvindo lá... e a gente não tem mais muito tempo de entrar em contato com outros jovens. Mas também ninguém quer entrar em contato com ninguém. Um misto de timidez e ensimesmamento doentio e entorpecente. A gente vive cada um na sua*”. Isso já é o que se pode querer de pior. A burguesia chegou em seu último e derradeiro estágio, e arrasta consigo o Lumpen, o trabalhador médio e o que ainda resta de operários...

Acorda, gente! Porque é possível tirar os fones do ouvido e dizer chega de só ouvir isso. Quero ouvir as pessoas, quero chegar nas pessoas. A gente é capaz de falar com pessoas na rua que nem sequer respondem ou nem



olham pra gente. Nas grandes cidades já é bem comum, vê-se, pelas ruas, gente falando e gesticulando, sozinho... Como loucos... É terrível...

Em meio a este estado de coisas, Eisler foi um desses guias tutelares que me deram muitas lições. E Brecht. Consciente, a gente enfrenta, suporta melhor o estado das coisas. Eisler tem, por exemplo, uma máxima que pra mim é extraordinária: **“a arte burguesa não é universal como se pensa, ela é apenas a arte de uma classe, da classe dominante”**. Arte não é só a arte da classe dominante, não. Você entendeu, João? Não?? Terrível, João... A gente pensa sempre toda a nossa arte como uma arte universal. Como universal, se a arte é sempre a arte de uma classe? A arte burguesa, para ela ter uma abrangência grande, acima do espaço, do tempo, de cronologias etc esta pretensa universalidade, esta abrangência maior em oposição a uma particularidade, ela teria que servir, igualmente, todas as classes, o que não ocorre. Então o Eisler diz: **“a cultura burguesa não é universal como se pensa”**. Ele falou mais da música, mas ele pensou em tudo, claro.

A música burguesa não é universal como se pensa, então, quando se diz: Bach! Mozart!... isto, aquilo outro. Apenas a arte de uma classe. A classe no poder, claro, a classe dirigente. De uma classe no poder que já nem sequer cultiva sua própria arte, o que ainda é mais eloqüente.

Hoje você pode ainda abordar Bach, Mozart porque já nem estão do lado deles, porque eles já nem sabem mais quem é Bach, Mozart. O nosso ex-presidente, Collor, eu me lembro que para ele, grandes gênios universais da



música era uma dupla sertaneja (que não me recordo mais como se chamava). Em seguida vem o outro presidente, Fernando Henrique Cardoso e era amigo deste cantor, Fábio Junior! Nunca se soube que ele gostasse de Bach, de Mozart, de Chopin, de Beethoven etc. Nenhum era amigo de Berio, de Stockhausen, de Pousseur. O Lula já teve o Gilberto Gil, que nem era assim tão seu amigo sem dúvida foi uma aliança bastante comprovada... E sem dúvida que ele gosta de outras coisas do gênero... mas de Bach, de Beethoven, não. E se você for falar com o diretor da Votorantim, tampouco deve estar interessado nisso. Então, realmente, a “arte”, já nem é mais uma arte com a qual eles se relacionem, porque o negócio chegou muito mais além do que você poderia imaginar. Muito mais além...

Mas voltando a Eisler, com o qual nenhum figurão de cá quis se aproximar..., Eisler diz e fala umas coisas que eu fiquei pensando na época...: afiadas!, assim: **“música como toda e qualquer arte tem que preencher um propósito na sociedade”**. Eu estudei música anos, anos... até ler isso aqui tinha uns 40 anos... nunca tinha parado pra pensar nisto. A música era o preenchimento de uma necessidade do espírito, e bastava, universal. Que você escrevia para o futuro, para o homem que havia de nascer e ser tão maravilhoso..., e não a geléia geral de hoje em dia. Eisler escreve: **“Música, como toda e qualquer arte, tem que preencher um certo propósito na sociedade. Ela é usada pela sociedade burguesa basicamente como recreação para ludibriar a gente e dopar seu intelecto”**. Eisler deveria ser mais conhecido, até mesmo por aqueles a quem ele fustiga incessantemente.

Outro pensador que me interessou muito nessa ocasião – e vejam vocês que eu andava realmente órfão, não é? Meus filósofos de antes já não estavam mais comigo... O único que continuava era Marx... Mas eu já tinha tido um contato bastante assíduo com ele e continuava tendo, claro... Depois de Marx nada de novo no front acontecia pra mim... descobri um outro gigantesco, um mestre que se chama Giulio Girardi. Ele escreveu um livro cujo título já é por si lapidar, arrebatador: ***Educar: para qual sociedade?*** Isso é incrível... todo mundo fala tanto de educação, tantos mestres, tantas pedagogias. Girardi mesmo arremata: os problemas pedagógicos não são problemas pedagógicos... Algum dia uma faculdade de educação burguesa se fez tal pergunta: Educar para qual sociedade? No máximo dizem: para ser um cidadão. Cidadania e etc... (eu acharia graça, eu só não acho graça mais hoje em dia porque eu não tenho tanto humor, quanto eu tinha quando eu achei graça na série dodecafônica). Hoje ando menos humorado... isto é absolutamente risível.

Voltando a Giulio Girardi, seu livro ***Educar: para qual sociedade?*** é um livro gigantesco, realmente fascinante, extraordinário. Abro-o ao acaso e leio a primeira frase que me apareça aos olhos. Vejamos: **“a ideologia está escondida também na linguagem. Com efeito, não é só um instrumento de comunicação dos conhecimentos, mas também a cristalização dos conhecimentos. O saber é também umas das formas de poder que a classe dominante se reserva; enfim, a sujeição às leis da linguagem, aceitas como leis absolutas, faz corpo com a sujeição às leis do sistema (capitalista).**

Aprender a falar significa aprender a obedecer.” Isto é gigantesco. Gente, gigantesco.

Permito-me ler aqui mais um fragmento: **“A ideologia é individualista”**. O Girardi refere-se aqui à ideologia burguesa, bem entendido. **“Sustentando o primado do indivíduo sobre a sociedade ela representa a sociedade como um conjunto de indivíduos, estabelecendo, fundamentalmente entre eles, relações intersubjetivas de ordem psicológica ou mesmo moral. Ela propõe um ideal de perfeição e de promoção exclusivamente pessoais.”**

Traduzindo mais livremente, o que a ideologia burguesa aconselha é que se esmague o de baixo que você consegue chegar mais em cima. Mas lá em cima você precisa paparicar aqueles que estão mais acima do que você. Puxar-lhes o saco, devidamente. Uma vez lá, organize um jeito de fazer alguém cair para que você possa ocupar-lhe o lugar. Eis aí um ideal de promoção pessoal numa sociedade de classes.

Girardi continua o trecho dizendo: **“assume a defesa dos direitos do homem, isto é, dos indivíduos considerados isoladamente: dignidade da pessoa, liberdades pessoais, propriedades privadas e livre iniciativa, concebe o progresso econômico como a resultante de um conjunto de esforços pessoais dominados pela busca do lucro. Pensa nas mudanças sociais como conversões individuais”**. É comum pensar-se que se todo mundo se tornar “bom”, o mundo vai ser “ótimo”. E por que não nos tornamos “bons” antes de termos chegado ao fascismo e ao nazismo? Por que

não chegamos a um mundo ótimo antes da agressão ao Vietnã? E apoiamos ditadores corruptos e retrógrados na América Latina toda? E por que para ter um mundo ótimo, invadimos o Iraque? Desculpem-me a interrupção do Girardi, vou prosseguir: **“O individualismo encontra o próprio prolongamento no familismo. Imagem da sociedade como um conjunto de mônadas familiares e como projeto de homem cujo desenvolvimento está centrado sobre as virtudes sobre as felicidades familiares”**.

Um dos fulcros do pensamento de Giulio Girardi, como se nota a partir destes fragmentos que lemos, é a ideologia e, neste campo, não se chegou a colocar problemas tão cortantes, definitivos... Leiamos mais um trecho *[e abrindo o livro aleatoriamente]*: **“O papel constitutivo da ideologia é, portanto, o de legitimar a sociedade de dominação, apresentando as desigualdades econômicas e sociais, a divisão do trabalho, a propriedade privada, a estrutura hierárquica como radicada na própria natureza do homem, na sociedade, na economia, excluindo por isto mesmo como impossível ou perigosa a hipótese de uma alternativa radical”**.

Ensinar o indivíduo a não amar a prisão que ele não vê. A ideologia como uma prisão invisível. **“A ideologia, como a cultura dominante, é tentacular: está presente nos recantos mais remotos do sistema, assim como o ar que se respira. Em particular nas ciências humanas cuja ‘objetividade’ orienta. Trate-se das ciências econômicas, sociais, históricas ou mesmo das psicológica, psicanalítica e pedagógica.**

Também nos meios de comunicação de massa, fornecendo e alimentando o esquema de base no qual vêm ‘interpretados’ ou mesmo ‘mascarados’ os acontecimentos.”

A ideologia faz isso exatamente: interpretar, mascarando os acontecimentos. Esta foi uma leitura que me deixou fascinado, como a de Brecht, como a de Hanns Eisler. Esta tríade foi fantástica naqueles anos tão difíceis: mas naquela época eu perdi todos os amigos... todos, todos... um ou dois, que eu possa nominar me deram apoio... mas todos os outros me execraram, falaram, publicaram coisas nos jornais contra mim, porque, você levantar o véu que vela essas mentiras é você se tornar inimigo deles, claro, claro... claro... não quero dizer isso para ninguém ter pena de mim, porque já nem é mais o caso hoje.

Como agüentei tantos anos, aquilo, na USP e fora de lá também, não me pergunte porque são mistérios. E um mistério, hoje em dia, eu só aceito como algo que, por enquanto, não decifro, né? Mas é possível que por aqui, aqui e ali existam mistérios... De mistérios está cheio o mundo, eu não vou tentar explicar tantas coisas que são mistérios.

Então eu comecei naquela época a tentar me explicar pelo menos as coisas que são explicáveis. Aquilo que o Wittgenstein fala: tudo aquilo que tem um nome, tudo aquilo que se pode dizer, diga-se. E não tem outro jeito, senão dizer: aquilo que se pode dizer “deve ser dito”. Quando não, mostre, isto pelo menos aponta para o significado da coisa. Mas há um momento em que você não pode nem falar nem mostrar, então cale-se. Um



mistério a gente cala, claro. Mas, daquilo que a gente pode falar, a gente não pode deixar de falar e esta me parece uma proposta que deve calhar.

Naqueles anos eu tive a sorte de contar com conselheiros como o Brecht, o Eisler, o Girardi, Mao Tsé Tung. Brecht foi sem dúvida um dos maiores filósofos da arte do século xx! Todo mundo pensa que Brecht foi um dramaturgo e nunca o pensam como filósofo. Por quê? Sem dúvida, que é uma maneira de velar, de ludibriar, é tornar o Brecht um pãozinho quente, saboroso, para a burguesia comer, se deliciar através de diversões que desviem a atenção da verdadeira mensagem dele. Às vezes o recado que ele envia é dado, mas, baixa-se aí o tom da voz, sobe-se a música, depois entram dançarinas e dançarinos e o pão e o circo continuam. Você pode realmente “pasteurizar” o que você quiser, aliás, a burguesia não faz senão pasteurizar tudo. Durante esses anos eu fiquei realmente tomado, eu queria desvelar todas essas mentiras que se encontram pela frente. Foram anos de trabalho e esses 3 maravilhosos que eu acabei de mencionar, Brecht, Eisler e Giulio Girardi, foram realmente grandes companheiros. Se eu perdi naquela época grandes amigos, claro, mas eu ganhei esses companheiros que eram fenomenais.

E a partir deles eu conheci muito mais gente também, que não me odiou porque eu quase só falava dos três amigos; então, isso também foi uma compensação. Hoje em dia não lamento ter perdido os amigos que perdi. Talvez, não fossem tão amigos assim... Talvez que fossem amigos dos véus; uma vez que a gente se obstina em arrancar fora os véus que cobrem mentiras, perde-se as



amizades. Amanhã pode acontecer com todo mundo. Mas é possível que seja necessário. Tudo é possível. **“Tudo que pode ser dito deve ser dito.”** Eu acho que isso é fundamental. **“Tudo que pode ser mostrado deve ser mostrado.”** E há coisas que você só pode calar, essas você não pode, senão, silenciar. Como, por exemplo, a verdade da existência de Deus.

Não há por que ficar falando disso, senão dizer que realmente há uma grande contradição entre toda a pregação evangélica de Cristo e o capitalismo; tão terrível quanto há entre Marx e o capitalismo. E na mesma ordem, na mesmíssima ordem. Ernest Bloch escreveu um livro que se chama: *O fio Vermelho do Comunismo*; ele nem é cristão. Ele assinala que a fonte do marxismo, vem como um fio vermelho desde o cristianismo. Ele não via, quem sabe, como uma revelação do sagrado, senão como uma revelação filosófica, mas ele traçava o desenrolar deste fio até à chegada de Marx, na história. Marx escreve uma espécie de novíssimo Testamento pois que a Bíblia tinha até então um Velho Testamento, um Novo Testamento, e Marx escreve o Novíssimo Testamento, o Capital. Sem dúvida que completa de uma maneira triádica sensacional as verdades teológicas que pra mim são tão fundamentais quanto as outras verdades que eu possa mensurar, que eu possa dizer.

Quando me desvencilhei da “arte”: a arte pela arte, cogitava: *O que é que eu ia fazer?* Escrever música. Porque isso é um mistério para o qual não tenho explicação. Por que que eu preciso fazer música? Também não sei, mas

eu precisava, e até morreria se não continuasse a fazer música. Mas fazer Chopin?, tchau, nem pensar. Eu me aborrecia só de pensar em música erudita (de qualquer espécie). Música popular também estava fora de questão. A música popular já vinha contaminada desde a origem, porque é com a música popular, sobremaneira, que o capitalismo dopa, seda os indivíduos. É com “sua” música popular (que não tem nada de popular), mas sim popularizada: não é música popular, porém, deve ser de fácil acesso, mas nunca uma música com a sabedoria do povo em sua marcha, como o folclore ainda exibiu por muito tempo, até que a industrialização conseguisse exterminá-la. Mas, na outra margem, a própria música erudita tinha algo incômodo pra mim, soava muito mal, cheirava mal, realmente: **“É que a ideologia”**, diz Giulio Girardi... **“A ideologia, pode não explicar tudo, mas ela permeia tudo.”**

A ideologia impregna tudo. Tudo está impregnado pela ideologia, então resta-nos desvelar, tirar o véu, verificar o que ideologicamente impregnou aquilo, o que daquilo pode sobrar (se é que sobra)... Só o futuro dirá. Muitas vezes pode não sobrar nada. Como saber agora, quando está tudo tão impregnado ideologicamente, e a arte é sempre a “arte” de uma classe, da classe dominante? Então, como pensar arte de uma maneira sadia? É possível?

Não sendo possível pensá-la isentamente, idealmente, eu na época, não tive dúvidas: vou ter que pensá-la classicamente, claro. Só que, ao invés de pensar com a minha classe, tentei...

Cresci como filho
de gente rica. Meus pais deram-me
uma gravata e me educaram
nos hábitos de ser servido.
Ensinaram-me também a arte de mandar.
Mas quando cresci e olhei em volta
não gostei da gente de minha classe,
nem de mandar nem de ser servido.
E deixei a minha classe,
indo viver com os deserdados.

Deste modo, criaram um traidor.
Ensinaram-lhe as suas artes,
e ele passou
para o lado dos inimigos.

Sim. Eu revelo segredos.
Estou no meio do povo e relato
como eles o enganam.
Prevejo o que virá,
pois estou a par de seus planos.
O latim dos padres venais
traduzo palavra por palavra
na linguagem comum.
Assim todos veem os seus disparates. Pego
nas mãos a balança da justiça
e mostro os falsos pesos. Os espíões
me delatam, revelando que estou
ao lado das vítimas
quando se dispõem a atacá-las.

Eles me advertiram e me tomaram
o que tinha ganho com meu trabalho.
E como não melhorei,
começaram a caçar-me.
Mas em minha casa só encontraram escritos
que denunciavam seus atentados contra o povo.
Emitiram então contra mim um mandado de prisão,
acusando-me de ideias subversivas,
isto é, da subversão de ter ideias.
Aonde chego sou estigmatizado
pelos proprietários, mas os deserdados
sabem do mandado de prisão e me escondem.
Dizem:
A você eles estão caçando com boas razões.

