UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

VITOR RAMIREZ LOPES CARDOSO

APONTAMENTOS SOBRE MÚSICA E IDEOLOGIA A PARTIR DA REORIENTAÇÃO CRÍTICA DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA NA VIRADA DA DÉCADA DE 1980

SÃO PAULO
2024

VITOR RAMIREZ LOPES CARDOSO

APONTAMENTOS SOBRE MÚSICA E IDEOLOGIA A PARTIR DA REORIENTAÇÃO CRÍTICA DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA NA VIRADA DA DÉCADA DE 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música
Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos.
Linha de Pesquisa: Composição, Cognição e Estruturação Musical.
Especialidade: Análise Musical

SÃO PAULO
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C268a Cardoso, Vitor Ramirez Lopes, 1993-
Apontamentos sobre música e ideologia a partir da reorientação crítica de Willy Corrêa de Oliveira na virada da década de 1980 / Vitor Ramirez Lopes Cardoso. -- São Paulo, 2024.
241 f. : il. color. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Maurício de Bonis.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Oliveira, Willy Correa de 1938-. 2. Músicos brasileiros. 3. Música e sociedade. I. De Bonis, Maurício. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.92

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

VITOR RAMIREZ LOPES CARDOSO

APONTAMENTOS SOBRE MÚSICA E IDEOLOGIA A PARTIR DA REORIENTAÇÃO CRÍTICA DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA NA VIRADA DA DÉCADA DE 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música

Dissertação aprovada em: 21/11/2023

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis
Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Orientador

_____

Prof. Dr. Carlos Alberto da Moura Ribeiro Zeron
Universidade de São Paulo (USP)

_____

Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

A Willy Corrêa de Oliveira e José Maria Cardoso (in memoriam):
pelo cristianismo

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

A Maurício Funcia de Bonis: companheiro de trincheira, imprescindível;
A Elenita Batista Lopes, por amar por sobre todas as contingências;
A Maria de Fátima A. Rimoli, bálsamo na travessia do abismo;

A todas as pessoas que ajudaram no levantamento que fizemos para este trabalho (entrevistas, conversas, pistas) e que atuaram (ou ainda atuam) na luta contra a violência. Gostaria de me referir especialmente a: Cícero de Crato, Paulo Maldos, Isabel Peres, José Manoel de Lira, Saulo Garlippe, Sofia Dias Batista, Maria José Soares, Pedro Testa, João Antônio da Silva Filho, Ademar da Silva Neto, Rosi Mari, Arnaldo José F. M. Nogueira, Mauro Iasi e Carlinhos Antunes

"Beauty is truth, truth beauty, – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know."
John Keats

RESUMO

Na virada da década de 1970/80, o compositor brasileiro Willy Corrêa de Oliveira (figura referencial na música erudita contemporânea no país e músico em diálogo com setores análogos de outros campos artísticos) rompeu com seus parceiros e mentores e denunciou o comprometimento ideológico-classista destes, um processo que correu paralelo a seu engajamento junto às organizações de luta dos trabalhadores que à época se desenvolviam no Brasil, em especial no ABC paulista. Este trabalho visa documentar e discutir as motivações dessa denúncia principalmente a partir de sua premência ideológica, portanto, como resposta realizada desde o campo musical à ocultação que a classe dominante faz de seu domínio (GIRARDI, 2011). Dada a amplitude desse mascaramento, o caso de Willy é posto em perspectiva conjuntamente ao de outros personagens que também recusaram o estado de coisas, buscando se engajar na luta revolucionária da classe oprimida: o compositor Cornelius Cardew e o cineasta Jean-Luc Godard.

Palavras-chave: Ideologia e arte; canções de protesto; concretismo; Hino do MST; Willy Corrêa de Oliveira; música erudita contemporânea.

ABSTRACT

At the turn of the 1970s/80s, brazilian composer Willy Corrêa de Oliveira (a reference figure in contemporary classical music in the country and a musician in dialogue with similar sectors in other artistic fields) broke with his partners and mentors and denounced the ideological-classist commitment of these, a process that ran parallel to his engagement with the workers' struggle organizations that were developing in Brazil at the time, especially in the ABC region of São Paulo. This work aims to document and discuss the motivations for this complaint mainly based on its ideological urgency, therefore, as a response carried out from the musical field to the concealment that the dominant class makes of its dominance (GIRARDI, 2011). Given the extent of this masking, Willy's case is put into perspective together with that of other characters who also refused the state of affairs, seeking to engage in the revolutionary struggle of the oppressed class: the composer Cornelius Cardew and the filmmaker Jean-Luc Godard.

Keywords: Ideology and art; protest songs; concrete poetry; MST’s hymn; Willy Corrêa de Oliveira; contemporary classical music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Jorge Antunes 47
Quadro 2 – Augusto De Campos 50
Quadro 3 – Cláudio Teixeira 53
Quadro 4 – José Oscar De Almeida Marques 55
Quadro 5 – Ênio Squeff 59
Quadro 6 – Gilberto Mendes 61
Quadro 7 – Rogério Duprat 64
Quadro 8 – Envoi: 66
Figura 1 – Montagem no Caderno de Recortes 70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 19

2 ESCRITO 1 25

2.1 Cena 1: Histórico da Polêmica 25

2.2 Cena 2: Preâmbulo e Tabela Comparativa 39

3 ESCRITO 2 67

3.1 Cena 1: Ideologia Na Música Erudita Contemporânea 67

3.1.1 *Introdução aos Cadernos de música erudita no capitalismo* 67

3.1.2 *Babel* 78

3.1.3 *Era uma vez…* 84

3.1.4 *"Problemas pedagógicos não são problemas pedagógicos"* 93

3.2 Cena 2: Crítica dos Críticos 101

4 ESCRITO 3 115

4.1 Caso 2: Cornelius Cardew 115

4.2 Caso 3: Jean Luc-Godard 123

4.2.1 *Tomando fôlego* 123

4.2.2 *Dziga Vertov* 132

4.2.3 *Jean-Luc (cinéma) ex-Godard* 139

4.3 Caso 1: Willy Corrêa De Oliveira 145

4.3.1 *Voragem* 145

4.3.2 *O abecê da luta* 149

4.3.3 *"Os melhores anos de nossas vidas"* 159

4.3.3.1 No ABC 167

4.3.4 *"Morreria se não fizesse?"* 179

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 187

5.1 Envoi 189

REFERÊNCIAS 193

Artigos de Jornais 202

Multimídia 203

Depoimentos/Entrevistas 203

ANEXO 1 (ENTREVISTA COM WILLY – 24/10/2023) 205

ANEXO 2 (ARTIGOS DA POLÊMICA) 213

1 INTRODUÇÃO

Armas e motocicletas prontas, prestes a irradiar desde um país de fardas para fazer jorrar sangue por todo um continente; milicianos de camisa marrom aptos a combater o desemprego por meio da dizimação sua e da de um povo inteiro, expandindo a pátria e suicidados por certo líder político de extrema-direita, ao qual sensivelmente assentem as classes dominantes não só de seu país: eis o noticiário que Bertolt Brecht acompanhava atentamente quando exilado ao final dos anos 30, planejando a próxima rota de fuga frente ao achaque nazista, ciente do conflito devastador a sobrevir. Brecht, no entanto, lançava seus avisos, escrevia poemas, muitos dirigidos à classe que resiste sob a bandeira vermelha erguida no leste; dentre os que compõem o conjunto de Swedenborg, consta um inquirindo sobre o fundamento de se esperar alguma continuidade da arte no capitalismo:

> *Hoje pensei nisso*
> *que também vocês, amigos que pintam e desenham*
> *e vocês, que trabalham com cinzel*
> *nos tempos das grandes guerras que certamente se aproximam*
> *não terão do que sorrir*[1]

Arte, para quem? E por quê? Almejar sua factura para essa sociedade – ainda que para seu futuro – quando os exemplares que se guarda dela, a exemplo "*dos tesouros de arte do Museu Britânico/ roubados com grandes sacrifícios de gente e dinheiro", "podem ser transformados em pó por umas poucas bombas"?* Guerras, refugiados, pandemias e golpes de estado grassaram no "vitorioso" mundo capitalista por todo o século posterior ao aviso de Brecht. Um estado de violência, inexoravelmente, infelizmente sim, mas ao qual se contrapõe um posicionamento frente à sociedade que o perpetua, que se direciona a uma outra na qual ele não será necessário. Na base dessa postura, um compromisso de classe que se expande até uma instância das mais distantes da vida material onde se lança o conflito; e eis que, quarenta anos atrás, a crítica direcionada por Willy Corrêa de Oliveira (ou por Cornelius Cardew, ainda antes) quanto a seus antigos mentores desvela sua

[1] Do poema *Conselho aos artistas plásticos, sobre o destino de suas obras nas próximas guerras* (BRECHT, 2012, p.188-9).

aderência a uma interpretação da arte que denunciasse o individualismo burguês espelhado nas vanguardas.