[de Bertolt Brecht, *Caçado com boa razão*]

Mais ou menos foi algo parecido com o que pensei, eu disse: *não, um jeito de trair é ver o que eu posso fazer na trincheira oposta à minha própria classe, mas eu não queria deixar de fazer música. Agora, fazer música MPB... eu pensei: não!, isso jamais, jamais, jamais...*

E eu, puxa vida, me preparei para a música a vida toda e no rio onde eu me afogava, não dava pé. Que é que a gente pode fazer com a música em tal circunstância? Aí entrei em contato com trabalhadores enormemente conscientes, articulados com a ação, sindicalistas no ABC e a gente fundou uma pequena escola de música. Eu dava aula aqui na USP – Mr Hyde e Dr Jekyll – e nos sábados e domingos eu ficava lá no ABC, durante a semana tínhamos ensaios.

A gente fazia esse trabalho lá, tinha uma escola de

música, um coral, um grupo de instrumentistas, trabalhávamos em portas de fábricas; quando tinha greve estávamos sempre presentes com a música, geralmente com instrumentos mais portáteis. Outro grupo especializava-se em músicas para os bailes de sábado. E com isso a gente foi descobrindo que fazer música era uma empresa maravilhosa. Não precisa estar comprometido com a prática burguesa (da música), mas com a satisfação desta necessidade, desta pulsão mais fundamental, que eu diria, acima de tudo, moral; claro, que estava acontecendo naquele momento e, naquele momento isto foi uma grande felicidade.

Eu poderia olhar para aqueles anos, foram quase dez anos, até mais ou menos 89, 90. Durante estes anos, eu queria dizer pra vocês, eu não escrevi música erudita, nada. Todo dia eu tinha era tanta coisa que escrever, todos os dias, todos os dias. Greves, atividades didáticas. Os poetas do grupo faziam as letras e a gente fazia a música. Era um conjunto de gente, nós fazíamos juntos aquilo. Fazer os arranjos, ensaiar, fazer os trabalhos. Realmente, eu poderia olhar hoje para trás e dizer, como reza o título de um filme famoso, *Os Melhores Anos de Nossas Vidas*. De minha vida, pelo menos, digo eu. E isto foi até mais ou menos 90, e, por esta época, era o mundo mesmo que estava dando uma grande virada.

Glasnost... naquela época começaram a acontecer todas aquelas revelações inusadíssimas. E o muro de Berlim, que a burguesia tanto queria derrubar, o muro da vergonha.* O muro da vergonha, eu nunca o chamei

* Recomendamos o livro de Juracy Costa: *O IV Reich – O Ressurgimento do Nazismo*. Ed. Laemmert. Rio de Janeiro, Guanabara: 1969. – NA



de muro da vergonha. Existiu para impedir a vergonha burguesa de penetrar na Alemanha comunista.

Vergonhoso era para a CIA, para o capitalismo. Isso é que era muro da vergonha. A burguesia não precisava de muro para se proteger de nenhuma iniquidade: ela é “livre” com seu dinheiro roubado, sujo para cometer qualquer vergonha que lhe dê na telha. Claro, sem aquele muro não poderia ter existido nem a Alemanha comunista. O pouco que existiu não foi fácil. Vocês imaginam o que é existir um país comunista dentro da Alemanha, que tinha acabado de sair dos escombros do nazismo.

Brecht conta que ele estava certa vez com um grupo de estudantes. Estavam fazendo uma tese sobre ele, após atendê-los ele foi deitar-se: os estudantes ficaram lá trabalhando. Eram muito legais os jovens. Ele disse: **“que é que esta gente estaria fazendo se nós, comunistas, não estivéssemos aqui? Que é que eles estariam fazendo se aquela Alemanha nazista tivesse saído vitoriosa? Sobre quem estariam eles fazendo uma tese agora?”**. A Alemanha, é sabido, era capitalista (nazista), não havia lutado pelo comunismo... Então este era o muro da vergonha que foi derrubado depois. Agora, é claro que, em tudo isto, existe, sem dúvida, um algo de mistério que eu não posso realmente explicar: venderem as almas, tão baratinhas a troco de passe-livre para a vida e as distrações “vergonhosas” do lado de cá? Mas a falta de explicação do mistério não me faz de forma alguma compactuar com a burguesia só porque eu vi que aquela primeira experiência socialista não foi frutífera, quer dizer: foi altamente frutífera, eu não diria que não foi, apesar dos desacertos.

Altamente frutífera, apenas ela não vingou. Em Flo-



rença, em plena era das monarquias, vivia uma república em mãos dos banqueiros, portanto uma experiência capitalista, que também não vingou naquele tempo. Mas isso era em 1500. Mas é claro que Florença não vingou. Mas eu não posso dizer que o capitalismo não vingou porque Florença caiu, espatifou-se: cem anos depois... Inclusive porque depois de 1789 o capitalismo vingou sim, senhor, e chegou agora a esta globalização “esplendorosa” que todos vocês estão vivendo. Infelizmente. O que é isto? Então eu não posso dizer que o socialismo não existiu, não frutificou porque não continuou sua existência que era, talvez, prematura, talvez muito infectada do vírus capitalista (que é uma mazela altamente contagiosa: está onde a gente menos espera).

“A ideologia **É** uma prisão invisível.” Então, o próprio autoritarismo, que é tipicamente capitalista, também, eu digo tipicamente porque você não pode ser um individualista sem ser um autoritário. Não existe essa possibilidade. O próprio individualismo faz corpo com o autoritarismo. É direto. Não me venham querendo passar por inocentes cordeirinhos que se horrorizam com Stalin.

Não existiria capitalismo sem o individualismo. Portanto este autoritarismo sem dúvida impregnou um mundo novo que estava se construindo que era a União Soviética. Apesar de todas as maravilhas que foram feitas, assim mesmo, ainda tinham certos problemas que não foram muito agradáveis, nem muito edificantes de se lembrar, mas que foram parte de um “jogo metafísico” que fazia parte de uma realidade. E que eu ainda olho para a União Soviética e digo: *que grande país que foi aquele, erigido exatamente em contraposição ao capitalismo. Só*

aquela existência já foi enorme e você vê que depois de 80 anos, você não ter um desempregado, um desabitado, um doente sem assistência, um desescolarizado... Uma cultura que ainda virá a ser valorizada, devidamente. Não, eu nunca vi nenhum país capitalista fazer nada que chegasse perto disto. Quando atingem certa riqueza a custo de dinheiro sujo, roubado, bem antes disso as almas já vendidas e liquidadas.

Mas, voltemos a falar dos anos de trabalho no ABC. Após meu pânico inicial, na curva do caminho de Damasco, sem ver nem ouvir as “artes” nossas, comecei a instruir-me nas artes dos países socialistas, desconhecidos de todos nós até então. Inteirei-me muitíssimo, incansavelmente, noite e dia. Aí principiei a investigar sobre o universo das artes na União Soviética, em especial por ter sido o primeiro país socialista; a música, e depois a prosa, a poesia, e fui estudando tudo isto e vendo que incríveis realizações. Visto de outro ângulo, existe algo de imponderável no fato de alguém poder escrever uma música tão grande quanto foi o Shostakovitch, por exemplo. Mas é uma conquista enorme do comunismo. Afinal de contas, Shostakovitch, a obra que produziu fez corpo com a ideologia que se fermentava em um país socialista novo, que lutava por sua sobrevivência anti-capitalista. Por mais que ele tenha tido problemas de atrito entre sua obra e a sociedade na qual ele vivia, deve-se, em parte, à sua ascendência pequeno burguesa. É fato que ele nasceu e viveu até a adolescência como autêntico pequeno burguês, filho de uma ex-aluna da escola do czar para moças de “boas” famílias.

Não, isto tudo são problemas que eu comecei a estudar,

a esmiuçar. Há realmente que revelar certas questões e descobrir aquilo que no ocidente sempre foi negado, ve-lado. Sempre se dizia: “*Maiakovski suicidou-se.*” Claro que suicidou-se, ele era também uma sensibilidade doentia que sempre cogitou o suicídio. Fosse aqui, lá, ou em qualquer lugar. Não... São contingências inexplicáveis para mim. Claro que ele se suicidou, mas ele já era um suicida. Suas revelações mais íntimas dão bem conta disto. Não foi porque ele foi comunista que ele suicidou-se!...

Vários comunistas se suicidaram, coitados, mas não foi porque eles eram comunistas. Eles tinham até razões maiores para não se suicidar. É porque eles eram suicidas e eu não tenho explicação para isto e as que existem na psicanálise, na psicologia burguesa elucidam-me bem pouco.

Mas, como tenho dito e repetido, foram anos de estudos. Eu queria entender este mundo, eu queria entender a ideologia, sobretudo entender diferenças tão graves como a arte na União Soviética ter sido tão diferente da arte que se praticava em Cuba, por exemplo. Totalmente diferentes. Enquanto sobre a arte soviética, o burguês do mundo “livre” podia esbrachar dizendo que era uma arte fácil, uma arte de “segunda ordem”, uma repetição do passado, uma arte inodora e isto e aquilo outro, eles não podiam dizer a mesma coisa de Cuba ou da Polônia, porque o burguês é sacana, ele só fala mal quando interessa a ele. Senão ele pode silenciar também.

Nunca falaram mal da arte cubana simplesmente porque em Cuba, por circunstâncias especiais da revolução cubana, a arte que continuou a ser feita lá era uma arte feita por burgueses, muitos deles, mas que estavam dentro da

revolução, que partilharam da revolução e da construção do socialismo em Cuba. Lembro-me até: uma vez, acho que foi o Krushev quando visitou Cuba, estava com o Fidel e um grupo de dirigentes cubanos passeando, vendo Havana e, ao entrarem no palácio da cultura, cujo painel de entrada era feito por um pintor cubano que se chama Porto Carrero, Nikita olha pro Fidel e diz: *“mas é muito ‘moderno’, não é?!”*. Claro que com qualquer ironia, diante das abstrações tão diversas do realismo socialista. E o Fidel responde-lhe mais ou menos assim: *“sem dúvida que é muito moderno porque o pintor muito moderno que pintou este painel também fez a revolução socialista cubana”*.

Claro, esta circunstância cubana era tão diversa de outras revoluções que a arte teve uma outra maneira de existir, de ser, claro. Assim como na Polônia, em que existiam circunstâncias diversas até, porque a Polônia não era um país que fez uma revolução comunista. Foi um país que tornou-se, pela conferência de Yalta, comunista. Mas que não era um país que fez uma revolução... Assim foi que o estudo das artes nos países socialistas passou a me apaixonar e a me mobilizar. O que é que eu teria que aprender daquelas experiências? O que é que isto tinha a me ensinar? Em que é que isto pode me ajudar? E foi isto que eu fui tentando praticar, fazendo música com os trabalhadores por quase dez anos. Como eu disse, foram os melhores anos de minha vida.

O próximo capítulo amanhã, o penúltimo, vai ser **O ARTISTA COMUNISTA APÓS A QUEDA DO MURO DE BERLIM,**

muito obrigado.

Anote – por favor – em folha à parte, a impressão geral que ficou de sua leitura; e sublinhe, sobretudo, questões com as quais possamos (possivelmente) estar em desacordo. Guarde-as, a elas voltaremos oportunamente.

4ª
advertência





O ARTISTA COMUNISTA APÓS A QUEDA DO MURO DE BERLIM

Prosseguindo, hoje é nosso quarto encontro, **O ARTISTA COMUNISTA APÓS A QUEDA DO MURO DE BERLIM**, como já anunciamos anteriormente, e vamos começar hoje nosso trabalho fazendo ainda uma pequena coda (uma espécie de conclusão) para o trabalho de ontem (quase sempre acontece um pouco disso).

Então, como coda da palestra de ontem, eu gostaria de ler pra vocês umas notas que eu reencontrei agora buscando coisas (justamente) pra mostrar aqui: encontrei essas folhas... são uns... uns xerox de um original que eu não sei mais onde é que ele anda hoje em dia... Isso é de mais ou menos 81, 82... Algumas notas que eu redigi na época... Eram 12 pequenos lembretes. Me serviram então como uma espécie de coluna dorsal, assim: *Eu vou me colocar em pé...* E pensei: *Bom, agora eu vou enfrentar realmente o que puder, não é?* Andar com os meus pés, não vou me arrastar por aí em quatro patas; sempre consultando essas notas na medida em que o trabalho ia se desenvolvendo... Essas notas foram escritas diretamente e a partir daquele trabalho sobre o qual expliquei antes, trabalho executado no ABC com operários.

Primeira nota diz o seguinte: **Eu arriscaria dizer que a arte não é libertadora, não é educadora por natureza, definição.** Que é uma das coisas em que se pensa muito (especialmente em Arte & Educação, tão em moda agora...) Pensa-se muito em Arte como Educação... Eu gostaria de dizer que tenho a impressão de que a Arte não



é educadora, tampouco libertadora... Sobretudo porque **a arte burguesa não é universal como se pensa, é apenas a arte de uma classe, da classe dominante...** escreveu Hanns Eisler... E é baseado exatamente nisto que eu digo assim: Não, não pode ser libertadora a arte que é criada para e por uma classe que subjuga, escraviza outra... Foi a primeira coisa que anotei aqui, e pode ser um dos mais perturbadores e um dos mais instigantes para o trabalho...

A segunda nota diz o seguinte: **O fato de se ser burguês não constitui obstáculo intransponível para que se caminhe junto, lutando lado a lado com a classe trabalhadora, numa luta pela libertação: Mas algumas medidas deverão ser tomadas.** Primeira medida: **É necessário que o burguês desista de si mesmo – fundamentalmente** – quer dizer, eu não vou, com tudo que eu sou e dada a minha “educação”, chegar lá na classe trabalhadora e fazer um serviço que sirva à classe trabalhadora. Se consigo me desvincular dos vícios e abusos de minha classe, eu consigo ir trabalhar lá, junto a eles, os trabalhadores...: não vai ser um empecilho o fato de eu ser um pequeno burguês como de fato sou. A segunda medida que eu me coloquei foi: **Encontrar dialeticamente a sua individualidade no coletivo da classe oprimida.** Todo mundo é uma individualidade, sem dúvida. Mas uma individualidade que encontre a sua própria individuação na classe trabalhadora e não fora dela, deste âmbito. Terceira medida, ainda da segunda nota: **Trair a sua própria classe. Eu preciso trair minha classe.** E até uma segunda vez, trouxe, um poema

do Brecht em que ele coloca a questão de uma maneira tão extraordinária que eu gostaria de reler pra vocês. O poema diz o seguinte:

**Cresci como filho
de gente rica. Meus pais deram-me
uma gravata e me educaram
nos hábitos de ser servido.
Ensinaram-me também a arte de mandar.
Mas quando cresci e olhei em volta
não gostei da gente de minha classe,
nem de mandar nem de ser servido.
E deixei a minha classe,
indo viver com os deserdados.**

**Deste modo, criaram um traidor.
Ensinaram-lhe as suas artes,
e ele passou
para o lado dos inimigos.**

**Sim. Eu revelo segredos.
Estou no meio do povo e relato
como eles o enganam.
Prevejo o que virá,
pois estou a par de seus planos.
O latim dos padres venais
traduzo palavra por palavra
na linguagem comum.
Assim todos veem os seus disparates. Pego
nas mãos a balança da justiça**

e mostro os falsos pesos. Os espões
me delatam, revelando que estou
ao lado das vítimas
quando se dispõem a atacá-las.

Eles me advertiram e me tomaram
o que tinha ganho com meu trabalho.

E como não melhorei,
começaram a caçar-me.

Mas em minha casa só encontraram escritos
que denunciavam seus atentados contra o povo.
Emitiram então contra mim um mandado de prisão,
acusando-me de ideias subversivas,
isto é, da subversão de ter ideias.

Aonde chego sou estigmatizado
pelos proprietários, mas os deserdados
sabem do mandado de prisão e me escondem.

Dizem:

A você eles estão caçando com boas razões.

Um poema do Brecht que eu acho que resume, de fato, tudo
o que eu tinha pensado em relação a essa segunda nota.

A terceira nota diz o seguinte: **O proletariado internacional se forjou em sua teoria uma linguagem comum, a terminologia marxista-leninista, essa linguagem jorrada do coração não foi feita para trabalhadores de um só país. É necessário instruir-se em todas as questões teóricas.** Esta última questão tornara-se urgente e aflitiva, e imprescindível para esse tipo de trabalho; pois tudo isso a gente nunca vai aprender nas escolas, na

universidade, muito menos aprender lá fora, e geralmente a gente não aprende em casa. E então foi assim que eu comecei a aprofundar os meus conhecimentos teóricos do marxismo e ver de que maneira eu posso chegar lá fazendo um trabalho que, de fato, seja eficiente e não enganador, e não enganoso.

A quarta nota diz o seguinte: **Instruídos por essa linguagem comum que mencionamos, resta-nos agora uma tarefa fundamental na batalha das classes: relacionar tudo o que ocorre através do ponto de vista dos condenados da terra.** Esta já é uma atitude completamente anti-burguesa, portanto, anti-universitária, anti-escolar, anti-família, anti-tudo que você pensar; quer dizer, pensar dialeticamente, relacionar coisas, isto é, verdadeiramente o que não se aprende e se aplica desde que se é criança. Pelo menos comigo foi assim, não sei com você, com você... [apontando aleatoriamente para os ouvintes]. Essas notas eu as redigi ou copiei pra mim, para meu uso diário: **Desmascarar, desvendar a burguesia**, era isso que eu mais queria. Quer dizer, os véus com os quais eles mesmos se cobrem pra seduzir; eles têm véus lindíssimos, cada véu de uma seda especial vinda da Índia ('Harebaba!'), vinda do Japão, vinda da Turquia, vinda... Eles se cobrem sempre de véus, eles são... terríveis. Então... interessava exatamente chegar ao trabalhador e dizer: *Olha, o véu é este, a ideologia é uma prisão invisível. É preciso ensinar ao escravo a não amar as suas próprias cadeias.* Esse texto bem trabalhado na prática é uma arma certa.

Quinta nota: **Armado com a verdade e não com a nossa arte**, isto é importante –, como artista, eu te digo,

isto é muito importante. **Armado com a verdade e NÃO com a nossa arte, ir ao povo e não mandar ordens ou recados simpáticos desde sua poltrona predileta em sua casa, ateliê. Ir ao povo para conviver com o povo; só aprendendo com o povo (e viver no vivo de suas batalhas e suas lutas) é que se pode ensinar o povo.** Aprendendo com eles. E como artistas, então a arte deve vir a ser libertadora e não realmente escravizante como ela é nos termos burgueses, do que realmente significa a palavra “arte” na prática burguesa. E ainda: **É preciso dizer NÃO ao espontaneísmo. Animados pela ferramenta crítica do marxismo e partindo-se do vivido, discutir e criticar as manifestações populares; o que nessas manifestações são frutos da introjeção do opressor?** Mas COMO não ver também em manifestações populares as coisas mais anti-populares que posso imaginar, quer dizer, porque, indubitavelmente, as artes populares também introjetam seu opressor, o seu... o seu senhor. Nada melhor do que citar um fragmento de Brecht que diz assim:

**Interroga a propriedade:
De onde vens?
Pergunta a cada ideia:
Serves a quem?**

Quer dizer, este é o propósito, não chegar lá e dizer: *“Isto é bom, isto não, aquilo sim”* etc. Não. Vamos juntos perguntar: *“De onde vem a propriedade?”*. Isso é... o mais fundamental de tudo. Uma vez que aprendam a



fazer – sistematicamente – a pergunta-chave, eles irão certamente perguntar também a cada ideia, a quem tal ideia está servindo. Eles mesmos: os trabalhadores, os explorados, os oprimidos rejeitarão aquilo que não lhes serve. A quinta nota era esta.

A sexta, agora, diz o seguinte: **O proletariado internacional se forjou em sua luta uma série de manifestações artísticas.** Sem dúvida, em toda a história do comunismo internacional, isso é a maior verdade, mas veja como a gente pouco sabe dessas manifestações artísticas... ou quase nada. Por que a gente estuda tanta arte e não sabe da... das manifestações artísticas que foram feitas em meio à luta do povo oprimido em todo mundo? **Estas manifestações artísticas joradas do coração não foram feitas para os trabalhadores de um só país.** Então, a gente pode sem dúvida aproveitar muito dessas manifestações e reutilizá-las, traduzindo-as para o país onde a gente se encontra, claro. Podem funcionar dialeticamente em confronto com as manifestações populares locais como elementos dinamizadores da própria cultura popular, e como alternativa à cultura da classe dominante, quer dizer, utilizar tudo aquilo que serviu à luta, em qualquer parte do mundo... traduzido pro nosso meio. Como estimulante para as transformações e revitalização das manifestações artísticas do povo. É importante ele ouvir desconhecidas canções de lutas, de trabalhadores de outros países, cidades, que desconhecem. Aprendem, assim, geografia, arte, e estimulam a solidariedade. Verificam o quanto o mundo é grande e vasto, e como as classes oprimidas são semelhantes em



toda parte. Então, acho que é realmente dinamizador, em confronto com a cultura que o próprio povo traz, de sua experiência de vida.

Sete: **Dizer não à nossa educação é dizer não ao artista como personalidade escrevendo para a posteridade.** Essa frase, eu vou repeti-la porque ela é muito, muito estimulante. Acho de fato definitiva, definitiva. Essa ideia é de Hanns Eisler: **Dizer não à nossa educação é dizer não ao artista como personalidade escrevendo para a posteridade.** O artista se acha sempre uma personalidade única, extraordinária, e que todo mundo deveria estar a seus pés... realmente reverenciá-lo etc e tudo isso ele faz pensando que ele chegou a ser artista porque ele tem um “estilo”. Isso é a coisa mais comum, nós revolucionários, como dizia Eisler, não pretendemos isso. **Não pretendemos ter nem personalidade, nem estilo.** Realmente: Estrepem-se, vocês artistas, com suas personalidades e seus estilos. **NÃO** estamos interessados nisto. Quase sempre nem são aquilo que eles mesmos se fazem acreditar que são. Alguns deles acreditam no próprio embuste. Arte burguesa, individualismo exacerbado, culto da personalidade, autoritarismo inebriante. A arte burguesa e suas cenas deletérias de ego explícito... Então, dizer **NÃO** a isto é importante. Como bem observou Eisler, o compositor revolucionário não almeja ter estilo; ele o que quer é servir à luta dos trabalhadores pela libertação das galés impostas pelo capital. Então, o maior representante de artista com estilo que eu posso imaginar é, por exemplo, o Stravinsky. Um compositor com “estilo” tão próprio, que ele mesmo se apropriava

das músicas dos outros e as submetia ao seu inequívoco estilo, autenticando-as como Stravinskys legítimos. Isso é o que é mais incrível: Stravinsky foi o compositor escolhido pela burguesia para ser o seu grande representante. Ele mesmo aceitou a incumbência. “*Isto é incrível.*” Muito mais incrível de que as coisas que o Sílvio Santos exhibe. Ele praticamente usou a música de meio mundo, mas punha ali umas pitadas do “seu jeitinho”, e esse seu jeitinho era o grande estilo servindo de bandeira para a burguesia. Ninguém nunca perguntava, ou *se* perguntava: “*Mas essa idéia...*” Não! Mas está repleto de Pergolesi, Tchaikovsky, literais! Depois ele dispõe de uma dissonância aqui, outra lá... Ele... foi um desses autores com o maior estilo que se possa imaginar... uma “personalidade internacional”, sem dúvida. Tão internacional que quando ele morreu (estava pra morrer), a própria viúva e familiares **venderam** o enterro dele. As empresas que cuidavam dos interesses dele venderam. Então, o cadáver de Stravinsky foi transportado desde os Estados Unidos num avião especial, só pra isto, um jato. E as lágrimas vertidas foram filmadas, publicadas, anunciadas em todo mundo, em vez de se anunciar as espertezas e as truculências, os lucros e desatinos do capital. Midas, tudo que ele toca vira ouro, não tem dúvida, impressionante, tudo isso aí. É preciso dizer não ao artista como personalidade, escrevendo para a posteridade. “Eu escrevo para o homem que virá porque o homem imediato... prefere as novelas da Globo (plim, plim), por isso eu escrevo para o homem do futuro...” É a maior balela que se pode imaginar, a maior estupidez, a maior... imbecilidade. Então, ao invés do artista, no

sentido decrepito de há duzentos e tantos anos, trezentos... hoje: **Nós músicos revolucionários pretendemos, apenas, ser animadores musicais.** *[após pequeno silêncio, continua]* É diferente de você se pretender um “artista”. Apostávamos tudo no animador musical. Então, essa é uma nota que eu estava com ela sempre ali do lado. Tanto é que... vejam... *[exibindo para a platéia, as notas que estavam sendo lidas e comentadas]* ficou bastante envelhecido o papel. **E é só no vivo da luta de cada comunidade, que chegaremos a compreender as necessidades efetivas da comunidade.** Só de dentro é que você sabe; você nunca pode, de fora, mandar recados. Isto é algo que a burguesia já vem fazendo há muitos anos, e até hoje não viu ainda, não enxergou seu próprio rabo... é porque é muito burra. Tem rabo, como um animal irracional, é burra. Porque ela já deveria ter enxergado.

A oitava nota, eu simplesmente escrevi aqui: **Po Shu-yi.** Foi um poeta da dinastia Tang, de 618 a 960. Ele era um poeta que me interessou muito. Aprendi desse poeta lendo Brecht; o Brecht tinha uma especial admiração por ele, escreveu sobre ele. Toda vez que Po Shu-yi acabava de escrever um poema, ele corria para a lavadeira do povoado onde ele vivia, uma pequena comunidade, imagine, eram tempos tão remotos, não era uma cidade como São Paulo, claro. Então, terminado o novo poema, ele ia até ao rio em busca de uma lavadeira sua conhecida e lia pra ela o seu poema; se ela entendesse, ele dobrava, guardava, e esse poema... ele iria conservar, se ela não entendesse, ele rasgava ali mesmo e atirava-o à correnteza. Po Shu-yi tornou-se uma espécie de bandeira, fiquei realmente

apaixonadíssimo por ele. E assim, cada trabalho que a gente escrevia, a gente podia testar em seguida, com alguns companheiros trabalhadores antes de utilizá-lo. Um animador musical pode começar de novo, qualquer trabalho que não esteja bem adequado. Rasga-se e começa-se de novo. Mas o Stravinsky não fazia isso; ele fazia o seu “estilo” e ponto final. O artista burguês não nos interessava como modelo.

A nota nove diz o seguinte: **Para o animador musical, a obrigação de um aprendizado permanente e o elogio da dúvida, a serem vividos.** Esse elogio da dúvida origina-se de um poema do Brecht, que eu gostaria muito de ler aqui pra vocês, ele me interessou tanto que eu gostaria imensamente de partilhá-lo com vocês, agora. Bom, o poema é um pouco mais longo de que eu... realmente não me lembrava, mas posso ler só um trecho dele, se vocês preferirem... por ser um pouco longo, e quem quiser pode lê-lo inteiro, depois, na íntegra, pois isso existe, na própria edição brasileira dos poemas do Brecht. Diz assim:

**Assim foi como um homem ascendeu um dia
ao cimo inacessível
no confim do mar infinito,
Ó formoso gesto de sacudir a cabeça
ante a indiscutível verdade!
Ó valoroso médico que cura
Ao enfermo já desenganado!**

A dúvida, porém, a mais formosa de todas

é quando os débeis e desalentados levantam a
[cabeça
e deixam de crer
na força de seus opressores.

Quanto esforço para alcançar o princípio!
Quantas vítimas custou!
Que difícil foi ver
que aquilo era assim e não de outra forma!
Suspirando de alívio, um homem
escreveu um dia no livro do saber

(...)

Instruído
por pacientes mestres, o pobre ouve
que é este o melhor dos mundos e que a goteira
do teto de seu quarto foi prevista por Deus em
[pessoa.

Verdadeiramente é difícil
duvidar desse mundo.
Banhado em suor, curva-se o homem e constrói a
[casa
em que não há de viver.

(...)

De que serve poder duvidar
quem não pode decidir?
Pode atuar equivocadamente



quem se contenta com razões demasiado escassas,
que necessite em demasia.

Tu, que és um dirigente, não olvides
que o és porque hás duvidado dos dirigentes.
Permita, portanto, aos dirigidos
duvidar.

Quer dizer, este “louvor à dúvida” estava muito presente nessas notas e em todo o tempo dessa época de trabalhos que eu estou resumindo aqui.

A nota dez diz o seguinte: **Sempre praticando o aprendizado de que a arte burguesa não é universal como a burguesia pensa, mas sim a arte de uma classe, a classe no poder, a classe dirigente.** A arte da classe dominante, portanto. Dois desconhecidos se encontram: um chama-se Kalle, o outro Ziffel. Isso é do livro *Diálogo de Exilados* de Bertolt Brecht. Kalle reclama a Ziffel: “Criou-se uma verdadeira casta, os intelectuais, que têm o cargo de pensar e que são especialmente treinados para esse fim. Eles são constrangidos a alugarem suas cabeças para os patrões, assim como nós, nossos braços. Naturalmente, eles têm a impressão de que estão pensando para a coletividade. Mas é o mesmo como se nós sonhássemos que fabricamos automóveis para a coletividade! Nunca acreditá-
mos nisso! Pois sabemos que é para o patrão! E quer saber de uma coisa? Que eles vão para o inferno!”.

A nota décima primeira diz: **Uma nova arte, uma nova cultura há de surgir de dentro do próprio fórum das lutas de libertação, da efetiva batalha das**



classes. É na luta do povo pela sua libertação, que se forjará uma nova cultura, uma nova arte, uma nova música. A transformação social é o lugar privilegiado de educação, de arte e de cultura. De um escrito de Giulio Girardi, de quem falei ontem; ele diz isso: “A transformação social, é o lugar privilegiado de educação, de artes, cultura. Lutar contra o capitalismo é lutar pela paz”.

Lê-se na nota doze: **Bem, quanto à tecnologia, convém não esquecer que ela está na mão do patrão.** Isso é algo que eu tinha necessidade de constantemente estar pensando. **Mas aproveitar as oportunidades.** Até como esta, hoje, a oportunidade de falar de coisas que normalmente não se fala... Quando surge uma oportunidade, é tirar proveito dela sempre que possível. Mas essas oportunidades nunca devem ser trocadas pela alma. **“SE PODEM PACTUAR ACORDOS PARA ALCANÇAR OS OBJETIVOS PRÁTICOS DO MOVIMENTO, MAS NÃO TRAFIQUEIS COM OS PRINCÍPIOS, NÃO FAÇAIS CONCESSÕES TEÓRICAS.”**


Quem escreveu isso foi... Lenin. Isto é incrivelmente importante. Hoje mesmo, eu vinha conversando com o João, e dizia a ele: *não trafiqueis com os princípios*. Faça tudo que for imprescindível, forçoso... mas até aquele limite que você não tenha que vender a alma também, claro! Mas é possível fazer coisas até chegar aquele limite... isto é muito importante, porém, é muito difícil, em determinados momentos, saber qual é o limite. Qual é o limite do limite? Bem, após essa digressão, volto às notas e leio a rubrica **TECNOLOGIA**. Valia como um lembrete e podia significar outra palavra: VIETCONG. Os

vietcongs ganharam a guerra da potência mais tecnologicamente desenvolvida do mundo... impressionante! Aqueles soldados que apenas comiam uma cuia de arroz por dia, não tinham armamentos, não tinham nada, e ganharam esta guerra, puxa vida! Será que a gente precisa da “tecnologia deles” (dos patrões), pra ganhar esta guerra? Não sei, acho que não. Acho que é possível desenvolver uma técnica vietcong, uma técnica de guerrilha. O que é uma técnica vietcong, uma técnica de guerrilha? É você aparecer onde o inimigo menos espera. Onde menos ele imagina que você possa estar. Realmente uma técnica, uma tecnologia... vietcong, não uma tecnologia de última geração, computadorizada.

Gostaria antes de passar pro tema de hoje que eu ainda não consegui, mas vocês vão me perdoar, eu não tive muita culpa, foi apenas necessidade da causa. Eu gostaria que a gente escutasse uma pequena obra do Hanns Eisler, pra que a gente tivesse uma ideia daquilo que ele compunha para a militância (ainda) na República de Weimar: [*Solidaritätslied*, de Hanns Eisler, com texto de Brecht]


E... pra fechar ainda esse assunto eu gostaria de ler pra vocês um pequeno artigo de Hanns Eisler. Foi publicado na *Voz da Unidade*, muitos anos atrás.... E... eu gostaria de lê-lo porque tem uma contundência a que dificilmente a gente chega sem o conhecimento do pensamento de Eisler. Chama-se: *Nossa Música Revolucionária*.