Mas o transcurso vertiginoso do tempo, principalmente nos anos que se seguiram à crise de 2008, mostrou-se intensamente destoante de qualquer esperança de melhora outrora havida, e evidente da deliquescência interna que o capitalismo guarda em suas relações de trabalho exploratórias, a disseminarem na vida humana a violência e a barbárie. Eis os 500 mil mortos na Guerra da Síria, o desemprego e a fome no Brasil após o desmonte pela Lava-Jato, a Líbia hoje exportadora de escravos ("nós viemos, nós vimos, ele morreu" proclama Hillary impunentemente a respeito da morte de Gaddafi) ou a base militar da OTAN a que o Leste Europeu se converteu, na medida em que "os interesses de Wall Street mais e mais se estreitaram com os do complexo industrial-militar[2]" (BANDEIRA, 2016. p.111).

O desfoque da realidade, a obtusão a respeito de qualquer aspecto que contradiga ou que não sirva ao jugo do capital, mostra-se talvez mais flagrante na própria perda de sentido para os referenciais de libertação. Ausente uma via anticapitalista concreta, faz-se força para identificar individualismo intransigente com liberdade, algo tão impossível como dissociar Paulo Guedes de Bolsonaro, ou a ambos de Pinochet; passa-se similarmente que o golpe de Estado de 2014 ocorrido na Ucrânia e articulado junto a movimentos e lideranças nazistas[3] apareça como um processo democrático, midiaticamente integrado ao Ocidente "livre" na ovação do

[2] "O complexo industrial-militar capturou e manteve como reféns todos os governos [estadunidenses], fossem do Partido Republicano ou Democrata. E seus gastos militares continuaram a crescer, para a sustentação da indústria bélica e de sua cadeia produtiva, gerando a necessidade de permanente guerra e de reais ou supostas ameaças à segurança nacional dos Estados Unidos, a fim de consumir os armamentos produzidos e reproduzir o capital. E nenhum governo podia realmente reverter a indústria bélica, sem acarretar profundas implicações políticas, na medida em que aumentaria o número de desempregados e abalaria as atividades econômicas de diversos estados (Califórnia, Texas, Missouri, Flórida, Maryland e Virgínia), onde se localizavam, principalmente, as corporações especializadas em armamentos com tecnologia intensiva de capital, cujo interesse consistia em experimentá-los em guerras reais, a fim de que o Pentágono pudesse esvaziar os arsenais, promover os armamentos, vendê-los a outros países e fazer novas encomendas, que propiciavam polpudas comissões e dividendos." (BANDEIRA, p.356)

[3] Bandeira descreve o papel fundamental desempenhado por grupos de extrema direita na deposição do presidente eleito na Ucrânia durante as manifestação de rua ocorridas em fevereiro de 2012, com prévia e ampla articulação de Victora Nuland, secretária-assistente de Estado dos EUA. A deposição de e Viktor Yanukovycht "permitiu o estabelecimento de um "openly pro-Western Ukrainian government" formado pelos mais notórios adeptos do nazi-fascismo. Yulia Tymoshenko, condenada e presa por fraude e outros ilícitos penais, foi libertada. Stepan A. Bandera (1909–1959), antissemita e antirrusso, aliado de Hitler na Segunda Guerra Mundial, foi sagrado herói nacional. (...) Dmytro Yarosh, fundador do Setor de Direita, passou a exercer a vice-presidência do Conselho de Defesa e Segurança Nacional. E Oleh Yaroslavovych Tyahnybok, o líder neonazista do Svoboda, (...) tornou-se um dos pilares do poder" (BANDEIRA, 2016, p.228)

parlamento canadense ao veterano de guerra do exército nazista ladeado por Volodymyr Zelensky; ou no “Slava Ukraini!” geralmente propagado, muito propriamente expresso pelo delegado bolsonarista Paulo Bilynskyj em nossa Câmara de Deputados.

A mentira, portanto, se se faz verdade pelo quanto é repetida nauseantemente, precisa de aportes externos, de segurança, tratem-se de jornais ou mesmo de recursos mínimos para nichos restritos, como festivais de música erudita, por exemplo. A questão é exatamente o porquê. Faz-se que mesmo Anton Webern passe por progressista, do contrário, a excomunhão. No limite, é o mercado quem dá a última palavra, e a ele compositores antagônicos ao engajamento junto aos trabalhadores convergem como pretensa via de inspiração; adoração do bezerro de ouro, fato trágico de uma sociedade cujo único norte é o capital, alheia à arte que faz parte de seu próprio passado, da história de sua própria classe dominante.

Mas conforme tratara extensamente Dowbor em seu livro *O capital improdutivo*, trata-se desde 1980 de um sistema ao qual só resta a rapina; a dominação atinge tal ápice pelo sistema financeiro que “oito indivíduos são donos de mais riqueza do que a metade da população mundial, enquanto 800 milhões de pessoas passam fome”. Note-se que mesmo para um autor que não advogue a necessidade em substituir o modo de produção a situação que se revela é acachapante, “achar que o sistema está dando certo é cegueira mental avançada. Essas oito famílias donas de fortuna produziram tudo isso? Ou simplesmente montaram um sistema de apropriação riqueza por meio de papéis?” (DOWBOR, 2017, p.22).

Corresponde-se à situação o domínio da economia mundial por um núcleo concentrado de pouquíssimas empresas (“147 grupos - 75% deles bancos - que controlam 40% do sistema corporativo mundial” (DOWBOR, 2017, p.56)), subjugando países ou mesmo continentes inteiros a dinâmicas obscuras e altamente nocivas[4] e imprevisíveis:

[4] “O mais importante é que nas dezenas de setores completamente diferentes de atividades em que participam, em dezenas de países e com milhares de empresas controladas, o denominador comum é o resultado financeiro. Uma Samarco tem de render, ponto final.” (DOWBOR, 2017, p.67)

> Na ausência de governo/governança mundial e com a fragmentação da capacidade pública entre 200 nações, qualquer regulação ou ordenamento do que acontece no planeta parece estar fora do nosso alcance, o que abre espaço para o vale-tudo global. São trilhões de dólares em mãos de grupos privados que têm como campo de ação o planeta, enquanto as capacidades de regulação mundial mal engatinham. O poder mundial realmente existente está em grande parte nas mãos de gigantes que ninguém elegeu e sobre os quais há cada vez menos controle. (...)
>
> No conjunto, manejam algo como 50 trilhões de dólares, o equivalente à totalidade das dívidas públicas do planeta e a três quartos do PIB mundial. A dimensão, complexidade e falta de transparência faz com que se trate de um universo opaco e a pesquisa que aqui resumimos se torna muito importante. (...)
>
> Essas corporações enfrentam, assim, um problema de governança, fraudes, corrupção e desorganização, (...) prova disso é que praticamente todas elas estão pagando bilhões de dólares de multas por atividades ilegais em grande escala. Encarregados do comando destas corporações dizem que "não sabiam" das fraudes, o que pode ser uma evasiva. Mas o mais preocupante é que é perfeitamente possível que eles realmente não saibam o que acontece nos gigantes que, teoricamente, dirigem. (DOWBOR, 2017, p.59-61)