A música, como qualquer outra arte, tem que preencher um certo propósito na sociedade; ela é usada na sociedade burguesa principalmente como recre-




ação, para aquietar o povo e dopar seu intelecto. O movimento musical dos trabalhadores deve ser muito claro quanto à nova função de sua música, que é a de ativar seus membros para as suas reivindicações e para a educação política. Isso significa que todas as formas e técnicas musicais devem ser desenvolvidas com a finalidade de servir como instrumento de luta. Na prática, não resultará naquilo que os burgueses chamam de “estilo”.

Um compositor burguês com estilo se desincumbirá de suas tarefas de tal modo que a própria estética burguesa falará de “personalidade artística”. No modelo musical do trabalhador nós não aspiramos a ter “estilo” e sim novos métodos de técnica musical que tornem possível a utilização da música na luta da maneira a mais efetiva.



Mas, sobretudo, o compositor moderno não deve estar afastado dos movimentos dos trabalhadores. Não é suficiente sentar-se em sua sala e escrever para os movimentos da classe trabalhadora.

É necessário um envolvimento ativo na vida social e nas lutas das classes trabalhadoras; devemos formar uma aliança, e não escrever do estúdio para mandar o recado pra lá. A música burguesa, podemos descrevê-la como uma música que tem *mood*, o que quer dizer que a música burguesa quer “entreter” o ouvinte. A tarefa da música do trabalhador, do esfomeado, é de remover a sentimentalidade e a pompa, pois que essas sensações desviam-nos do foro da luta de classes.




Putz... não se amofinar, poxa, isto é incrível. Lenin tinha uma namorada, que ele adorava, e ela era pianista, e de vez em quando ela se punha a tocar Beethoven pra ele, claro. E ele escreveu no diário (publicado depois da morte): **“Não consigo, não posso ouvir Beethoven, ele me amolece o espírito. Eu fico muito... muito... mole, amolecido, quando ela toca Beethoven pra mim”**. (Talvez ele não quisesse considerar que outras coisas ficavam rijas, não é?) Mas o espírito amolecia... Mas de qualquer forma existe algo na música da burguesia que amolece você: ou entorpece de maneira muito... concreta. Até mesmo Beethoven...

Voltando ao artigo de Hanns Eisler:

O mais importante requisito da música revolucionária é dividi-la em música para execuções práticas, como as canções de luta, de protesto e canções satíricas, e a música para ser executada convenientemente como: a música nas peças didáticas em teatro e peças corais com conteúdo teórico. A primeira necessidade que a luta de classes coloca para a canção de combate dos trabalhadores, é a de que seja facilmente aprendida, compreendida, vigorosa e acurada na atitude.

Imaginem se eu puser um Stockhausen: Imaginem se eu puser uma música de Stockhausen numa igreja, para acompanhar uma cerimônia de casamento, ou para uma mãe embalar uma criancinha, coitadinha.


Perdão. Continuando:




E aqui reside o grande perigo para o compositor revolucionário. A compreensibilidade na música burguesa só deve ser encontrada no campo da música popular e infelizmente se cai com facilidade neste tipo de música quando se quer produzir uma canção popular vermelha.

Que astúcia deste homem...

Mas bem sabemos que a canção burguesa de sucesso tem uma passividade musical que nós não podemos adotar. A linha melódica e a harmonia das canções populares burguesas não têm uso para nós. Mas é possível retrabalhar certos ritmos, de tal modo que, vigorosos, se tornem adequados.



A propósito, a música que escutamos há pouco, do próprio Eisler, é um excelente exemplo do que ele apregoa, tão inovadora.



Mas é possível retrabalhar certos ritmos de tal modo em que vigorosos, se tornem adequados. A música para ser executada não necessita do mesmo afã de compreensibilidade que é necessário para as canções de luta das massas. A sua construção dependerá da finalidade específica para a qual foi composta.

Isto é precioso! Quer dizer...um artista que pensa objetivamente na funcionalidade daquilo que ele vai fazer.



Isto eu... não encontro na arte burguesa mais recente, nunca.

“A música para ser executada não necessita do mesmo afã de compreensibilidade que é necessário para as canções de luta das massas. A sua construção dependerá da finalidade específica para a qual foi composta. Mas uma postura revolucionária deve evitar as ‘armadilhas’. Primeiro de tudo, a aridez e a banalidade gratuitas, e em segundo lugar, o perigo da reutilização de experimentos antiquados da própria música burguesa.” Não é por aí também.

A música para o coro deve ter uma sustentação incisiva e forte, pois é assim que o coro deverá expor os slogans políticos, ou a teoria diante dos ouvintes.

Então o coro é feito pra... também pra divulgar... as propostas... políticas. Os slogans políticos!

O músico, engajado na classe trabalhadora, deve aprender a ser crítico em matéria de arte. Não deve se deixar levar pela “beleza”, mas deve se perguntar: vai isto ajudar a sua classe? É inútil, ou mesmo prejudicial? Assim como exigimos um pensamento crítico de nossos camaradas da vida política, assim, da mesma maneira, devemos exigir um pensamento crítico na arte. A inclusão e a absorção de um indivíduo em uma comunidade, o sentido de solidariedade que toda música deve revelar, é o que se pode considerar como a função natural da música. Mas, mesmo

esta função, a mais natural, está sujeita ao processo universal do desenvolvimento social. A música se desenvolve no seio da luta de classes, pois a luta de classes é a fonte de toda a produtividade.

A leitura do texto – contundente como uma pedra afiada – que acabamos de ler vale aqui como uma *codetta* a propósito do que relatamos na conferência anterior.

Aconteceu, porém, que a História não se desenrolou como prevista nos livros... mas com a inevitabilidade, que só o desconhecido conhece. A nós todos, restou-nos o pânico. Muito choro para uns; muita alegria, para outros. Numa sucessão vertiginosa como a dos raios numa tempestade, sucederam-se Glasnost, Gorbachev, a queda do Muro de Berlim, o esfacelamento do socialismo, a ascensão e glória dos mafiosos... Tiveram um impacto decididamente muito grande e nefasto sobre a classe trabalhadora. Isto eu acompanhei de perto porque... eu tive a sorte, ou: pela tragédia da situação: a infelicidade de estar ali, presente naquela hora. Eu vi o quanto isto foi estropiante, muito estropiante.

E... e teve o Gorbachev, e teve Glasnost, e teve a Queda do Muro... de certo modo **“o meu mundo caiu”** como cantava a Maísa, mesmo que ela estivesse falando de outro tipo de mundo. Mas a gente tem que se levantar, como ela diz lá no samba dela, claro.

Então, eu gostaria de dizer que não foi fácil logo depois da Queda do Muro, de todos aqueles acontecimentos, continuar o trabalho. O trabalho simplesmente não teve continuação. Logo por aqueles dias, ocorreu que um dos

nossos companheiros mais eficientes, mais extraordinários, jogou-se de cima do viaduto... em São Bernardo. Espatifou-se lá embaixo. Foi... o primeiro caso. Logo em seguida teve outros e mais alguns casos... Realmente, foi uma... um baque assim, realmente enorme na classe trabalhadora, e foi de fato, a partir daquele momento foi muito difícil continuar o trabalho, difícil a gente cantar na porta de uma fábrica; e além de que a fábrica ia começar a se esvaziar de operários. Como cantar se...

Quer dizer, tudo isso aí acontecendo tinha um caráter bastante ensombrecedor. E o **ARTISTA COMUNISTA APÓS A QUEDA DO MURO DE BERLIM?**

Então. Logo por esses momentos, me lembro de ter visto um filme que eu fui ver mais porque era um filme soviético, ainda. *O Sacrifício*, de Tarkowsky. E eu me lembro que eu dormi metade do filme. Dormi, dormi pesadamente mesmo. Vi metade do filme, exatamente. Minha mulher me perguntou: “*O que você achou?*”, e eu disse: *Eu não achei nada, eu dormi metade, como eu posso achar alguma coisa? Mas eu acho que deve ser interessante, amanhã eu vou voltar e vou ver a parte que eu não vi.*

De fato, no dia seguinte eu voltei lá, e assisti a outra parte; quando veio a parte que eu já tinha visto, eu dormi. Então eu vi que o filme do Tarkowsky, você podia assisti-lo em duas sessões, e que era – ademais um ótimo sonífero. Eu... nunca precisei de tomar isto para dormir. No entanto: Tarkowsky me adormecia. Assim mesmo saí do filme muito impressionado. Primeira coisa:... que me amoleceu muito o espírito. Comecei a ter uma necessidade, assim, naquele dia... mas eram dias muito...

sublimes. Realmente... muito cinza. Eu sentia aquela necessidade (de novo) de arte... e o pior de tudo, arte no velho sentido burguês da palavra; a pior maneira possível que se pode imaginar. Exatamente a arte (o modo de ver a arte) que eu aprendi como pequeno burguês. Como é que é isto? Eu disse: *Meu Deus, que desgraça! O mundo como está, tudo isso acontecendo e eu ainda agora quero voltar a ser "artista"! Não acredito!* E fiquei realmente atônito, e logo em seguida perturbado com aquele *Sacrifício*, do Tarkowsky, que eu voltei a ver sempre que possível. Não só, mas toda a obra dele e li tudo que ele escreveu... Ele era um ser bastante... contraditório, muitas vezes ambíguo mesmo, mas um dos criadores mais extraordinários que o mundo já teve... desde cinqüenta mil anos atrás, disso não tenho a mais mínima dúvida. Como também não posso duvidar que... Beethoven também foi um desses. E outros mais... e Shostakovich também... E Schoenberg...

Então, eu comecei a ter uma necessidade, não nostalgia, uma necessidade exasperante de arte, eu precisava de arte, de qualquer forma. E eu disse: *E agora?* Mas ao mesmo tempo que era uma necessidade tão atordoante, eu dizia: *Que raio de material musical poderá me convir? Vou usar uma série? Certamente que não,* pensava convicto. Olha, eu não ouvia, nem praticava música burguesa fazia anos. Se bem que já à altura desses tempos conturbados, eu havia feito um certo pacto com Bach, foi interessante. E não foi pelos méritos de Bach, mas pelos méritos de Brecht... Ele era sem dúvida, meu espírito tutelar, então. Tinha ele uma particularíssima satisfação com Bach. Ele detestava

Beethoven. Ele dizia: “*Não! Aqueles mil violinos, não! Eu quero ouvir uma orquestra que não tenha violinos!*”, pensava o Brecht. Ele ficava decepcionado com essas orquestras burguesas cheias de violinos. “*Pra que tantos violinos?*” E eu me pergunto mesmo: *Pra que tantos violinos?* (Vocês não acham???) Mas, sem dúvida, é violino o suficiente pra tocar aquelas músicas com exatidão! Mas... não precisa de uma orquestra deste jeito! Se ela está aí até hoje, ditando as regras, é porque o mundo... está muito mal! E o Brecht então tinha um acordo especial com o Bach (que não tinha tantos violinos), e que era uma música muito mais sadia, muito menos doentia. Chopin, a essa altura, eu nem queria saber, porque cheio daqueles pungimentos, daqueles suspiros... Um amolecimento do espírito total! Da mente, assim... Um esvair-se de sentimentalidade que eu nunca vi coisa tão terrível e dolorosa. E mantive-me longe de Chopin, de música de concerto em geral, com saúde do espírito... mas...

Mas quando... comecei a sentir necessidade, a fatalidade, aquela carência inquestionável de arte, outra vez: *O que é que vou fazer agora?* Eu olhava pra trás e dizia assim: *Tudo aquilo que eu fiz* – eu achava naquela hora em ponto (desculpem) – *uma merda completa! Não tenho mais nenhum interesse!* Mas, hoje... aqui: vou mostrar duas dessas coisas pra vocês saberem o que é que eu não queria voltar a fazer naquele momento.

[re-escutamos a obra **Um Movimento Vivo**, de Willy Corrêa de Oliveira, para coro]

Pra melhor sublinhar a questão que estamos examinando, ouçamos mais esta peça:

[Prelúdio para Piano, de Willy Corrêa de Oliveira, de 1971]

É, esta é uma peça que eu coloquei para vocês, especificamente porque tanto falei de Chopin, aqui, nesses dias, que... realmente foi, de fato, uma marca tão forte na minha vida – e até hoje é; se eu passei oito anos longe dele, pelo menos, após Tarkowsky, tornei a Chopin, como nunca antes... extraordinariamente bem. E... gostei de mostrar essa peça porque ela foi escrita exatamente com alguma... reverência por aquela marca tão forte em mim que foi a presença de Chopin na minha vida.

Realmente... não... eu não tinha mais nenhuma predisposição de espírito para voltar atrás, de um certo modo, pra chegar onde... eu tinha parado, oito anos, oito... nove anos antes, quando me havia desligado do conceito de “arte pela arte”. Isto.

Então eu realmente, na verdade, não vislumbrava o que fazer: Doida vontade de fazer arte, de escrever músicas, sem enxergar o destino. *O que é que vou fazer, se eu não consigo mais escrever daquele jeito, o que é que eu vou fazer? Preparei-me para a arte durante tantos anos, trinta anos... quarenta anos, e... de repente... e agora?*

Momento muito espantoso... tudo coincidindo... e ao mesmo tempo aquela vontade incomensurável de arte outra vez, e no sentido mais velho da palavra... Quer dizer... arte como... consolo. Música, como preenchimento da função mais arcaica possível, velha, mofada. Mas, ao

mesmo tempo, eu disse: *O que fazer com isto?* Outra vez, foi um momento bem difícil. Mas como eu estava com aquela... premência de... pegar a caneta, de... escrever música, de escrever... arte. Naqueles instantes eu... já nem conseguiria fazer uma canção de luta, porque não tinha mais luta, não tinha mais... cantores (que lutavam cantando)... Não estavam acontecendo mais aquelas coisas... Eu disse: *E agora, José? Como é que fica, e essa festa? Acabou? Como é que fica? etc.* Foi um momento assim... um momento difícil de... de contornar... mas com esta vontade tão grande de arte... emergi daí, de um certo modo consegui me levantar, como a Maísa fala, **“Se meu mundo caiu, eu que aprenda a levantar”**. Consegui.

Primeira coisa: é que eu sabia que eu não queria voltar a re-trabalhar aqueles velhos materiais. Eu não queria trabalhar daquela maneira com a qual havia trabalhado assim... para a humanidade, como dizia a... conversa entre o Kalle e o Ziffel. Mas... eu precisava fazer arte. As canções de luta, eu não as tinha mais. Arte, eu precisava... mesmo que eu não... soubesse o que era, o que poderia vir a ser... Nem com que material trabalhar, nada. Mas, como eu tinha visto aqueles filmes do Tarkovsky, imersos numas sutilezas do espírito de artes japonesas... me veio um desejo muito grande de conhecer o Japão... a arte japonesa (com intimidade). Por causa do Tarkovsky. Foi exatamente vendo-o, que eu me encontrei no Japão. **O Sacrifício**, eu o vi como um enorme hai-kai... com três horas de duração. Imaginem, o hai-kai é a coisa mais relampejante do mundo, e ele faz um hai-kai que dura três

horas! Isto é realmente genial! Eu estava tão perturbado por aquilo tudo e, lendo sobre o Tarkovsky, e lendo o próprio Tarkowsky, descobri que o pai dele era mestre em línguas orientais, que ele mesmo tinha um acesso bastante grande às artes japonesas e que o Japão era uma grande preocupação estética tarkowskiana... E eu estava estudando essas coisas todas... Apaixonei-me igualmente pelo Japão, pelo ikebana (a arte de... compor vasos de flores). E havia três premissas fundamentais para se chegar àquela arte... que é uma arte que... é o ikebana.

Leva-se uns quinze, vinte anos pra você chegar a alguma coisa que cause espanto: emocione (de verdade): é uma arte muito sutil. Mas aprendi uns três ou quatro princípios que me interessaram agora com essa nova vontade de arte, de colocar em prática.

Então, um desses princípios é o seguinte: você nunca... tira uma flor do jardim, se você não amá-la muito; você não pode chegar lá e cortá-la simplesmente, como se se tratasse de um pequeno assassinato: se você vai fazer um ikebana, você precisa amar muito aquela flor. Precisa... querê-la muito! Só depois de querê-la muito, você precisa conviver com ela algum tempo, antes de tirá-la do jardim. Você tem que saber que ela... busca o sol (em que direção), quando mudam as horas do dia... Você observa pra que lado ela vai... buscando os raios solares... Então, você tem que observar ali, diante dela, pra só depois cortá-la. Quando você tira uma flor do seu habitat, tem que respeitar tudo aquilo que ela é, quando posta no vaso. Já no vaso, ela ainda deve ser aquilo que ela era no jardim. Mas o vaso não é feito só disso. Um vaso de ikebana é norteadado

por outra regra igualmente fundamental: você tem que deixar claros, em sua composição de um vaso, três níveis de representação: um nível intermediário entre dois, um mais abaixo, e outro mais acima, que significa o homem; o nível logo abaixo representa a terra, e o nível mais alto destina-se a representar o cosmo. Cada ikebana é, pois, uma expressão, uma manifestação das relações do homem com a terra, e com o cosmo. Então, isto, você também... coloca ali dentro... E... por fim, você tem que se surpreender, quer dizer, o fundamento dessa... estética, desta arte, não é você seguir as regras... e sim, você chegar a uma surpresa: você mesmo chegar a se maravilhar com aquilo que acabou de conseguir. E tudo isso não pode ser muito pensado, tudo tem que ser muito improvisado. Tal como quando um artista desenha. Tem que fazer tudo com certa rapidez, mas na hora em que você terminou, você tem que se surpreender; e a seguir, convoque outros pra ver se eles se surpreendem também; se a surpresa permanece: aquilo é um ikebana.

Com isso na cabeça, com essas relações oriundas da arte do ikebana, me propus a escrever umas peças musicais, como se eu estivesse compondo um vaso de ikebana.

Uns dias antes, a ideia de um ikebana musical me havia surgido acidentalmente, sem mínima deliberação. Suzana, minha filha, de volta de uma viagem ao Norte, como ela sabia que eu havia morado em Belém, chegou perto de cantarolar uma canção de crianças que ela havia escutado por lá, disse um pouco dos versos, e me perguntava se eu conhecia a música. Como eu estivesse – na hora – ao

piano, sem premeditar, dispus-me a tocar a canção, que eu imaginara, fosse a própria. E, sim, ela confirmou sim.

Lento (ma non tanto)

1

p

p *mf* *p* *Fine*

Tomei-me de espanto! Um susto imenso mesmo, juro! Aparentemente não havia por que, mas, mesmo sem cogitar no instante, o fato é que a função harmônica ali soara claríssima, sem que tivesse sido determinada explicitamente.

E mesmo o fato de ter surgido tão completa, mesmo em sua simplicidade, bem ajustados a melodia e o acompanhamento.

Então essa foi a primeira satisfação que eu tive ao voltar a... trabalhar com arte, assim... (Uma maneira velha de lidar com a arte), um regozijo interior diante de algo que se concretizava assustadoramente, e amenizava algumas mazelas que eu andava sofrendo com o mundo.

A canção, se a gente vai harmonizá-la, veja... tem momentos que... eu não sei o que vou decidir, por exemplo:

A melodia pode ser harmonizada assim:

Am Am Dm Am Dm Am Dm? Am Dm Am E Am

E pode ser harmonizada assim:

Am Am Dm Am E Am E Am E Am E7 Am

Neste momento eu nunca poderia... decidir de fora... E foi bem na hora, no improviso, mesmo como um japonês teria feito, sem premeditações, tal como eu a tinha colocado no piano. E saiu singela: os próprios termos da canção se mostram, transparentes:

Lento (ma non tanto)

O acompanhamento é parte natural da estrutura do pensamento original... Isto na hora, puxa, deu!... Fiquei contente com isso. É uma coisa boba, mas... uma bobagem que na hora me deu uma... um contentamento

muito especial. E poder, assim, cinzelar a canção até ao fim, sem cair na trampa (harmônica).

Na natureza ela era tão ambígua, tão... tão inefável, que eu disse: *Puxa vida, como é que cheguei a isto?* O que me satisfez foi surpreender-me como se eu tivesse chegado à descoberta de uma lei natural. Mais uma vez:

[executa ao teclado, novamente]

Mas... do jeito que eu tinha conseguido, realmente isso foi uma... incrível satisfação de ver que a ambiguidade, assentada na natureza, permanecia.

Então essas foram as primeiras coisas que começaram a sair, enquanto o mundo foi girando, dando suas voltas, de maneira tão vertiginosa... O mundo do capital não poderia mesmo “evoluir” de outra maneira: transparecendo até nos fatos mais corriqueiros. Uma amiga nossa, que morava na Alemanha, teve que sair de lá urgentemente porque estava respondendo a um processo enorme. O marido dela processou-a impiedosamente porque ela comia muita manteiga... Então acho que quando o mundo chega a um ponto em que o marido processa a mulher porque ela come muita manteiga... o negócio tá muito grave, poxa! Isso tudo aconteceu porque ela dava lá suas namoriscadas, claro. Sim, ela dava sim, é verdade, mas... o que ela comeu de manteiga antes, não tem nada a ver com isso, cara! No entanto o sujeito quis cobrar dela toda a manteiga (que lá é muito caro, na Alemanha). Toda a manteiga, ele calculou tim tim por tim tim. Terrível, mesmo. Esta é uma história de amor que eu nunca vi... Tão maravilhosa, tão própria



do capitalismo, não é? História de amor mais... extraordinária... Deviam fazer um filme disto! Um caszinho assim... jovem... mais tarde ela dá uma namoriscada... E ela teve que sair de lá, ela veio pro Brasil, voltou pra cá... Hoje, não pode entrar mais na Alemanha porque ela está ainda sob esta acusação judicial.

Bom... em seguida eu vi que as coisas ruins do mundo estavam acontecendo mais e mais, e cada vez eu fui... tendo mais vontade de fazer arte, e arte naquele velho, decrépito sentido... Arte consoladora, expressão do "eu", lirismo cansativo. De qualquer modo, havia, agora, uma novidade, sim, que eu nunca tinha tido antes. Esse algo novo era o seguinte: *Não, eu sei antes de tudo que, se eu estou fazendo arte, se eu faço, é porque eu estou sentindo a necessidade enorme dela.* Não tive dúvida, nenhum momento, a partir de então: eu não fazia mais uma arte nem para o homem do futuro, nem para o homem do passado, "pra homem nenhum botar defeito"... Eu fazia porque eu precisava dela. E por tudo que eu me preparei durante a vida em termos de estéticas, de buscas de apurar o ouvido do espírito, e trabalhar a fio um solfejo da mente, enfim, toda essa bagagem pesada de carregar, tornou-me um homem bastante exigente em arte, especialmente em música, que é o meu campo; de mim mesmo sempre exigi muito mais de que exijo dos outros, o que não quer dizer que não exijo igualmente dos outros também. Quer dizer, ao longo dos anos, fiquei muito exigente, exigências que ponho em prática quando estou escrevendo. Escrevo, precisamente, para tentar solucionar as exigências que (até) me escravizam.



Mas, muito conscientemente, sei que escrevo para mim mesmo, e para aplacar as necessidades inquestionáveis de arte; consciente, também, de que não tem nada desse negócio de “artista”, “personalidade”, “estilo”. Mas no fundo, o estilo, sempre ele está aí, quer dizer... mas muito mais solto, porque... eu não estou tão preso a todos aqueles conceitos que a gente trabalhou – durante tanto tempo, no passado, acriticamente. Que foi que começou a acontecer? Aconteceu que o mundo se precipitou: montes de escombros, fedores, estertores, o colapso do trabalho que vínhamos realizando na militância. Não havia tempo, durante aqueles anos de trabalho no ABC, para ler Joyce, nem mesmo ouvir Chopin, porque eu estava lendo os teóricos marxistas. Eu estava lendo a literatura que se fazia nos países socialistas (desconhecidos no Ocidente, quase)... Andava assuntando de que se tratavam, verdadeiramente a literatura e as artes na China, por exemplo, um país que passara por transformações tão extraordinárias, como a Revolução Cultural. Mao Tsé Tung, sem dúvida, um dos acontecimentos mais... bem aventurados que o mundo possa ter imaginado, mesmo até hoje... Eu tinha assim... muito a fazer, a verificar, a assimilar. Tanta coisa nova e imprescindível. Afinal, a gente vivia entupido de Henry James... e isso e aquilo, e tanta biblioteca bolorenta, que vem desde finais do século dezoito (mas, Henry James, e tantos mais, devem ser salvos dos escombros). O fato é que eu estava querendo outras coisas, e então não tinha tempo pra Chopin, Joyce. Durante aqueles oito anos que contei ontem, eu... praticamente nunca mais voltara a ler Joyce... nem ouvia Chopin, que são as duas aderências



mais inseparáveis da minha vida. Nunca mais voltara a ter contato com eles, quer dizer... de fato “nem me lixava”, porque o trabalho me mantinha firme. Mas... logo depois que tanta coisa apodrecida andava se decompondo à minha volta, e com a ânsia de arte premente, eu voltei a reli o Joyce, reli o Baudelaire.

Então, foi nesse momento, em meio à catástrofe do socialismo e à mais imediata e fétida decomposição final do cadáver capitalista, que eu voltei a ler Joyce e ouvir Chopin. Chopin, como sempre na vida, e vou morrer ouvindo Chopin, mesmo. Mas, a não ser que algum novo cataclisma aconteça amanhã ou depois, eu não sei o que vai ser. Mas acho que se tudo continuar como está, os dias que me restam, terei de vivê-los ouvindo Chopin. Apesar de todos aqueles cataclismas, Chopin, Joyce, o inconfundível e súbito anseio pela arte, no fundo são parte de mim, no fundo. *Eu sou isto também...*

Tudo isso que se foi fazendo durante anos em mim não pode deixar de ser o que eu sou, ninguém nunca deixa de ser por decreto; até mesmo por convicção é um pacto difícil. (Então voltei a ler o Joyce, claro, mas o interesse pelas coisas novas [que iam surgindo], uma vez conhecidas, eram sempre motivo de decepções.) Cada vez eu fui observando que a burguesia menos consegue ultrapassar sua má consciência, sua paralisia do espírito, e cada vez menos atinge o estado de criação. Precisa-se de esperança para criar. Tanto na poesia quanto na literatura, em tudo! A vontade de ler nada diante do estado das coisas. Daí que eu só relia...

Durante esses anos, o capitalismo conseguiu embran-



quecer todos os seis lados dos dados... Quer dizer, você não tem mais um número sob seus olhos. Todos os seis lados estão em branco. Ou seja: dinheiro, dinheiro, dinheiro. Individualismo, individualismo; poder, poder. Só se sabe disso, não se sabe outra coisa. E eles conseguiram chegar a tal limite, que o próprio proletariado, os desesperados, subjugados ao fascínio dos exploradores (de corpo, mente e espírito), viram a solidariedade começar a desvanecer-se deles.

Porém, por vezes, você é acometido por tão forte desejo de ler algo desconhecido, e a gente sai, mais uma vez, à cata. Foi assim que um dia, peguei da estante um livro que eu havia ganho nos idos sessenta e poucos, e não havia lido, salvo umas poucas páginas. Roldão (Mendes Rosa), poeta, um grande amigo de todos os dias, me dera de presente esse livro. Naquela época eu só tinha olhos pra ler Joyce, não adiantava. Ele me deu, eu comecei a ler, e não era o Joyce, e eu não suportei aquilo lá...: uma lenga-lenga existencialista, elegante, mas trivial (assim me pareceu). Veja, enquanto o Joyce estava fazendo aquelas coisas, esse portuga fica narrando esses... “aizinhos” dele.

E, como se tratava de uma homenagem ao meu amigo morto, peguei o livro da estante, leio, e foi um choque. É realmente um livro extraordinário. Extraordinaríssimo! O autor se chama Vergílio Ferreira, um autor português, um dos grandes gênios da língua, em todas as épocas, em qualquer época! E dificilmente você encontra outro autor mais moderno, de tal envergadura, de tal qualidade. O que é essa literatura que ele faz? É uma literatura feita... do sentimento que você tem... na memória. Não da memó-

ria no seu sentido habitual: memorialistas você tem aos montes, e alguns até legíveis. Mas, o Vergílio Ferreira, ele tem a grande, extraordinária maravilha de... dotar de palavras o sentimento de uma... memória. Cada lembrança, carregada de suas palavras necessárias. Isto é algo que, de tal modo eu estava enfeixado no Joyce, na pesquisa das palavras, das sintaxes, tudo aquilo que eu não encontrara no Vergílio Ferreira. Algumas vezes... a gente é tão obstinado. Mas Vergílio Ferreira – agora – calhava. A partir daí, li a obra toda do Vergílio Ferreira. É verdadeiramente descomunal. Um dos livros dele, eu acho que valeria a pena até... indicá-lo para quem quiser ter um dia um momento realmente supremo na vida, leia por exemplo, **Para Sempre**, um romance do Vergílio Ferreira.

Estava lendo exatamente este... **Para Sempre**: um homem que volta pra casa, ele... perdeu a esposa, e triste – como só um português consegue –, ele abandona a casa na cidade e vai para a aldeia, a antiga casa dos pais onde ele tinha passado a infância. Quando ele coloca a velha chave na fechadura, ele abre aquele... casarão, abre a porta... Vai entrando naquela semi-obscuridade, pelo corredor porque ele quer abrir a primeira janela para calhar um pouco de luz, quando ouve uma voz que diz: **“Paulinho!”**. E era a tia dele que já tinha morrido fazia tempo. E o... romance começa nisto, em todas as vozes daquela casa de outrora que voltam a... a falar; antigos retratos de famílias nas paredes, fotografias dos antepassados sobre os móveis, começam a repovoar, de repente, aquela casa. Este é um dos livros mais extraordinários que eu já vi.

E isto foi me dando novamente essa satisfação no

campo da arte: de... trabalhar a memória, de... falar de coisas que eu tinha vivido. Porque eu estava escrevendo sobretudo pra mim mesmo. Era um problema novo que eu estava...: vejam, antes desses oito anos no ABC, eu escrevia porque achava que a arte um dia chegaria a todo mundo. Até evitava falar de coisas muito próximas. O que eu escrevia, não escrevia para quem estava ali, ao meu alcance, que mil vezes preferiam uma novela da Globo à arte que eu fazia, eu sabia disso. Mas eu dizia: *Não, o homem futuro há de um dia se interessar por mim assim como hoje eu me interesse pelos meus predecessores.* Uma ladainha enorme, nem vou falar para não pegar pesado, mas... eu ficava pensando nisso... Assim eu me movimentava. Eu sabia, no íntimo, que eu havia sido produzido pra isto... programado pra isto: para fazer uma arte que um dia o homem do futuro viesse a utilizar... Muito ao modo do Oswald de Andrade com o “biscoito fino” dele.

Não tenho mais – no presente – uma comunidade com a qual me identifique a ponto de pôr minha arte a serviço dela (por seus anseios, comportamento), uma comunidade vivendo e indo em frente, por um ideal: um mundo novo, negando este mundo doentio, contagioso, o mundo do lado de cá. O estado das coisas do mundo capitalista e sua cultura, civilização (melhor dito seria de sua barbárie), arte, ideias, aí não me encaixo; assim é que as pessoas em volta, no geral, não são possíveis interlocutores, no geral, não. Escrever música, para mim, tornou-se algo semelhante a um louco que aplacasse sua loucura escrevendo cartas; como não dispõe de destinatário, não tem para quem escrever, com quem se corresponder, escreve para si



mesmo. Vai ao correio, como todo mundo que tem cartas para enviar, sela, e manda para seu próprio endereço. E aguarda. E continua a escrever outras. O fato é que meu espírito claudicava, andava com dificuldade. Mas, consciente de que buscava arte, agora, em outra clave.