A questão, afinal, é por que se concorda. Por que se deixar alinhar pelo descaminho do mercado, ao ponto de antagonizar a quem apenas busca combatê-lo? Ou ainda, mais perniciosamente, por que se acreditar de um lado quando se postula por outro? Mas se uma economia falida empenha-se sordidamente no tráfico e na violência das milícias (assim como nas inúmeras formas de guerra por procuração), gritar "Whatsapp, Facebook" também não é fanatismo puramente intencional, à maneira de quem proclama "ame ou deixe-o" (mas nem mesmo estes). Não, jamais diríamos que somos melhores do que eles. A atuação sobre a consciência mostra-se cada vez mais perniciosa, certamente desde bem antes de 8 de janeiro de 2023; desde nazistas assassinos de crianças protegidos pelo Telegram a Google e Youtube direcionando publicações falsas a respeito do PL das Fake News, ou Instagram utilizando depressão e suicídio de adolescentes para gerar engajamento. "Estávamos lúcidos, mas fizemos assim mesmo", dissera Sean Parker, um dos fundadores do Facebook, após detalhar os procedimentos desenvolvidos para viciar os usuários da plataforma. Não temos dúvida de que eles estavam lúcidos, certamente eles não tinham outra saída:

> A classe dominante tem o poder de inculcar a própria cultura ao conjunto da nação. As suas idéias tornam-se assim as idéias dominantes da época. A classe que é a potência material dominante da sociedade torna-se, também, a potência espiritual dominante. A classe dominante domina a cultura através da cultura. Se é verdade que a cultura é sempre um poder, *especialmente na época da revolução técnica*, a apropriação da cultura por parte de uma classe é um dos fatores essenciais da apropriação do poder (GIRARDI, 2011, p.14; grifo nosso)

Crise, desemprego, inflação: dir-se-á que a consciência é "livre", afinal? Ou quando a economia capitalista não sustenta sua própria premissa de crescimento, inexorável à continuação da barbárie é torná-la moral? Traficar órgãos, atirar na multidão, devastar uma floresta inteira, hoje, tornaram-se tópicos aceitáveis, temas de discussão em fóruns da internet: "na City [de Londres], segundo centro financeiro mundial depois de Wall Street, você não pergunta se uma proposta é moralmente certa ou errada. Você examina o grau de 'risco de reputação'"[5]. Faustos assassinos assinam o contrato mais lucrativo, vendem a alma quando os rios já secam, as chuvas descontrolam-se e o continente antártico derrete-se como nunca antes. Nessa toada ("there is no alternative", dizem), quanto tempo resta de sobrevivência?

A questão da Arte (*arrière-pensée*), tópico severamente mal observado, na maioria dos casos, ao se tratar, no presente trabalho, do período em que o compositor Willy Corrêa de Oliveira se afasta da composição erudita, frequentemente colocado em uma observação superficial como mero afastamento, fato estranhável em sua intensa dedicação posterior - que em muito é similar à trajetória de Godard a respeito do meio cinematográfico, por exemplo. Casos de negação ou depuração? A continuação de seu *métier* quando a possibilidade de luta cessou e a hegemonia do mercado mostrou-se irrestrita, traz à baila como algo da arte sucede; mormente é comum a ambos a consciência de que ela não é parte integrante do mercado, mas resiste à integração.

Enfim, para apresentar nosso problema neste trabalho, optamos por três escritos como três modos de enfoque possíveis e inseparáveis: da exposição de um caso crítico particular até a colocação de seu percurso junto ao de agentes análogos, passando pela insolvência da prática musical erudita no capitalismo e consequente falta de base para uma busca de legitimação nesse campo – aqui, lastreamos nossa argumentação principalmente nos *Cadernos* de Willy (2019). O **Escrito 1** registra a

[5] Conclusão do jornalista Joris Luyendijk em seu recente trabalho de campo encomendado pelo jornal The Guardian a respeito do funcionamento das corporações financeiras. (DOWBOR, 2017, p.179-180)

polêmica midiática entre o compositor Willy Corrêa de Oliveira e a vanguarda artística ocorrida no início da década de 1980, desde o ponto de vista que mais intensifica sua problematização; outra forma de representação do mesmo conflito (não de sua situação mas dos aspectos da ideologia que movem seus personagens) é realizada na cena 2, através da confrontação de trechos de escritos – de ambas as partes – relacionáveis à polêmica.

O **Escrito 2** visa a colocação do problema fundamental da prática musical erudita no capitalismo, na verdade trágica de seus quase duzentos anos de vinculação com um *status quo* a ela cada vez mais indiferente, de seu apagamento e anomia crescentes pelo capitalismo. Os textos de Hanns Eisler, Cornelius Cardew e Elie Siegmeister são passos anteriores aos *Cadernos* de Willy, trabalho redigido para um tempo de destruição que infelizmente é o nosso e por isso tema e base para o **Escrito 2**. Àquilo que Cardew chamou de “último capítulo da história da música burguesa” (1974, p.47) apresenta-se um setor animado pela sua vinculação ao estado de coisas, tal como o tentamos mostrar na segunda cena dessa situação (*Crítica dos críticos*).

Possibilidades de resposta frente a essa situação (exemplificada pela música erudita mas não circunscrita a ela) são colocadas no **Escrito 3**: a exposição e contextualização da recusa ao meio artístico original, seguida pelo respectivo engajamento de Willy, Cornelius Cardew e Jean-Luc Godard junto aos movimentos de luta pela transformação do modo de produção, outrora efervescentes.

2 ESCRITO 1

2.1 CENA 1: HISTÓRICO DA POLÊMICA

No Festival Música Nova[6] de 1979, os dias 24 e 25 de setembro foram integralmente reservados para o compositor Willy Corrêa de Oliveira[7] e o músico Hans Joachim Koellreutter fazerem pronunciamentos a respeito dos manifestos de que foram signatários, respectivamente: o música nova, de 1963, assinado em um momento de proximidade com os concretistas e compositores ligados a estes, tais como Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Damiano Cozzella; e o música viva, de 1946, que se vincula à produção de compositores como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe durante a década de 40.

Realizada em São Paulo, na sede da sociedade Ars Viva (Rua Barão de Paranapiacaba, 31) às 20 horas[8], a conferência de Willy foi o segundo evento responsável por abrir o festival. Necessário dizer que essa conferência é antecedida por constantes questionamentos públicos a respeito da prática insatisfatória do meio musical contemporâneo (principalmente pela sua incompreensibilidade) e de sua fragilíssima relação com a sociedade, apontando também a tentativa de alguns de

---

[6] Evento anual brasileiro, iniciado em 1962 na cidade de Santos, voltado à realização das mais diversas tendências da música erudita contemporânea e que contava com a participação eventual ou mesmo frequente (como ocorreu com Gilberto Mendes, seu organizador) de compositores nacionais e internacionais ativos na vanguarda artística, tais como Ramón Barce, Luca Lombardi e Héctor Tosar, por exemplo. (SOARES, 2006, p.12-14)

[7] Willy é um compositor brasileiro de música erudita, nascido em Recife no ano de 1938 e aluno de Olivier Toni (1926-2017), que desenvolveu sua trajetória em relativa proximidade aos poetas concretistas de São Paulo (principalmente Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos) e artistas relacionados; posteriormente, durante a década de 1960, Willy estudou com Henri Pousseur (1929-2009) nos cursos de férias de Darmstadt, momento que marcaria sua formação e sua trajetória ulterior. Signatário do manifesto Música Nova de 1963, assinado em um momento de proximidade com os poetas concretistas e compositores ligados a estes, tais como Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, Willy atua como professor de composição na USP a partir de 1971.
Esse mesmo manifesto será publicamente criticado por Willy em 1979, no contexto da reorientação crítica de sua produção que abordaremos nesse trabalho. Dentre as obras de Willy escritas nesse contexto anterior à denúncia do Manifesto Música Nova, destacamos *Um movimento* (1962), coro misto *a cappella*; *Ouviver a música* (1965), piano e orquestra de câmara (cordas)*; Kitsch* (1967/8), piano solo*; LIFE: Madrigal* (1971), coro misto *a cappella*; *Prelúdios e Instantes* (1971-7), piano*; La flamme d'une chandelle* (1976), música de câmara*; Phantasiestück I* (1972) *e II e III* (1973), música de câmara (diferentes formações)*; Gesang des Abends* (1973), flauta solo*; Cicatristeza* (1973), soprano solo; *Adagio* (1973), orquestra; *Memos* (1977), soprano e percussão; *Sursum Corda* (1977), orquestra de cordas*; Concerto* (1978), piano; *Exit* (1978), soprano e percussão.
Para uma devida contextualização da trajetória de Willy enquanto compositor e apreciação de seus trabalhos, cf. De Bonis (2014).