Mas eu sabia que agora eu escrevia pra satisfazer... tudo isso que eu tinha vontade, sob a tensão do instante. A arte como uma muleta, a arte como uma consolação, como um meio de escapar da morte. Isso! Escrever músicas tornou-se pra mim, ao mesmo tempo que um lenitivo, um diálogo de vida ou morte com a criação: com a invenção de matérias do espírito, de dar forma a uma ideia, de dar a uma estrutura sua substância apropriada. E também, o fato de não encontrar na música de meu tempo uma satisfação contundente, conclusiva, como teria acontecido se eu tivesse nascido no século xix, e conhecido Chopin... Acho que a música que ele fez teria me bastado. De verdade. Hoje, no auge do capitalismo (e por causa disso, da inexistência de uma linguagem musical e erudita comum, falada por todo mundo), tudo que eu ouço não responde às indagações e necessidades que reclamo e necessito da arte. O cinema me oferece coisas que têm respondido a tudo que eu anseio da arte do filme; não sinto necessidade de fazer filmes. Mesmo na poesia e na prosa, nas artes plásticas, encontro aquilo que busco, que exijo. Não, porém, na música do presente. Mesmo que encontre trabalhos que me agradem excelentemente, por mais que me agradem, eles não respondem a todas as perguntas e exigências que faço a esta arte. Além de que, escrever músicas também me faz um grande bem: é aí que me entretenho (e também



me angustio, outro tanto) em confeccionar respostas concretas para os anseios, para as perguntas que me ocupam. Pode bem ser que não satisfaçam a ninguém além de mim, mas, nesta hora do mundo, foi assim que encontrei jeito de sobreviver...

Bem sei, também, que no estágio atual do mundo, tendo escapado da destruição mais sumária, por força de um isolamento inevitável, pouquíssimo me comunicando com o mundo exterior, em pânico diante de um próximo tão distante, e eu, de minha parte, tão insulado a milhas e milhas afastado do continente, não tenho o mínimo direito de pedir que me escutem. Que me entendam, que gostem do que escrevo? Mas faço deste encontro de hoje uma oportunidade de fazê-los ouvir um pouco daquilo que tenho escrito. Não esperando agradá-los, pois que reconheço os meus frutos como muito estranhos, de raízes em terras tão inóspitas, estéreis, que bem podem, sim, causar descontentamento para outros paladares. Permitam que eu olhe, que eu observe as reações de vocês a estas músicas de um universo tão longínquo, como o que habito; da parte de vocês, meus contemporâneos, irmãos e semelhantes por vocação, e por destino. Por outro lado, vocês bem podem receber minha música, como a de um animal esquisito, de três patas, tromba, unicórnio, orelhas pendentes dos ombros, que se exhibe neste circo, aqui no picadeiro.

Escolho, dentre as peças deste CD, os *MISERERE*. São peças tão curtas que, ao menor sinal de aborrecimento com uma, paciência, já a seguinte logo aparece, assim, no conjunto: mais suportáveis. E têm a vantagem de



exemplificar o que falei sobre a memória como um possível material musical. Para amenizar, leio a pequena introdução que escrevi para o conjunto de peças, e, antes de cada uma, leio a rubrica correspondente (que consta da partitura). Maurício De Bonis executa as peças. De meu ponto de vista, excelentemente, com extraordinária compreensão, e boa vontade, de quem até já escreveu agudamente sobre esse trabalho.

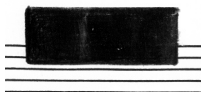
[lendo o encarte do CD]:

No dia primeiro do ano, contemplando reproduções de um livro sobre a obra de Rouault, ao chegar às páginas dedicadas a uma mostragem de gravuras do MISERERE, de súbito, sem nunca antes ter cogitado (mesmo tendo um exemplar completo do MISERERE – há anos – em minha biblioteca) vieram as ideias destas peças, de enxurrada. Brevíssimas e afiadas: como as gravuras de Rouault. (Sem comparações inóspitas). Também próximas delas quanto à semântica, de algum modo. Embora as peças não sejam colocações em música de nenhuma das figuras de Rouault. Uns dias depois assistimos A Maçã de Samira Makhmalbaf e um novo MISERERE surgiu: o pregão de um vendedor de balas tantas vezes ouvido na infância, no Recife, se intercala ao si bemol. E cala.

Miserere

[alternando a audição de cada peça do CD com sua rubrica explicativa]:





Escrito após uma projeção do filme Cronaca Familiare de Valerio Zurlini.



Pregão de um vendedor ambulante em rua movimentada do Recife.



Pequena estória para o Lucas

Em Teresina, todos os dias – por volta do crepúsculo a igreja raquítica troava sobre a cidade o Hino de N. S. Aparecida: uma tristura oca enublava a praça. Por então havíamos ganho um carneiro destinado a um grande almoço comemorativo. Coube-me pastorear o cordeiro até fosse chegada a hora de seu sacrifício: estoicamente eu suportava os deboches da molecada. Mais de uma vez sua morte foi adiada: o repasto posto em outra data. Como qualquer pastor afeiçoei-me à minha ovelha: fiz de tudo para que não manchassem as mãos com o sangue daquele inocente. Inutilmente. No banquete: o meu jejum. Até hoje sabe-me o desgosto.



Sabiá que cantava na gaiola do oitão da casa que moramos na Rua Clemente Pereira, no Derby (Recife), em meio/ou a princípio da Segunda Grande Guerra Mundial. (de Recife, Infância: Espelhos)



Dies Irae



We Three Kings from Orient are (cantoria de Natal) (do Caderno de Desenho)



Início de um hino (de igreja Protestante) escutado nos primórdios da infância. Dizia a letra (mais ou menos assim):

— Como figos que caem da figueira, as estrelas caindo do céu.

Apocalíptico e assustador. Recebia-o como um pequeno pára-raio. Aterrador.



Canção tradicional brasileira – de origem desconhecida – escutada na infância, fixada a cravos na

memória. Como MISERERE canta um Recife chuvoso (que é o que conta aqui).



A machadinha (brinquedo de roda) e o hino “Como figos...” em contraponto para dar conta da notícia de gravíssima enfermidade de pessoa muito próxima.



Com esta canção de ninar fui acalentado: “chorava muito” e “tomava LUMINALETAS” quando neném.



A babá cantava esta canção:

o - a - num é um pas - so pre-to.Oi Lê - Lê que não can - ta na gai -

o - la só can-ta no for - mi - guci-r'.Oi Lê - Lê quan-do,as for - mi - ga^x tão

fo - ra

* no singular

Ela cantava muito isso e contava (sempre de novo): de um primo meu (cuidado por ela) que havia morrido criancinha – muito antes de eu nascer, “devido a comer muito ovo”.



Pregão de um vendedor de balas (caseiras) de camará, tantas vezes ouvido na infância, no Recife: fazia para que comprassem.

4ª advertência



Arruava pela vizinhança de minha casa, quando: atingido por um som distante, pura epifania, detive-me (atônito): Segui-o afastando-me das redondezas de casa, contornando uma rua, outra e mais e além e aproximo-me de uma antiga Escola Pública, os portões abertos, a música disponível, desatada. Ao lado da escadaria uma eloqüente, polpuda banda de música militar. Pelos degraus da escadaria, o coro era formado por uma multidão de escolares. Cantavam, com acompanhamento da banda, o dobrado que dizia – ao que me lembro ainda:



Na primeira fila de cantores: uma jovem ginásiana entregava-se tanto ao canto – (recordo com nitidez) – que suas sobrancelhas formavam duas linhas retas oblíquas sobre os olhos que faiscavam a cada nota. Lindíssima. Duplo encanto naquela hora: ela e a música altíssima; ou a música (cujo corpo) possuía a alma dela. Hoje sei que se tratava de um comício re-

acionário pro Eduardo Gomes – em plena campanha contra Yedo Fiúza (apoiado pelo Partido Comunista). Comunismo, em casa, diziam: gerava pecado: já era pecado. Não trilhei o caminho da “santidade”, mas aquelas sobancelhas em circunflexo sobre o dobrado, eu guardo comigo.



para piano a quatro mãos

Vagamente um MAMBO d'aqueles escutados em filmes mexicanos (no tempo da infância no Recife).



Início da Fantasia em fá menor de Schubert. Executar este MISERERE (sempre) em seguida ao MAMBO; não importando a ordem de apresentação dos demais.

E isto pode não parecer música, mas deve ser um sinal. Desde o começo dos nossos encontros, sempre lembrávamos sobre a questão da música como sinal. Mais uma vez, peço: historiadores!, ouçam a música como sinal da história. Sinais podem ser toleráveis ou intoleráveis, bons ou péssimos, mas são sempre sinais. Por isso necessários. Músicos!, tenham a certeza de que a música só acontece na história, nunca do lado de fora da história.

Obrigadíssimo, e até amanhã.

Anote – por favor – em folha à parte, a impressão geral que ficou de sua leitura; e sublinhe, sobretudo, questões com as quais possamos (possivelmente) estar em desacordo. Guarde-as, a elas voltaremos oportunamente.





a

Advertência

NOTÍCIA

Na manhã do dia da quinta palestra ainda não havia decidido sobre como dar forma ao desenvolvimento do tema para o encontro da tarde: A MÚSICA NO CAPITALISMO.

Só de uma certeza eu dispunha: oferecer, para possível diálogo, uma visão panorâmica da música no capitalismo, e ferramenta crítica consistente, adequada, mesmo para não-iniciados.

Pensei, primeiro, em inverter os termos da tarde, assim: o público faria uma palestra (a várias vezes) para mim (no papel de assistência) ouvindo-os desde a mesa do conferencista; e, ao modo de debate, eu teceria algumas reflexões (de volta para a platéia). Mais à vontade, eu falaria a partir do conhecimento do público, pisando em terra firme. Pois que a música contemporânea é imoderadamente desconhecida das gentes. Cada margem do lado oposto, paralelas, sem encontro (o compositor e os ouvintes), e as músicas marginais ao fluxo da História. Muito arriscado depender inteiramente do público (na hora H), em que ele está diante do palestrante para ouvi-lo, e, talvez, não disposto a falar de última hora. Foi quando me ocorreu re-oferecer o DISCURSO SOBRE O MÉTODO,* mudado o título para A MÚSICA ERUDITA CONTEMPORÂNEA NO CAPITALISMO. Diferentemente das palestras anteriores, todas improvisadas, esta existia como texto acabado, calculado, definido da primeira à última palavra. Desse modo atendia,

- A. satisfatoriamente à ocasião das palestras deste ciclo:
a mudança de tonalidade do testemunho (a oralidade, o fluxo da consciência)
- B. para um aparato crítico (racional); e
um mostuário, ao vivo, de realizações musicais contemporâneas para pessoas não-assíduas a esse gênero de apresentações.

* DISCURSO SOBRE O MÉTODO foi escrito originalmente para ser apresentado no I CONGRESSO SOBRE O ENSINO DAS ARTES NAS UNIVERSIDADES (ECA – USP, 1992)

*A Prática da Música Erudita
Contemporânea no Capitalismo
(O Discurso do Método)*

Senhoras, senhores.

Muitos dos presentes já tomaram conhecimento do *Método*, outros o conhecem em profundidade, alguns dos presentes já aplicaram o *Método*; nada disto, porém, me desvencilhou da aspiração de vir aqui entretecer algumas linhas de um discurso sobre o *Método*.

Aqueles, exatamente aqueles que já travaram conhecimento com o *Método*, eles são os que melhor sabem o quão é necessário voltar a falar daquilo que tanto urge porque mais vige. Assim, àqueles que conhecem: que reconhecem; e para aqueles que desconhecem, só bendigo a oportunidade de ter sido *eu* o escolhido para apresentar a obra de Schlowski e Härte, aqui, esta tarde.

A obra de Schlowski e Härte, o *Organon*, ou simplesmente o *Método*, como é mais conhecida, consta de 10 volumes, desde a edição de 1987. Editada inicialmente pela Simus de Frankfurt, a obra se encontra traduzida em 13 línguas, editada em co-edição com 32 países.

Os 5 primeiros volumes compõem o Corpus [apontando para os livros ordenados sobre pequena estante ao lado da mesa do conferencista].

O primeiro tomo *Lascas e Polimentos* é uma sondagem para a ereção de uma pedagogia do artista primitivo. Uma série de ensaios, de érinas para os frágeis tecidos da pré-história.

O segundo volume: *Registros do Tempo e dos Comentários*, trata da transmigração do espírito da arte da Grécia para Roma.

O 3º e 4º volumes compõem: *As Sombras e os Vultos*. Um magnífico painel, um carnavalesco desfile (diria Mikhail Bakhtin), no qual se trata dos grandes vultos da pedagogia e das sombras projetadas por eles sobre a História. Desde a Idade Média até nossos dias, uma sucessão de sínteses para a caracterização final das principais correntes pedagógicas do século xx.

O 5º livro tem o breve título de *Ut* e enfeixa o *Método* de Schlowski e Härte propriamente dito, cujos elementos fundamentais passaremos a esboçar mais adiante.

Os 3 tomos seguintes [sempre apontando e manuseando os livros] comportam a *Série Marge I, II e III*. A propósito – por favor – me permitam uma digressão: sabem os senhores a que se deve o título *Marge* apostado a estes livros? No verão de 46, tanto Schlowski quanto Härte alugaram casa de veraneio às margens do lago LEMAN, só que Schlowski estava na margem francesa e Härte estabelecido na margem suíça. Mas a poucos metros de distância um do outro, o que não impediu o plano de que toda comunicação entre eles seria efetuada por correspondência. Por isso, o livro *Marge II* (na realidade o primeiro a ser escrito) consta de cartas (não assinadas pelos autores). O título valeu para toda a série, mesmo para os outros dois volumes trabalhados após o verão. Por causa deste título, quantas conjecturas aturadas? Verdade... [pequena pausa] Bem, a série *Marge* está dividida em 3 tomos distintos: o livro para os discípulos, o *Livro para*

os Mestres e o *Livro para os Recintos* (em duas seções: *Outdoors* e *Indoors*).

Os dois volumes da *Adenda à Série Marge II* só surgiram após a edição de 1969, e nele constam comentários dos autores sobre as implicações do *Método* por seus seguidores ao redor do globo. É, de resto, uma obra fundamental para os que se interessam (em especial) pelas *Práticas sobre o Ilimitado*. Vale conferir.

O *Livro Marrom do Mestre* é, no fundo, um tratado de ideologia. Aqui podem ser encontradas as bases ideológicas do *Método*. Como afirmou Schumstter: “a liberdade, nestas páginas, se coisifica”. Mesmo assim a ignomínia chega às raias do ábsono: vejam senhores, senhoras, o que escreveu o crítico de uma publicação de esquerda sobre o *Livro Marrom do Mestre*, por ocasião da re-edição de 1987:

Contra todas as formas de autoritarismo e ditadura, o liberalismo proclama o valor absoluto da liberdade no plano econômico, político, cultural e religioso. Concebe a liberdade de todos como a resultante da liberdade de cada um. Mas a análise da sociedade capitalista tem mostrado que o ‘indivíduo’ de quem o liberalismo defende a ‘liberdade’ é uma abstração. O indivíduo real só existe no interior de uma rede de relações, e em primeiro lugar, de relações de produção. Uma proclamação da liberdade individual que não recoloque em discussão as dependências estruturais permanece, portanto, ideológica: ela defende, em concreto, unicamente a liberdade dos membros da classe dominante.

Mesmo longa e tendenciosa, aqui está, para os ouvintes, um fragmento desta crítica. Diante de uma platéia esclarecida, fiz questão de não silenciar sobre este tipo de crítica (da qual os autores têm sido vítimas intermitentes). Mas faço do silêncio meu uniarticulado com a platéia o único comentário digno de nota.

Finalmente, uma menção ao *Livro Rosa*, último volume do *Método* desde a edição de 1958. Neste tomo, na primeira seção, a crestomatia de pequenos textos dos grandes místicos da humanidade (incluindo alguns cristãos), formulados pelos autores para usos de diversas faixas etárias. Isto quer dizer que o mesmo texto comporta várias variações – sem que isto afete os estilos nem a inteireza dos originais. E na segunda seção: o tratado dos jogos. A questão da heurística, e a questão do jogar, que na primeira edição incorporava a *Série Marge*.

A esta altura, após a relação dos volumes do *Organon*, peço a meus ouvintes um pouco de espera pela apresentação dos fundamentos do *Método*. Antes gostaria de traçar um breve croqui biográfico dos autores.


Wladymir Schlowski nasceu em 1911 em Moscou, filho de um descendente do principado ucraniano da Galícia-Volynia com uma indiana (herdeira de vastas extensões de terra em Pendjab, onde se situa Chandigahr), de nome Mirinaline Dhamar. Em 1918, o casal e o filho único saem da URSS para fincar raízes na Grécia. Wladymir era um

jovem muito cultivado, pianista de mão cheia, violinista excelente, latinista profundo, poeta, vivia apesar de tudo, a vida dissipada de um libertino, sem se fixar em nenhuma atividade concreta até seus 26 anos. Foi então, durante um passeio pelos campos da Thuringia em companhia de um amigo, que, à vista de uma tempestade que se anunciava, um raio atinge seu companheiro fulminando-o mortalmente. Ileso, mas perpassado por uma iluminação, o jovem Schlowski se retira do convívio social e se refugia em uma cabana abandonada na ilha de Athos. Após dois anos, retorna a Atenas, com os primeiros bosquejos para o que viria a ser o *Organon*. Em janeiro de 1939, viaja a Berlim, onde apresentaria à Academia de Ciências e Artes sua idéia primeira, mas, à última hora, a palavra lhe é negada devido à cor de sua pele. Sua tez algo escura é um alvo constante de discriminação. Magoado, retorna para Athos, onde permanece até 1946, trabalhando e meditando sobre o *Método*. Publica durante este período alguns ensaios e vive intensas angústias de criação, de iluminações. Em junho de 1947, recebe uma alentada e curiosa carta vinda da África e assinada por Gustav Härte, que se propunha o abandono de suas atividades comerciais para trabalhar com ele sobre o *Método*. Härte estava sob o impacto da leitura do ensaio de Schlowski: *Das Práticas sobre o Ilimitado*. Três meses depois dá-se o encontro, e, a partir de então, os trabalhos do *Organon* passam a ser assinados por Schlowski e Härte, e a clamar, de modo crescente, pela atenção do planeta. Em 1951 publicam a 1ª edição do *Método*, em alemão, pela DOKTORATVERLAG de Frankfurt, em 4 volumes. No ano seguinte, Schlowski se casa com


Françoise, grávida de 5 meses, uma jovem 10 anos mais velha que ele, da família dos Polignac. O fruto desta união sem arestas, Pandit, é atualmente monge budista (da seita Koh-Ichi), no Himalaia. As edições sucessivas do *Método* se esgotaram com rapidez, e a obra principiou a aparecer em outras línguas. Em 1969, a edição definitiva veio a lume, tal como a conhecemos hoje, em 10 volumes.

Gustav Hendrik Härte nasce em Viena no dia 21 de janeiro de 1902, em uma família de profissionais liberais da pequena burguesia austríaca. Em 1924, o jovem Härte recebe o diploma de doutor em literatura pela Universidade de Heidelberg com a tese: *Difrações e Repulsões nas Afinidades Electivas*. Ensina na Universidade de Jena por algum tempo, e ei-lo, em 1939, como palafreineiro e Mestre de caça à raposa em Galway, na Irlanda. Dizem que seu sotaque era tão perfeito a ponto de ele nunca ter sido tomado por estrangeiro naquele país. Em 1941, já era próspero negociante de madeiras em Mekambo, na África Equatorial Francesa. Em 1946, após a leitura de um ensaio de Schlowski, toma a decisão de abandonar seus negócios para se dedicar integralmente a um trabalho de humilde colaborador no *Organon*.

Muito se tem ajuizado sobre a parte que toca a Härte no *Método*, mas a questão é que os próprios autores jamais fizeram a mais mínima alusão às autorias específicas na obra. Podemos afirmar que Gustav Härte foi um gênio incontestado de MERCHANDISING. Ademais, foi um intelectual brilhante, uma sensibilidade estética marcante. Presidiu concursos internacionais de Música, Artes Plásticas e Literatura, nestes últimos 20 anos, na Europa, Ásia e Amé-



rica. E a partir da biografia escrita por James Watterhouse, após a morte de Härte, sabemos que ele aderiu ao nazi-fascismo e destacou-se nos quadros de INFORMAÇÃO E PROPAGANDA de Hitler até a sua desavença com Julius Kampf, secretário de Goebbels, ocasião em que “aparece” na Irlanda. Mas em 1943 – desde o coração da selva – fez declaração pública de repúdio ao nazismo. Härte não se casou, e até hoje nunca se soube de nenhuma aparição feminina em sua biografia. Foi até sua morte em 1988 um trabalhador incansável, um homem prudente e reto.



Finalmente, passo a expor os fundamentos da obra que nos ocupa. De modo sucinto – como não poderia ser de outro modo –, desde o interior de uma palestra cujo alcance limitado não pretende ir além de uma primeira apresentação.

Fazendo largo uso do entrelaçamento paralelo das categorias prototípicas, Schlowski e Härte fazem da ***afirmação da personalidade*** o movimento vivificante dos estambres do ***Método***.

Permitam-me a leitura de um fragmento do prefácio à 3ª edição, no qual os autores dizem:

É para nós a PERSONALIDADE não pulsa em torno apenas da integralização de fatores psicológicos e morfofisiológicos. É um valor supremo a ser tratado como organismo em crescimento. Como uma planta tenra, cuja raiz é diversa do caule, das folhas, dos frutos, e em

plena diversidade anima-a um princípio unificador único. (Não se procura em uma árvore os frutos da outra. Não!) O caminho inelidível da descoberta do EU: somos co-partícipes desta caminhada: propiciamos sendas mais amenas, paisagens mais favoráveis. Nos propomos o papel de ladear os discípulos para, juntos, sentirmos as qualidades do sentimental: nos impressionarmos com ele até o limiar da mais prenhe-compassividade. Sinta-se, descubra-se, encontre-se. Seja (: plenamente!)

Mas como, meus amigos, o EU pode se descobrir, se encontrar, sentir-se sentido, sendo plenamente, senão tendo **espaço e tempo** suficientes? Em uma palavra: **LIBERDADE!**
[pequena pausa] Liberdade!

Vejam, em continuação, o que dizem os autores:

*A liberdade, leitor, é o imo da afirmação da personalidade. É como a água para os peixes, como o ar que respiramos. Em nossa pedagogia começamos com os exercícios mais simples: na 'sala branca' – de temperatura controlada – perfazemos com os participantes toda a série **Marge** das práticas sobre o **Ilimitado**; só após a água de coco comunal, é que nos retiramos. São os momentos fundamentais de nosso **Método**. Afirmamos, de fato, que a 'sala branca' é o espaço singular onde o futuro artista se encontra admiravelmente com sua individualidade no âmago da mais remível plenidão. Para nós o individualismo é uma questão insubstituível; de tudo ou nada: apostamos todo o*

sonho no indivíduo, na personalidade, na mensagem do artista.

*A liberdade, caro leitor, é como um trilho sobre o qual desliza a personalidade que se afirma na mais irreprimível aventura de viagem. Mas quem somos nós, educadores, para decidirmos sobre trilhos, trajetos e locomotivas? Antes tenhamos a sensibilidade (ver ainda a série **Marge** das práticas sobre o ilimitado) de corretamente inferirmos qual paradigma-vaga é o mais contíguo ao indivíduo que temos diante de nós?*

[diante do quadro negro, fala enquanto anota as palavras-chaves]

Eis os paradigmas-vagas:

O INTROVAGANTE: nas palavras dos próprios autores:

O introvagante: aquele que encontra seu ponto de fuga no sonho. O introspectivo, por excelência. Autor de delicadíssimos trabalhos em filigranas quase tonais. Ou próximos, como alguns miniaturistas do MINIMALISMO.

[exemplo musical: algo próximo de Claiderman mas com feição e desenvolvimento minimalistas]

O EXTROVAGANTE: aquele que se comunica através do inaudito, do insólito. É o homem

essencialmente Nietzscheano. O que move as vanguardas. Schlowski e Härte advertem que se deve ter um respeito quase religioso a esses emissários. É um *épateur*, por vocação.

[exemplo musical: tratamento musical (pontilhístico) à maneira da vanguarda Darmstadtiana dos últimos anos da década de 50]

O AUTOVAGANTE: é o compositor de solilóquios de *mui* longas durações. Vagam pelos sendeiros dos panoramas do próprio EGO. Daí que algo inatingível por nós; mas a nossa História da Arte tem mostrado que ele desfruta de um lugar privilegiado em nosso arte-fazer. Devemos ser muito obsequentes – os arte-educadores – para com este artista-tipo. Ele pode – por exemplo – nos mimosear com uma obra para 4 seixos miúdos de cerca de 7 horas contínuas de duração para ser realizada em uma galeria de arte de Nova York.

Uma vez encontrado o paradigma-vaga que melhor entre em sintonia fina com a personalidade do nosso artista-a-vir-a-ser, não esqueçamos que é fundamental reforçarmos, sublinharmos em nossos discípulos, aquilo que eles pensam que são (e não o que eles são efetivamente). É desta seiva que se nutre o jardim de nossas artes.

*[exemplo musical: **Vocalypture**, peça de arte de vanguarda, na qual o cantor emite sons guturais, fricativos, médios, graves e agudos, inspirando e expirando, de modo a não interromper a emissão, em delírio, por largo, longo tempo]*

Agora passo a tratar de um dos momentos mais fecundos do *Método*, mas por isso mesmo dos que mais suscita controvérsias: *Os 4 Pilotis do Ego*. É de tal espécie a delicadeza do assunto que prefiro citar diretamente os autores (que escreveram esse passo, estrategicamente, na 1ª pessoa do singular):

O AUTORITARISMO:

esta venerável coluna de sustentação não deve ser solapada impunemente. Apenas, leitor/a amigo/a, apelo para o seu bom senso ao fazer patente que, em uma sociedade autoritária como a nossa (apesar das nuances e sutilezas), o problema continua mascarado, mas não resolvido. O/A Sr/Sra não permitiria que seu autoritarismo fosse substituído pelo meu, por exemplo, não é assim? Imagine então a propriedade do AUTORITARISMO de um artista! AUTOR/AUTORIDADE/AUTORITARISMO. Sem o autoritarismo – em essência – a imanizar a nossa ARTE, como seria possível vislumbrar a sua presença em nossa modernidade? Você sabe, leitor/a, de que estou falando. Mas, seja como for, acredito já ter dado o tiro de misericórdia sobre esta estúrdia discussão, no Congresso Mundial pela Arte, em Milão, em novembro de 1987. E para concluir esse tópico:

A repressão sexual não pode ser pura e simplesmente excluída da nossa sociedade atual. E bem conhecemos a que grau de contigüidade se confor-

mam autoritarismo e repressão sexual. E ainda a que limites precisos se agrupam o autoritarismo, a repressão sexual e o poder social. A liberação sexual não ocorre porque você, ou eu, ou alguém apenas menciona a questão, não é assim? E assim, para que continuemos civilizados, modernos, sejamos somente mais argutos, mais hábeis, mais delicados no sentido de objetivar uma repressão sexual mais eficiente para os dias atuais. Mas lembremos que, sem repressão, o autoritarismo pode ruir. E não seria a ruína de nossa classe e, conseqüentemente, de nosso poder? Pense! Portanto, esta é uma questão – delicada, sim – mas que, embora engolfe a própria medula de nossa arte, a ultrapassa porque o dentro e o fora se dão UNIPresentemente.

A OBEDIÊNCIA:

Só aprende a mandar, a dar ordens, quem aprende a obedecer. A relação mestre/discípulo não deveria se estabelecer na anarquia. A inequívoca voz de comando só vibra plenamente as cordas que se fortificarem no repetir infável dos sons quase inaudíveis (da obediência). O mestre deve trabalhar com o discípulo o tempo do aprendizado como um tempo de transformações do som da obediência no tonitroar da voz de comando: a verdade de nossa arte. E você abriria mão, enquanto classe – pelo menos –, de sua voz de comando? As relações com as orquestras sinfônicas, a arquitetura, um quadro pintado de branco, uma instalação, uma melodia que se repete de boca em

boca desde as mídias, e quantos todos os outros exemplos de nossa arte não clamam pela verdade da OBEDIÊNCIA? Pense! “O tempo de aprendizado do artista é como uma caixa acústica para as cordas da obediência.”

A ORDEM:

Cito os autores:

*A ordem se estabelece sobre a necessidade suprema de regras externas, bem definidas. Regras que, como a arte – de modo geral – possam substituir a realidade, de resto, matéria tão incômoda, convenhamos. Nosso trabalho maior deve ser dirigido no sentido de desenvolver a exteroceptividade do discípulo. Mas pequenos exercícios (como os que constam da série **Marge II**, do livro rosa.) devem ser desenvolvidos com os alunos: tanto em salas de aulas clássicas, quanto em práticas peripatéticas. O que é importante é que as regras tenham uma tal malha de relações internas que cheguem a mascarar a realidade, eclipsada. Regras em lugar da realidade equivalem à ORDEM. Certamente que alguns discípulos são refratários à ORDEM... Estamos de acordo que existem, mas aí entra a capacidade do mestre (coadjuvado pelo **Adenda III** da série **Marge II**) no sentido de fortalecer, no aluno, a convicção de que ele PODE substituir regras externas, confeccionadas por ele próprio. Mas cuide-se sempre de que regras externas tenham malhas de relações internas bem estruturadas.*

E agora, quando chegamos à última coluna dos

Quatro Pilotis do Ego, podemos entender claramente que estes pilotis (pedagógicos) têm uma sua especificidade: pois o AUTORITARISMO, a OBEDIÊNCIA e a ORDEM, juntos, fornecem a argamassa e os ferros para a fabricação da última das colunas do EGO:

A SEGURANÇA:

A SEGURANÇA – esta necessidade do homem – já se faz nele desde a lactação. E, diferentemente do alimento material, o composto alimentício espiritual básico para a nossa sociedade (expresso pelos pilotis do EGO) atinge seu zênite na necessidade de SEGURANÇA – que gera, por seu turno, o medo à liberdade. Eis o problema terminante para o Educador...

(Ora, se a liberdade – pensa o caro leitor – é aquilo que chamamos, logo no início deste escrito, de trilho para a viagem fantástica e aventureira da ARTE, não chegamos aqui a um ponto limite: ao limiar de uma devastação? Não se trata, pois, de uma aporia?)

*Não, não se agirmos com prudência e seguirmos confidentemente o Adendum I da série **Marge II**.*

Mas, em passant, gostaríamos de assentar aqui que a resolução do problema (crucial, assim também entendemos nós) está no transladar do vórtice de significados da palavra LIBERDADE. Dar uma volta quase completa (mas de viés) no epicentro do vértice da relação SEGURANÇA-LIBERDADE. Eis em miúdos a questão trocada.

Está, pois, na ARTE o terreno privilegiado para a germinação da LIBERDADE. Na arte e em tudo que faz corpo com ela (desde os devaneios, nos sonhos, até no pesadelo). O fundamental está em não se plantar a liberdade no solo da realidade. Solucionamos dois problemas correlatos, afins: criamos, através da Arte, uma válvula de escape e deixamos intacta, e ainda incólume, a REALIDADE.

Vejam bem, caros ouvintes, ao mesmo tempo em que mantemos quase que inabalável o nosso sentimento inquestionável de SEGURANÇA, criamos um espaço para o conflitual desejo de liberdade – agora confinado na mitopoética da ARTE, enquanto defendemos por mais tempo o plano da REALIDADE... Não é por muito menos que o artista já foi por Ezra Pound pensado como a ANTENA da RAÇA! A mitoplasticidade. Afinal, ao se aventurar o problema do homem (onde obviamente se insere o artista), perguntamos: é o homem um homem ou um arganaz?

[lendo]

Sei que muitos ainda se sentem incômodos devido à franqueza com que tratamos algumas peças importantes do nosso tabuleiro de Tabus. Mas estamos de acordo em que outros são os tempos atuais: agora tudo está muito mais claro. Muito mais claro inclusive com respeito a certas fragilidades de nosso sistema como um todo, e em particular com relação a seus pontos quebradiços, e a alguns escombros já havidos. Rebocos

a olhos nus e sem tempo e materiais adequados para os trompe-l'oeil dos tempos de juventude. Não se pode voltar atrás. E neste correr do tempo, apenas apresentamos um projeto pedagógico mais realista, em que nominamos com mais lhanza: em que não induzimos ao erro de tratar o rei, a rainha, o bispo, como peões. Já fomos longe demais, Tabus, xadrez, grades, tabuleiros, peças brancas, pretas, as que saltam e as que as regras não permitem saltar. Seríamos os mesmos campeões em outro jogo? Catatraz!

[de volta para a mesa, recoloca o volume, senta-se e retoma a continuidade da palestra]:

Sobre estes quatro pilotis é que deve ser apoiada – com solidez – a construção do artista: quer na Universidade, quer alhures. Perfeitamente integrado no terreno, com livre curso para a circulação ao nível do plano, o edifício pode ganhar alturas com altivez e liberdade. Ele pode exprimir seus contornos, seu interior, em uma palavra: seu projeto (sua vocação).