[8] Cf. Estado de São Paulo, 21/9/1979, p.16

seus integrantes em dissimular essa situação ou em ocultar suas contradições internas ao propor como solução sua subordinação explícita aos interesses do mercado[9]. Agudizando seus posicionamentos anteriores, Willy renegou sua participação como signatário do manifesto música nova[10] e denunciou o conteúdo ideológico e a gratuidade do movimento concretista:

> Tenho certeza de que não assinaria outra vez o manifesto música nova. Houve grande boa vontade, muita inocência e o embasbacamento diante da tecnologia em sua elaboração. Mas ele não passa da manifestação de uma consciência burguesa, importante apenas para a burguesia, classe que há muito tempo já devia estar no cemitério.
> Se, em Paris, matavam uma galinha em cena logo procurávamos matar um pato. Isto é, criar algo mais novo inútil, sem nos preocuparmos com o que nosso ato poderia significar dentro da arte. Por isso renego o manifesto e nossa proposta apenas aparentes, como compromisso total com o mundo contemporâneo, já que estávamos compromissados apenas com o mundo do capital, visando uma sociedade pautada pelo lucro, sem qualquer sentido de coletividade, onde a embalagem 'nova e moderna" se torna mais importante.[11]

Enquanto compromisso "apenas com o mundo do capital", Willy aponta para a abrupta industrialização e desenvolvimento da comunicação de massa ditatorialmente realizados no Brasil e em sintonia com as demandas centrais do capitalismo, um processo já consolidado ao início da década de 1960 (DREIFUSS, 1981, p.64-7) e assaz endeusado pelos poetas concretistas. Passados 16 anos da assinatura do texto e com as consequências trágicas desse processo mais que evidenciadas, Willy enfatizou sua crítica relendo este trecho:

---

[9] Veja-se, no II Encontro Nacional de Compositores realizado em Brasília no ano de 1976, as posições de Ricardo Tacuchian e especialmente de Marlos Nobre – diretor do Instituto Nacional de Música (INM) sob o governo Geisel e, segundo J. J. de Moraes (Folha de São Paulo, 18/12/1977, Suplemento Cultural, p.3), único compositor brasileiro de vanguarda com alguma presença no mercado fonográfico (particularmente através da gravadora Phonogram) – a respeito da aproximação com a "realidade brasileira" e encomenda de obras para serem registradas em discos de circulação nacional produzidos pela gravadora Phonogram. Nessa mesma ocasião, Willy Corrêa de Oliveira defendeu a compreensão dos compositores a respeito dos problemas de sua linguagem e a impossibilidade desta de existir no modo social vigente: "não adiantava a criação de um mercado para a música erudita brasileira. É preciso saber por que a sociedade impõe certas coisas aos seus criadores." (Estado de São Paulo, 26/9/1976, p.34)
Willy também manifestou sua objeção a posicionamentos ideologicamente similares manifestos em outros eventos e em debates da época, cf. Estado de São Paulo, 16/10/1977, p.26; e entrevista para Folha de São Paulo em 24 de agosto de 1978 (Ilustrada, p.41).

[10] Em depoimento realizado no documentário *Rogério Duprat – Oirégor Tarpud* (2000), Willy afirma não ter redigido esse manifesto, mas o encontrado já escrito por Rogério Duprat; indicativo dessa posição é a semelhança do texto para com o *Plano-piloto para a poesia concreta* publicado pelos Noigandres em 1958 (DE BONIS, 2006, p.23).

[11] Cf. Estado de São Paulo, 25/9/79, p.25.

> Cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (por exemplo, atual estado das artes plásticas, arquitetura, poesia) apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semicolonial. Participar significa libertar a cultura desses entraves infra-estruturais e da superestrutura ideológica-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem. Maiakovski: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária".[12]

Em consonância com sua reflexão sobre o papel ideológico da arte contemporânea na sociedade de classes (e em especial o da música erudita, de situação ainda mais periclitante), Willy recoloca a crítica de Mário de Andrade ao movimento da semana de 1922 apresentada na conferência "O movimento modernista", de 1942[13]. Contando com quase 50 anos de idade nessa ocasião, Mário reconsidera posições tomadas ao longo de sua vida e atesta o quanto havia desperdiçado seu tempo na ilusão mesquinha do modernismo; também sabendo-se enganado, ele testemunha:

> Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado. (ANDRADE, 1978, p.254).

E define o campo onde o problema fundamental se coloca:

> o homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. [...] Apesar da nossa atualidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudâmos verdadeiramente, duma coisa não participâmos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma de nossa idade (ANDRADE, 1978, p.255).

Enquanto reconsiderações a respeito de movimentos dos quais participaram por quase duas décadas, e principalmente por revelar as falsificações que fomentaram esses processos, pode-se observar o espelhamento ideológico entre a crítica de Mário e a de Willy. Assim, cuidando de apontar para as mesmas ilusões que a classe dominante alimenta no campo da arte, apenas readequadas segundo as particularidades de cada momento, Willy parafraseia Mário na conferência (de 1979): "que o manifesto [música nova] não seja um exemplo mas sirva de lição".[14]

---

[12] Cf. Estado de São Paulo, 25/9/79, p.25; texto original em Mendes (p.17, 2014).

[13] "Realizada na biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, em celebração dos vinte anos da Semana de Arte Moderna" (RAMOS, 2012, p.50)

[14] Citações retiradas de Estado de São Paulo, 25/9/1979, p.25

Em contraposição a esses casos e agindo em concordância com a aceitação tácita do estado de coisas[15], Koellreutter mostra-se cordato às premissas de seu meio em sua conferência realizada no dia seguinte à de Willy: pouco atento às questões internas da prática artística e julgando seu manifesto atualíssimo[16], ele arbitra que a produção de música erudita contemporânea deveria se submeter às necessidades do mundo das mercadorias (a seu ver, uma dinâmica inescapável).

Os anos de 1979 e 1980 marcam o encerramento da participação mais ou menos relevante de Willy no festival: em 1979 é estreada sua obra coral *Vyvyiam a cartesiana* junto da apresentação de composições de Gilberto Mendes (assim como de Eunice Katunda e Cláudio Santoro); no ano seguinte, é estreada sua peça *Materiales* para soprano e percussionistas e são interpretadas duas outras obras[17], mas será principalmente a apresentação do espetáculo *...A estas horas tu sabes bastante de encontros e respostas…* (título que é citação de um poema de Pedro Casaldáliga em memória de Che Guevara) que centrará sua atuação nesse evento, assinalando sua ruptura com toda a vanguarda artística e sua crítica à vinculação ideológica desta para com a classe dominante. Se o nome de Willy constou em muitas das edições do festival ocorridas desde 1962 (com estreias e execuções de obras suas, conferências e análises de seus trabalhos (SANTOS, 2003, p.255-90), ele tomará uma maior distância desse evento durante sua vinculação com a luta dos trabalhadores do ABC, realizada ao longo da década de 1980.

Nos próximos anos Willy detalha e aprofunda cada vez mais a análise da atuação da ideologia dominante na música erudita contemporânea[18]; nesse sentido, ele encontra o aporte teórico de Giulio Girardi e Bertolt Brecht para destrinchar como a classe dominante desenha e conforma todos os aspectos da realidade social segundo seus interesses, e de Cornelius Cardew e Hanns Eisler para como esse processo ocorre especificamente no campo musical erudito.

Em 1981 Willy escreve uma introdução ao livro de René Leibowitz (1981) sobre o compositor Arnold Schoenberg (1874-1951). Articulando cartas de Schoenberg e

---

[15] Veja-se suas declarações apresentadas no I Simpósio Internacional de Compositores, ocorrido em São Bernardo do Campo/SP entre 4 e 10 de Setembro de 1977 (cf. FERREIRA JÚNIOR, 2018, p.125) e no XIII Festival Música Nova (Cf. Estado de São Paulo, 4/10/1977, p.19).

[16] Cf. Estado de São Paulo, 26/9/1979, p.19.

[17] Apresentação das obras corais *Hipervolumen* e *Passos da Paixão*, esta última composta em 1978 e cantada pelo Madrigal Klaus Dieter-Wolff, tendo sido inspirada no *Moteto dos Passos* do compositor mineiro Manoel Dias de Oliveira.

[18] Cf. Zeron (1991, pp.58-61).

escritos pessoais e teórico-musicais de Hanns Eisler[19], Willy redige o ensaio “Uma intromissão”, em que testemunha como o mal estar do artista deve-se à aceitação da dinâmica e logros do capitalismo. A barbárie do sistema é metaforizada pela cidade de Mahagonny, antro de violência e dissipação no qual transcorre a peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929), de Brecht:

> Mas há alguns, (poucos) outros (muitos) superintendentes. (incluindo-se a casta dos (artistas))
> Minha angústia habitava uma angustura de Mahagonny. (OLIVEIRA, 1981, p.13)

Deixar-se enganar em função dos privilégios que recebe (“os véus de Mahagonny”), é antes uma concordância com o inexorável estado de exploração dos trabalhadores:

> Por esses véus, quase tudo (quase tudo) o que se produz em Mahagonny principia no mistério: os mahagonnyanos apenas vendem, compram, superintendem, contam, multiplicam-se e cuidam do lazer, da erudição, do erotismo. Das Artes. E no entanto tudo o que se consome em Mahagonny é FEITO. (...)
> Além deste véu – acredite-se – existem muitos povos (tempos/espaços – luz maior que a própria Mahagonny). Trabalham para Mahagonny, Mahagonny para eles é como uma oficina que se fecha após o expediente. (OLIVEIRA, 1981, p.25)

Vale dizer que a conivência não é aqui necessariamente ingenuidade. Trazendo o caso de Schoenberg, Willy tipifica a lucidez com a qual um compositor se conforma com sua própria classe: alinhando seus interesses particulares com os pressupostos da ideologia dominante e ciente do estado de coisas lastimável em sua totalidade, o músico vienense propõe uma música acentuadamente subjetiva, psicologizante, feita para nos levar a “uma terra de sonho, de desejos satisfeitos, ou para um pesadelo infernal” (OLIVEIRA, 1981, p.14). Mais objetivamente, Schoenberg testemunha:

> nos meus 20 anos, eu tinha amigos que me introduziram às teorias marxistas. Quando eu era mestre de coro e regente do coral masculino, eles me chamavam de “GENOSSE” – camarada. E naqueles tempos, quando os Sociais Democratas lutavam pelo direito de voto, eu sentia fortes simpatias por alguns de seus propósitos.

[19] O compositor Hanns Eisler (1898-1962), o primeiro dos alunos de Arnold Schoenberg a compor segundo o sistema dodecafônico, se tornaria o principal parceiro musical de Bertolt Brecht, acompanhando sua produção desde o exílio nos EUA até se radicarem na Alemanha Oriental.

> Mas antes dos meus 25 anos eu já havia descoberto a diferença entre eu e um trabalhador; então vi claramente que eu era um burguês e assim me afastei de todos os contatos políticos. (SCHOENBERG apud OLIVEIRA, 1981, p.24).

Este posicionamento, unicamente afeito a uma música calcada no fomento de ilusões e propositadamente distanciada de qualquer engajamento político, é sintetizado nesta afirmação:

> Se é arte não é para as massas. E se é para as massas não é arte (SCHOENBERG apud OLIVEIRA, 1981, p.21).

Contrapondo-se a essa empáfia capitalista, um dos alunos de Schoenberg, Hanns Eisler, denuncia sua origem ideológica:

> Os teóricos que se referem ao autônomo e abstrato desenvolvimento do material musical esquecem-se de que a música é feita pelo homem e para o homem. Isto não acontece em um vácuo. A música se desenvolve no seio do conflito de classe, pois o conflito de classe é a fonte de toda a produtividade.
> Na música estas questões são mais refinadas e mais complexas do que qualquer ideólogo admitirá. Não existe o que se chama de autônomo desenvolvimento do material musical. A música só pode se desenvolver a partir das relações contraditórias entre a música e a sociedade, quem quer que seja que não compreenda isto é um turrão, não importa o quanto arguto seja. A História da Música será escrita pelos marxistas. E os turrões continuarão turrões, a despeito de que possam parecer sábios para alguns de nós.
> (...) “Porque a música burguesa não é – como se acredita – universal, e sim a arte de uma classe dominante” (EISLER apud OLIVEIRA, 1981, p.15)

Willy dá prosseguimento às ideias de Eisler e procura divulgá-las em todos os espaços disponíveis, realizando, por exemplo, o espetáculo cênico *‘Você conhece Hanns Eisler?’ – Se os tubarões fossem homens* no dia 29 de maio de 1981 no auditório do MASP, junto da cantora Martha Herr, do percussionista John Boudler, do pianista Caio Pagano e do ator Carlos Augusto Strazzer. O espetáculo também é anunciado no Jornal Estado de São Paulo e em um artigo do crítico João Marcos Coelho, publicado alguns dias antes na Folha de São Paulo, no qual é feito um breve histórico da trajetória e das motivações de Eisler[20].

Em analogia com as ideias apresentadas nesse espetáculo e no prefácio do livro sobre Schoenberg, Willy traz o empenho do compositor Dmitri Shostakovich na criação de música deliberadamente útil à luta de classes. Em um artigo publicado na

[20] Cf. artigo de João Marcos Coelho “Eisler, a música e o compromisso político”, publicado em Folha de S. Paulo, 26/5/1981, Ilustrada – p.36.

Folha de São Paulo[21] em 23 de maio desse mesmo ano, Willy define o compositor soviético como um "caso bem típico do artista burguês que acredita e se empenha num processo revolucionário", no qual "aposta até mesmo a vida, se preciso". Nesse texto, Willy comenta a invenção musical[22] de Shostakovich, enfatiza sua capacidade de doação às demandas da classe oprimida (de fazer "sua a luta do proletariado") e o papel social que sua música pôde assumir quando ele se engajou nas demandas da Revolução Socialista de 1917. É nesse sentido que Willy recupera o endossamento de Mário de Andrade ao papel de Shostakovich dentro da sociedade soviética e, sintetizando as posições do escritor, caracteriza a produção do compositor russo como um símbolo da "música de um homem capaz de negar-se a si mesmo em favor dos outros". Willy cinzela seu argumento com esta citação do "Prefácio a Shostakovich" (ANDRADE, 1945), de Mário:

> A obra de Shostakovich não ficará talvez sequer como a expressão musical da sociedade comunista, e muito menos como a sua expressão máxima. Tenho a certeza disso. É mais que provável que quando a URSS estiver sedimentada e liberta da instância de combate em que ainda vive, e a torna urgente e instável, impossibilitada por enquanto de se concentrar: é mais que provável que a sociedade comunista alcance na sua expressão musical legítima uma realidade muitíssimo diversa da sua prática atual e da obra de Shostakovich. Por enquanto, esta é mais um símbolo convencionado, e até mesmo por muitas partes mais uma alegoria, que uma expressão comunística verificável por si mesma, e portanto legítima. Apenas: ela é pressupostamente comunista, ela se apresenta como possuindo o *ethos,* o valor moral social comunístico. O povo russo sabe disso (ANDRADE, 1945, p.26).[23]

O empenho e a seriedade de Willy na promoção dessas discussões e desses questionamentos não se reflete corriqueiramente no meio da música erudita contemporânea; antes, observa-se uma tendência geral de dissipar os problemas ideológicos, a fim de manter sua prática tal como essencialmente ocorria (e ainda ocorre) antes da denúncia de Willy. A música engajada de Eisler, por exemplo, é ouvida no Festival de Santos acompanhada de discussões estéreis e alienantes, limitadas a dissertar sobre a função social da música[24] ou de eventuais conteúdos

[21] Cf. Folha de S. Paulo, 23/5/1981, Ilustrada, p.24.