A vantagem suprema do **Método** é a possibilidade de diagnósticos pedagógicos para as 4 vocações básicas do nosso tempo:

[encaminhando-se para o quadro negro, escreve, à medida que fala, as palavras chaves]

A VANGUARDA – em suas 3 vocatypias

O NACIONALISMO

A ARTE REVOLUCIONÁRIA

O PÓS-TUDISMO

Isto posto em um momento crucial em nossa História da Arte, em que valorizamos os mais aparentemente antagonísticos produtos estéticos. Hoje os gêneros já não causam desavenças. Decisivo é o ato de fazer: o *gosto*, não discutimos mais. Imersos no irenismo os autores do *Organon* são complacentes com todas as vocações-limites. Importa a ARTE e não o gênero no qual a ARTE vai se expressar.*

Sublinhemos uma por uma essas vocações. Principiando com a VANGUARDA, ouçamos o que Schlowiski e Härte nos dizem:

A vanguarda carrega em seu próprio bojo – e a despeito de suas vocatypias e ênclises subsidiárias – uma índole para a substituição da realidade por uma atitude. Valiosa e indispensável é a premência,

* Embora seja verdade que os autores do ORGANON sempre foram algo reticentes com respeito ao REALISMO SOCIALISTA, mas isto se deve ao fato de a ARTE SOVIÉTICA ter uma postura muito maniqueísta; mesmo se comparada à POP-ART (que também reproduz com REALISMO) mas aqui se opera com mais LIBERDADE, copiando embalagens e rótulos de produtos de consumo, cartazes de outdoors, stars. Ou chega à outra margem (numa vertiginosa translação da cozinha para a galeria de Arte) quando o próprio modelo é o modelado: o fogo de Claes Oldeburg (1962), por exemplo. [nota do conferencista]

neste campo da atividade humana, da virtude da criatividade. Isto posto em momento ímpar de nossa evolução, em que somos criativos até ao atravessarmos as ruas.

A **VANGUARDA ESTRUTURALISTA**: neste caso a realidade é substituída por uma estrutura: pela lógica interna da linguagem. Uma vida social caótica, irracional, é anteparada por uma visão de mundo mais racional, mais justa. Visões, quase sempre colmadas de requintes matemáticos inauditos.

[exemplo musical: Points Curves Lignes do compositor e matemático Toshiro Kodayama]

Na **VANGUARDA SEMÂNTICA**, é o valor do SIGNIFICADO que substitui a realidade.

[exemplo musical: execução da Pièce pour um Homme Seul de Paul Tiné, na qual o protagonista, vestido apenas com uma tanga lilás, canta fragmentos de textos operísticos com ademanos de Madonna, e atinge e tange os vários instrumentos musicais espalhados pelo palco em um vai-e-vem frenético, desvairado]

VANGUARDA SEMÂNTICA: aqui o que baila não é a lógica das estruturas, é a significação das entidades projetadas na obra. A originalidade atinge o fórum

de ostentação. Originalidade e semântica se entrelaçam, se entretecem e se entrelaçam em uma tarantela infernal no hecatônstilo de Falanto (segundo uma das lendas da guerra de Mesenya).

A ópera de Farley Greenhil ainda continua um marco desta estética. O compositor, seguindo estritamente sua partitura (em cuja notação figuravam manchas, pontos, elipses e textos em sânscrito), engole um microfone de contato e sobe a escada (único elemento cenográfico da ópera) e de lá enforca-se, empurrando com os pés a escada que se precipita. O público, estarecido, escuta a queda da escada em contraponto com os sons que eram difundidos pelos alto falantes.

Diante de artistas da vanguarda semântica, o arte-educador deve funcionar desinflado de qualquer teoria e limitar-se a desimpedir o terreno por onde o artista quer se perder, vagar, encontrar seu estro. Trata-se quase sempre de um abandonico típico.

Na **VANGUARDA POPULISTA**: a realidade de um público passivo é substituída pela fervilhante manifestação de um público novo, participante. Isto às expensas do próprio compositor que desiste de si próprio em prol da produção do **OUTRO MAIOR**: a coletividade.

*[exemplo musical: de Ramón Esteves, sua obra **Musique pour un Publique en Mouvement**. A partitura, em signos musicais, reza que se divida o público em dois setores: um produzia sons vocais (de todos os tipos); e o outro: sons percussivos (palmas, fricções, batiques).*

Com estes materiais, o regente improvisa com a assistência a música que resuma o momento musical de um público]

*A qualidade de sua ontologia calça-se sobre o fato de o artista desistir de si próprio em favor da manifestação da música que o público irá produzir. Geralmente origina-se em uma pulsão judaico-cristã a testemunhar em prol da auto-devoção do artista. Um cuidado especial deve ser tomado por parte do educador no sentido de se dispor continuamente a lembrar e a açular o seu discípulo com lisonjas que acariciem o seu ego brandamente. São, via de regra, os egos mais desenvolvidos de que já tive conhecimento. Mais informações sobre o modo de tratar essas vocações são encontradas no Livro Marrom do Mestre da série **Marge de Prática Sobre o Ilimitado**, edição de 1983.*

Muitas vezes os compositores de música de VANGUARDA POPULISTA elaboram partituras complicadíssimas, chegando mesmo a requisitar vários regentes. Mas, em média, o público produz música com o que dispõe na platéia: suas gargantas, palmas, percussões pedestres, cadeiras, programas e até mesmo suas bolsas. Raras vezes são requisitados apitos, matracas, pequenos tambores, cornetas de brinquedo. Em produções mais apoiadas são distribuídos gratuitamente os objetos instrumentais com que o público – com seus improvisos – gratifica o seu compositor de vanguarda.

O NACIONALISMO

Com respeito ao nacionalismo, gostaria de citar diretamente os autores do *Método*, para sublinhar com precisão a argúcia do pensamento de Schlowski e Härte:

Gostaríamos de dizer que hoje estamos abertos para este modo de expressão estético. Todas as nossas áreas estéticas têm na base a mesmíssima isogonia. E a novidade está em que somos mais ecléticos e menos dogmáticos. Mesmo cientes de que esta escola se arrasta por entre 4 paredes em alguns sítios do 3º mundo, caudatária de algumas aquisições do séc XIX.

Nossos alunos se preparam para esta estética a partir de viagens de pesquisa de campo, com o auxílio de jovens guias turísticos, e mestres (devidamente cadastrados) de geografia, de glotologia, de sociologia da Escola de Apipucos, luthiers, cenógrafos e figurinistas. Acreditamos firmemente no produto final do nosso trabalho, ao podermos finalmente apresentar criadores capacitados a transformarem um samba em sinfonia, um xaxado em um movimento de dança de uma SUÍTE SERTANEJA, assim como um cateretê pode constituir um movimento de uma SUÍTE CAIPIRA.

Países do velho mundo já se encontram atentos para o trabalho que alguns países da América Latina desenvolvem nesta área cultural. Mas queremos ressaltar – para dirimir possíveis dúvidas – que o patriotismo é moderno, aberto ao capital estrangeiro, e apoiado no FMI.

[exemplo musical: Xaxando em Si de Wolfgang da Silva]

ARTE REVOLUCIONÁRIA

O sistema tem, para sobreviver robustamente, necessidades de válvula de escape para o acúmulo de tanto calor. É neste sentido que, democraticamente, a nossa pedagogia acolhe artistas com tendências contrárias aos interesses de nosso modo de produção. Importam, basicamente, duas questões: por um lado, que nosso compositor seja um REVOLUCIONÁRIO PADRÃO, e, por outro, que suas produções sejam veiculadas para o nosso público e debaixo de nossos olhos, isto é, em nossas próprias salas. Têm garantido o nosso aplauso.

Vocês ainda devem estar lembrados do LIED de Manoel Francisco da Silva, no qual os enormes saltos vocais no campo de tessitura, e mais as pausas (necessidades de ordem estrutural, quase matemática) somadas às densidades variáveis dos blocos sonoros da orquestra, praticamente tornaram incompreensíveis as palavras do texto: “trabalhadores de todo o mundo UNI-VOS”. E de mais a mais, você também sabe leitor/a (não é certo?), que o público (parco até...) é antídoto eficaz. E não teria por que causar temores, nem mesmo que a letra fosse mais compreensível e revestida de roupagem neo-rococó.

[exemplo musical: Improviso pelas Vítimas da Exploração, do compositor norte-americano Thomas Dallas]


O PÓS-TUDISMO: aguardamos as últimas aquisições para que Pós se acumulem mais. E que tudo se torne ainda em mais ismos. E enquanto aguardamos, queridos ouvintes, ainda umas breves falas dos autores do *Organon* para a conclusão:

Muitas têm sido as críticas desferidas contra o nosso Sistema. Não em nossa defesa, por que acreditamos na antroposofia imanente ao Weltanschauung interposto no interstício da práxis com a teoria – porém, mais para desfrangir receios ainda insertos nos seios de alguns leitores, é que retomamos o problema do público.



Salvo raríssimas exceções que reforçam a regra, o público se torna cada vez mais ausente das salas de concerto. Os poucos que ainda persistem em tais frequentações já se dão conta do estado de suas solidões. Este aspecto tem sido apontado em detrimento de nosso método, por insistirmos em propostas – dizem – desconsideradas pela economia de mercado. Exatamente o oposto. Constatamos dia a dia (e acreditamos que o mesmo ocorre com vocês, leitores, amigos) que a nossa criatividade contactou o mais remoto linde em pleno século xx, quando somos criativos até ao levantarmos as mãos. É neste oceano de criatividade que ousamos com o nosso Sistema a abordagem da questão por outro ângulo. O que a nossa cultura vem logrando é a

transubstanciação do público (de consumidor em produtor). É neste sentido que nos apoiamos na economia de mercado quando postulamos um método pedagógico que pretende alcançar não só alguns gênios em seus périplos de formação, mas sim a prestação de serviços a todo cidadão – um criador em potencial! Necessitamos a extinção de teatros e salas de concertos e suas substituições por novos e modernos edifícios que alojem salas para produções artísticas em que a existência de multi-palcos guarnecidos de espelhos ocupem o lugar que era desusadamente utilizado pela platéia. Nosso Método tem hoje mais importância do que qualquer pedagogia anterior que apenas visava a possibilidade de dois, três gênios que porventura pudessem nos inquietar. Hoje, e é neste sentido que dispomos a nossa pedagogia, vemos em cada cidadão o seu próprio inquietador. No presente estamos investindo na industrialização de caixas contendo materiais, instrumentos e instruções para criações-em-série à maneira dos DO IT YOURSELF, e logo chegarão às prateleiras de supermercados, drogarias e bancas de revistas.


É preciso acreditar na economia de mercado!



Anote – por favor – em folha à parte, a impressão geral que ficou de sua leitura; e sublinhe, sobretudo, questões com as quais possamos (possivelmente) estar em desacordo. Guarde-as, a elas voltaremos oportunamente.



Antes de virar esta página, releia suas anotações sobre cada ADVERTÊNCIA e confronte-as com as minhas dispostas no Posfácio. Obrigado.





POSFÁCIO

Estava no vestíbulo da História (na USP) para o início da primeira palestra do ciclo, vem me saudar o João...: “Muita expectativa??... bastante gente!”

Não espero nada, disse eu. *É sempre de bom aviso não esperar; observar. E seguir indo,* concluí. Mas não era verdade, eu bem que esperava sim, no imo mais velado.

Da **1ª ADVERTÊNCIA**, eu esperava que as pessoas se assombrassem com o fato inestimável de que em nosso mundo alguém pudesse sentir-se inclinado para a música erudita. Independentemente de se considerar a questão dos muitos que são chamados, e dos poucos escolhidos. Apenas: o sucesso de vivermos em ambiente desfavorável para a música erudita deveria, por força, inquietar-nos até ao pânico.

Da **2ª ADVERTÊNCIA** esperei que se pudesse julgar – com firmeza – que aquilo que artistas, intelectuais, chamam de “incompreensão da arte de nosso tempo”, não passa – na realidade – de doridos estertores e melindres individualistas. Que a arte no capitalismo é classista, elitista, egocêntrica, individualista. Não foi possível ao mundo regido pelo CAPITAL uma linguagem musical erudita universalizante compreensível igualmente para compositores, intérpretes, e público.

Da **3ª ADVERTÊNCIA** esperaria que se pudesse constatar que – verdadeiramente – não se pode servir a dois senhores. “Se pode pactuar acordos para alcançar os


objetivos práticos do movimento, *mas não trafiqueis com os princípios, não façais concessões teóricas*”, disse Lenin.

Da **4ª ADVERTÊNCIA**: escreveu Hanns Eisler: “Quando a estupidez também é bela, não posso deixar de pensar na *Danação da música*, de Me-Ti (filósofo chinês da era de Confúcio): ‘Se os detentores do poder estivessem, de fato, do lado do POVO, eles haveriam de proibir a manifestação musical. Pois a prática da música tem quatro desvantagens para o povo. Os famintos não são alimentados, os que têm frio não são cobertos, os desabrigados continuam sem habitação’, e os desesperados encontram consolação. Me-Ti coloca este ponto diferentemente, ele dizia que o desesperado não encontra consolo. Eu gostaria de mudar esta sentença. Se eu penso na estupidez da música, sou da opinião de que o desesperado encontra sim, a consolação”.*



Eu esperaria que Eisler – com o sorriso nos olhos – acrescentasse ainda que há circunstâncias que colocam entre parênteses verdades mui resistentes. Assim o consolo – a que aludi na **4ª ADVERTÊNCIA** – é a consolação possível, praticável, imprescindível, urgente.

Da **5ª ADVERTÊNCIA** aguardei que tivesse obtido êxito em demonstrar – às claras – que as máscaras diversas (aparentemente tão diversas, até bem pouco tempo) que disfarçam as tão múltiplas manifestações musicais (pelo

* Über die Dummheit in der Musik (Sinn und Form, Berlin, 1958, nº 3 4 5 6).



menos até bem pouco tempo) nos palcos da música erudita no capitalismo, quando retiradas, deixassem a descoberto: restos muito semelhantes, quase iguais, sem características particulares, sombrios (mesmo quando exibem sorrisos fulverinos), do artista do mundo burguês. Mundo no qual, de resto, nem cabem. Vendidos, em conluio com eles, diminuídos, encaixam-se. E esperam desesperadamente. Praticam *cross-overs ad nauseam*. Mais nos últimos tempos: Língua franca, *hélas!*





PUBLICAÇÕES DA EDITORA LUZES NO ASFALTO:

Cinco advertências sobre a voragem, Willy Corrêa
de Oliveira

Poemas, Rainer Maria Rilke

O despertar da primavera & Mine-Haha, Frank
Wedekind

Na Prisão / Im Gefängnis, Egon Schiele

Passagens, Willy Corrêa de Oliveira

O ruído do facão, Vânia Paula dos Santos

Barbiele, Laura Matheus

PRÓXIMOS LANÇAMENTOS:

Histórias Bíblicas, Johann Peter Hebel

Educar: Para qual sociedade?, Giulio Girardi

Lulu, Frank Wedekind

Título: Cinco advertências sobre a Voragem
Revisão: Alexandre Barbosa de Souza
Projeto gráfico: Paulo Vidal de Castro & Thais Vilanova

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Oliveira, Willy Corrêa de
Cinco advertências sobre a Voragem. – 1. ed. – São
Paulo: Luzes no Asfalto, 2010.

1. Música: contemporânea: apreciação crítica. 2. Arte
política. 3. Oliveira, Willy Corrêa de.

KADYC EDITORIAL LTDA-ME
Rua Frei Caneca, 277 cj. 6A
CEP 01307-001 São Paulo – SP
fone 55 11 3231 0240
www.luzesnoasfalto.com.br



TÍTULO Cinco advertências sobre
a Voragem

AUTOR Willy Corrêa de Oliveira

REVISÃO Alexandre Barbosa de
Souza

PROJETO GRÁFICO Paulo Vidal de Castro &
Thais Vilanova

FORMATO 11 × 17 cm

NÚMERO DE PÁGINAS 224

TIRAGEM 1000

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO EM MINION PRO E META
E IMPRESSO PELA GRÁFICA PROL
EM PAPEL OFFSET 90G
PARA A KADYDC EDITORIAL
EM JULHO DE 2010