[22] A respeito da ópera *O Nariz* de Shostakovich, Willy observa "que alguns acontecimentos musicais continuam até hoje, 1981, era pós-eletroacústica, como invenções de impressionante atualidade, mesmo levando em conta os compositores pós-webernianos como Stockhausen, Boulez, etc.".

[23] Cf. Folha de S. Paulo, 23/5/1981, Ilustrada, p.24

[24] Ver artigos publicados por Gilberto Mendes em 1977 na Tribuna de Santos, assim como, a partir de 1981, conferências e palestras realizadas com e por compositores tidos pela opinião pública "oficialmente" como engajados (cf. Tribuna de Santos, 4 de abril de 1982, p.30), tais como Luca

políticos na vanguarda à revelia de sua completa iniquidade social para as lutas sociais gigantescas que à época se desenrolavam no Brasil e na América Latina[25]. A incongruência entre a importância que o meio se auto-conferia e a irrelevância política de suas raríssimas intervenções[26] revelam o quanto se tratava de placebo para aliviar consciências intranquilas[27]. O empedernimento disfarçado testemunha a força de atuação da ideologia da classe dominante no meio musical, exemplificando o argumento de Giulio Girardi a respeito das limitações de ação e de pensamento que ela recoloca para aqueles que aceitam seu jogo:

> No plano da cultura, os interesses de classe não explicam tudo mas impregnam tudo. Tornam-se portanto um obstáculo à revelação da realidade, na medida em que os interesses em jogo exigem que a realidade permaneça velada. (...) O verdadeiro sujeito da cultura não é o indivíduo enquanto tal, mas a classe que se exprime através da voz dos próprios membros e fixa para os próprios intelectuais limites precisos que só excepcionalmente são ultrapassados. (GIRARDI, 2011, p.13-4)

Enquanto fator particular de um mecanismo social muito mais amplo, é pertinente que essa atitude não seja exclusiva dos músicos brasileiros. Em um artigo publicado na Folha de São Paulo em 10 de julho[28] de 1983, Willy tipifica o comprometimento ideológico da vanguarda ao expor a importância interessada que o meio musical do pós-guerra (compositores, musicólogos e historiadores da música) conferiu à produção de Anton Webern. Em contraposição a esse processo, é trazido o silenciamento sofrido por um compositor extraordinariamente próximo da chamada

---

Lombardi e, em especial, Willhelm Zobl (a respeito de sua premiação pela Alemanha Ocidental, este comenta, "que contradição, faço uma obra revolucionária e ganho um prêmio que inclui um saco de dinheiro, o direito de participar do Festival de Donaueschingen e transmissões pelo rádio" (cf. Folha de São Paulo, 28/8/1983, Ilustrada, p.62)).

[25] Para uma contextualização mais ampla do tema cf. Iasi (2012), em especial pp.383-5. Observar que o acirramento das lutas sociais no Brasil se insere em um movimento geral de levante dos trabalhadores por toda a América Latina ocorrido no início da década de 1980 com influência da Teologia da Libertação (cf. GRIGULEVICH, 1984).

[26] As eventuais obras "engajadas" de Gilberto Mendes, por exemplo, apresentam "resultados não tão eficientes ao nível da semantização musical visando a transmissão unívoca da mensagem política", afinal, "sua música não tem a intenção de servir diretamente como instrumento de luta de classes subalternas como material de militância" (ZERON, 1991, p.107).

[27] "Em 1983, por exemplo, 47 por cento de todos os rapazes de dezoito anos foram reprovados nos exames de saúde preparatórios para a prestação do serviço militar compulsório. As causas principais foram desnutrição, peso aquém do mínimo exigido, deformações dos membros e da coluna vertebral." Entre 1960 e 1980, "a percentagem da população na pobreza total em áreas urbanas aumentou de cerca de um terço para cerca de metade." A respeito da desigualdade: "Embora gabando-se de ser a oitava economia do mundo ocidental, o Brasil caía para a mesma categoria dos países africanos ou asiáticos quando se comparavam os índices de bem estar social." (SKIDMORE, 1988, pp.458-65)

[28] *Hanns Eisler: artista da vanguarda e não artista de vanguarda*, Cf. Folha de S. Paulo, 10 de Julho de 1983, Folhetim, pp.3-5.

IIª Escola de Viena, que colaborou com originalidade no teatro de um dos dramaturgos mais relevantes do século XX e também no campo da música para cinema: a respeito de Hanns Eisler (por exemplo), Willy relata como nenhuma menção fora feita nos cursos de Darmstadt em 1963, ano seguinte à sua morte. Retomando a crítica ao interesse do estado de coisas, após elencar observações que "compositores e teóricos (dos que se enquadram no quadro da "vanguarda artística")" costumam fazer ao uso inovador dos quatro parâmetros por Webern – sempre contrapondo-os a exemplos de atrocidades ("quanto ao **timbre**, bradavam, Webern deixara um legado único – timbrado de honra – capaz (imaginavam) de aniquilar os ruídos desastrosos da guerra"), Willy cita um excerto do *Diário de Trabalho* de Bertolt Brecht, escrito durante seu exílio da Alemanha, que situa outro expoente da sociedade burguesa dentro de sua real importância (seu papel) no sistema:

> Considero urgente uma revisão das idéias burguesas acerca do que é um grande homem (isto é, da grandeza burguesa, do que é ou pode ser um grande político burguês) – razão pela qual estou disposto a considerar Hitler como um grande político burguês… Tampouco se pode combater o fascismo separando-o da burguesia sadia (forças armadas e a indústria)... Só se pode pôr de manifesto, de maneira plena, se se aceita o fato de que a classe mais desprovida de saídas, a pequena burguesia, se estabelece de forma ditatorial na situação mais desprovida de saídas do capitalismo. A ditadura só é aparente porque se impõem sem suprimir as classes existentes, com o que acentua o peso natural (econômico) da alta burguesia (os Junker), e não governa de acordo com as intenções da pequena burguesia… O que é patológico nesta ditadura é algo inerente à classe de onde provém. A neurastenia de Hitler é a neurastenia de um encarregado de uma agência dos Correios. (28/3/1943).[29]

Em correspondência ao papel estrutural desempenhado por Hitler na política burguesa, Willy elenca a narrativa histórica que atua de maneira análoga dentro do campo musical erudito. Logo, em se tratando de uma questão estrutural e ideológica, é inútil considerar se a relevância social da produção à época de seu agente escolhido (no caso, Anton Webern) é ou não inferior à do político alemão:

> Uma "História" que centra tudo no individualismo, na autoridade, na obediência e no mando, no egocentrismo de ilusórios Faustos que driblam o diabo? Não é exatamente este individualismo, esta inflamação do Ego e, no caso da arte de vanguarda, este sentir-se como "antena da raça" que servem de alicerce para o sistema de opressão (do qual a Arte é um subsistema "a serviço" – mesmo

[29] Cf. original Brecht (2005, pp.66-67).

> considerando-se contradições inerentes?; mesmo considerando-se sua relativa autonomia?)[30]

Destilando sua crítica, Willy revela como o argumento que permitiu o súbito alçar de Webern desde um relativo desconhecimento à relevância universal para toda uma geração é um reflexo da ideologia. Apontando para como a finalidade unívoca da especulação sobre o material musical reflete o espiritualismo e individualismo da ideologia, Willy evidencia como o modo de operação com a linguagem é também influenciado pelas concepções da classe dominante mesmo na música do século XX. Assim, como estratégia e como reorientação diametralmente oposta a seu trabalho anterior, Willy se opõe categoricamente à tese da autonomia do material musical, que por oferecer uma justificativa basilar para esse modo de jogo, resulta fundamentalmente interessada:

> O material musical não é válido por si mesmo, em si mesmo; e que a miragem de uma "arte pela arte" só ocorre em todo o esplendor (holywoodiano) se se der no éter, ou na intoxicação provocada por uma teoria ilusória. "Porque a música burguesa não é – como se acredita – universal, e sim a arte de uma classe dominante" (disse Eisler). Mas os materiais – não sendo um valor metafísico, não mitologizados pela classe que os produz, como para justificar-se – eles têm lugar na música de um compositor revolucionário: desde que tenham uma função específica a cumprir no quadro de uma obra criada para um público determinado, e em uma situação concreta determinada, para um evento concreto a exigir um tal material. Os materiais segundo as necessidades, e não o individualismo – personalidades a usar/criar materiais que elas julguem fundamentais para a ditadura de sua subjetividade. Não os materiais mascarando a luta de classes, substituindo-a, e se produzindo enquanto necessidades autônomas.[31]

Dialeticamente em contraposição, esse argumento reflete também a nova concepção de Willy sobre a prática musical que ele vinha desenvolvendo em seu engajamento junto à classe trabalhadora à época, e um trabalho realizado nesse sentido é sua contribuição à produção do disco Santo Dias.

Alguns meses após o assassinato do operário Santo Dias – liderança expressiva de sua categoria e de comunidades periféricas da zona sul de São Paulo – realizado ao final de 1979 pela polícia militar desse Estado por ocasião de uma

[30] Cf. Folha de São Paulo, 10 de Julho de 1983, Folhetim, p.4.
[31] Cf. Folha de São Paulo, 10 de Julho de 1983, Folhetim, pp.4-5.

greve[32] (DIAS, 2019, p.437-8), seus familiares e trabalhadores vinculados à Oposição Sindical Metalúrgica[33] se propuseram a criar um disco em sua memória. Paulo Maldos, o agente responsável por articular essa produção (e também a quem é dedicado o artigo de Willy *Hanns Eisler: artista da vanguarda e não artista de vanguarda*), relata que após algum tempo preparando as músicas do disco, os músicos – em sua maior parte pertencentes à classe trabalhadora – sentiram a necessidade de maior elaboração musical; Willy então foi convidado para a tarefa, e orientou gratuitamente os conjuntos do final do ano de 1981 até o seu lançamento em 1982, contribuindo também com a articulação da gravação junto ao Estúdio Vice-versa, de Rogério Duprat. O quanto a observação presente no artigo sobre Eisler reflete um posicionamento em concordância com a participação do compositor nas criações musicais da classe em luta (assim como a necessidade dessa contribuição para a própria classe), pode ser visto comparando-se a citação anterior com a avaliação de Maldos (que está em concordância com a da maioria dos músicos envolvidos) sobre a colaboração de Willy no disco:

> Ele foi de extremo respeito. Nas reuniões o que eu mais me lembro dele dizer nesse período é de não ter de mudar nada na fita demo[34], no que estava ali, o que tinha era apenas de aprimorar a qualidade instrumental, de fazer exercício de voz, de escrever aquilo como partitura: era fazer exatamente o que o grupo pediu, de qualificar aquilo que eles apresentaram. Então ele pegou o trabalho como um todo, respeitou ele na íntegra, e trabalhou só essa questão da regência mesmo, de qualificar, de fazer exercício de voz, de discutir a entrada dos instrumentos, de quais instrumentos usar. Ele acompanhou tudo: desde os exercícios, os ensaios, até o estúdio (ele estava no estúdio o tempo todo, todo momento era o Willy junto), e depois na mixagem, também. (...)
> O papel do Willy foi fundamental, porque toda a cor, a força das músicas, brota muito do *upgrade* que ele deu no material que ele recebeu.[35]

Acirrando até o limite sua denúncia do compromisso de classe da vanguarda artística, no dia 21 de agosto de 1983, paralelamente e em contraposição ao Festival Música Nova, Willy realiza o espetáculo teatral *Drama per musica: As cinco verdades*,

---

[32] Santo fora baleado com um tiro certeiro dado pelas costas (DIAS, 2011, p.343-4).

[33] A Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (OSM-SP) atuou aproximadamente entre 1978 e 1984 como uma reação ao imobilismo da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo (o maior sindicato da América Latina) e à estrutura sindical brasileira, caracterizada por práticas de assistencialismo e de delação de operários combativos às empresas e aos órgãos repressivos da ditadura militar.

[34] Uma primeira versão das músicas do disco gravada antes da participação de Willy.

[35] Entrevista concedida a Vitor Ramirez Lopes Cardoso no ano de 2021, um levantamento desse trabalho também foi feito com os demais participantes do disco.

apresentado junto dos alunos do curso de música da ECA-USP no auditório do Instituto Goethe e sob a encenação de Fernando Peixoto[36].

Esse título é uma paráfrase do ensaio *Cinco dificuldades em escrever a verdade*, de Brecht (2003, pp.141-57), elaborado logo depois de sua saída da Alemanha nazista com a finalidade de precisar e incentivar a atuação intelectual no combate à ideologia dominante mesmo vivendo sob seu regime mais opressor. Em analogia a essa proposta, Willy realiza seu espetáculo buscando "'revelar toda a violência, as torturas, os crimes'" que possibilitam a existência da música de concerto na sociedade de classes desde, pelo menos, o século XVIII[37]. Projetando slides que retratam a miséria social da realidade brasileira e latino americana e caracterizado como um personagem construído a partir do filme *Mephisto* de István Szabó (1981)[38], Willy mostra como o meio da música erudita vincula-se ao sistema capitalista e ataca, em especial, o distanciamento da produção de compositores que se pressupõem engajados para com as demandas contínuas das luta dos trabalhadores assim como sua atitude conciliatória para com a vanguarda artística (ZERON, 1991, p.98).

Em entrevista realizada menos de um ano depois deste espetáculo, Gilberto Mendes, um dos compositores que diretamente exemplifica a posição mais criticada por Willy, reconhece o conformismo que sua posição de classe confortável propicia:

> [Gilberto:] [Willy] era um compositor como eu, mesmo grupo, que se definiu radicalmente. Só compõe para os operários no ABC. Ele tem uma posição absolutamente definida pela própria prática política dele.
>
> [Entrevistador:] A prática operária dele [Willy], com comunidade de base facilita a definição?
> [Gilberto:] Exatamente, isso é importantíssimo. E ele era muito mais elitista do que eu.
>
> [Entrevistador:] E a sua continua indefinida em virtude de seu caráter de classe?
> [Gilberto:] Não por caráter de classe. Pela posição que eu tenho na classe. Estou confortavelmente instalado, assistindo de camarote ao processo social. Eu estou mais torcendo do que fazendo, e o Willy não, ele está fazendo. (MENDES, 2014, p.111)

[36] Cf. Estado de São Paulo, 20/8/1983, p.17.
[37] Esse evento foi divulgado por chamadas feitas no Estado de São Paulo (20/08/1983, p.17) e na Folha de São Paulo (19/08/1983, Ilustrada, p.29).
[38] Em referência ao personagem interpretado por Klaus Maria Brandauer no filme de 1981.

A pertinência da crítica realizada no espetáculo *As Cinco Verdades* causou profundos incômodos aos meios artísticos de vanguarda e foi seguida de uma reação vexaminosa. Ao final de 1983, Willy é abominado publicamente na grande imprensa pelos seus antigos mentores da poesia concreta e também por críticos musicais e regentes[39], posição esta que foi acompanhada tacitamente pelos demais compositores (Gilberto, por exemplo, continuou pacificamente próximo aos concretistas[40]). Em se tratando de uma recusa mal-argumentada e taxativa – sintomaticamente polemizada no jornal de maior circulação no país à época, a Folha de São Paulo[41] – é natural que ambas as partes não tenham escrito e se respondido da mesma forma. Não existe, neste caso, uma igualdade de posições que faculte o debate:

> Por força da divisão do trabalho, a classe dominante conta, entre seus próprios membros, com a maior parte dos intelectuais, encarregados, segundo a expressão de Marx, de erigir como teoria a ilusão que a classe dominante forma de si mesma. A classe dominante detém, sem dúvida, as alavancas de produção e de reprodução da cultura: pesquisas e publicações especializadas, meios de comunicação de massa, instituições educativas, movimentos políticos e sindicais, instituições religiosas, etc. (GIRARDI, 2011, p.14)

É revelador nesta polêmica que os argumentos contidos na Biografia de Eisler e apresentados publicamente por Willy em espetáculos, conferências, palestras,

---

[39] Outras posições críticas ao engajamento são a do crítico J. J. de Moraes em seu livro *Música da modernidade:* Origens da música de nosso tempo, lançado em 1983 e elogiado por Augusto de Campos porque "com palavras duras, mas repassadas de ironia, Jota repele os trêfegos ataques feitos ao mestre de Viena pelos que chama de "neo-stalinistas"" (Folha de São Paulo, 11/12/1983, p.73). Não deixa de chamar a atenção a súbita necessidade de Júlio Medaglia em escrever o elogio "Webern, faca só lâmina", publicado na Folha de São Paulo em 21/11/1982 (cf. FOLHETIM, p.3), assim como sua ausência de elogios posteriores a esse compositor...

[40] Veja-se, por exemplo, o elogio de Haroldo de Campos unicamente à produção de Gilberto Mendes e sua concordância com o compositor no repúdio a Mário de Andrade e a Jdanov, tidos como responsáveis intelectuais por um suposto atraso musical brasileiro. Haroldo testifica essa posição citando e comentando positivamente o texto "O modernismo", de Gilberto, segundo o qual o pós-guerra marcaria "a hora exata de a música brasileira recuperar o tempo perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial" (MENDES apud CAMPOS, 1994, p.XII). Disfarçado em uma nota de rodapé aparentemente equivocada a respeito de Cornelius Cardew, cujo engajamento iniciou-se na década de 1970, Haroldo continua sua crítica na apresentação do livro de Gilberto: "Mendes não se deixou empolgar de modo absorvente pela recaída neo-jdanovista dos anos 80, momento de aguda *mauvaise conscience* de parte de alguns artistas bem instalados na instituição acadêmica e na sociedade burguesa. Houve, como se sabe, quem renegasse toda uma obra experimental em prol de tentativas elementares de música *engagée*. Houve quem se calasse pura e simplesmente, numa atitude autopunitiva não purgada pelos eventuais toques de mordacidade (...). Ao invés de denegrir Webern para promover Hans [sic] Eisler (aliás, ex-aluno de Schoenberg), o compositor santista procurou conciliar o experimentalismo da "música nova" com a "nova compreensibilidade" preconizada pelo bem mais jovem compositor Luca Lombardi" (CAMPOS, 1994, p.XIV-XV).

[41] Cf. VIVEIROS, 2007, p.153.

concertos e artigos de jornais desde 1979 – pelo menos – não tenham sido de fato redarguidos, mas sim rechaçados por uma defesa intransigente do *status quo* pelo qual a vanguarda se perfila (ainda que indiretamente) para se auto legitimar dentro do sistema. Comungada com a mesma ideologia que orienta o jornal, a vanguarda (e também alguns participantes da *intelligentsia* burguesa que entraram na polêmica) é levada a não se perguntar, por exemplo, porque uma empresa de comunicação de massas decide subitamente conferir tamanho espaço – a um ponto que não aconteceu nem antes e nem depois – para exposições sobre a importância de Webern e Varèse (este em menor instância) para a música contemporânea. Optando por refutar uma crítica ideológica geral por meio de uma aparente defesa da música em particular, a vanguarda empreende *no jornal* um suposto debate que só uma parcela extraordinariamente mínima de nossa população teria condição técnica para acompanhar. Nesse caso, o espaço excepcional conferido para um tema assaz irrelevante para a grande imprensa mostra que se essa polêmica atraiu algum interesse à época certamente não o foi por questões musicais, mas sim – sobretudo por ocorrer dentro de um aparelho fundamental de dominação classista[42] – por se tratar menos de um debate do que de um expurgo público de classe.

Consciente da recusa truculenta do meio em ouví-lo, Willy opta pela provocação e assim recoloca seus argumentos no campo de atuação preferencial da vanguarda artística, recompondo-os à maneira de um conto de Júlio Cortázar ou de um possível filme de Godard. Invertendo o jogo, Willy mostra-se essencialmente eisleriano, pois é justamente ao ocupar o espaço menos pretensioso da criação literária (tradicionalmente presente nos jornais antigos) e recolocar sua crítica para a vanguarda dentro dessa circunstância específica, que ele mais adequa seu trabalho à demanda posta pela situação.

[42] A respeito do tema, cf. Gramsci (2007, p.349) e Eisler (1978b, p.146). Particularmente no caso da Folha de São Paulo, abundam posicionamentos favoráveis à classe dominante, especialmente em momentos políticos decisivos, tais como o golpe de 1964 e de 2016.

2.2. CENA 2: PREÂMBULO E TABELA COMPARATIVA

O incômodo causado e as contradições na qual transcorreu a polêmica Ideológica desencadeada por Willy Corrêa de Oliveira no começo da década de 1980, assim como o seu correspondente engajamento nas lutas dos trabalhadores durante o mesmo período (que sintomaticamente se apresenta como um caso único e excepcional dentro da música erudita brasileira), suscitam questionamentos a respeito de princípios tão facilmente aceitos mesmo nos setores mais progressistas da música contemporânea; afinal, caso à vanguarda política correspondesse direta e simplesmente a "vanguarda estética", por que, similarmente a Cornelius Cardew, um compositor que até 1979 constituía uma referência no meio contemporâneo nacional optou subitamente por renegar tudo isso e decididamente servir aos trabalhadores em luta, mudando radicalmente seu próprio fazer musical? O que justifica o contraste entre o afastamento do meio musical a que Willy pertencia e suas inúmeras intervenções públicas (espetáculos musicais e cênicos, artigos e conferências) empreendidas principalmente entre 1979 e 1984, todas com a finalidade de expor o problema ideológico? Por que Gilberto Mendes (a exemplo de tantos outros) juntou-se ao que havia de mais retrógrado no repúdio a Willy? Tratasse-se de sandice, por que tanto ranço (ainda não dirimido) nas respostas?

Acreditamos que a continuidade – e consequente agravamento em nosso presente – do sistema que gera esses conflitos pede uma exposição mais dinâmica dos interesses em jogo, pois se muitos dos princípios estéticos justificantes das respostas hoje se mostram fragilizados, o meio musical erudito não está menos isento de ideologia do que essa polêmica acirrada revelou à época. Ao recortar os argumentos principais dessa disputa, percebemos que cada crítico constitui um tipo devidamente revelável através de uma montagem simbólica entre suas objeções e a correspondente de seu único opositor nessa polêmica, encontrável nas várias publicações e palestras feitas por Willy em um arco de 30 anos. Porque se trata de um conflito entre ideias, portanto, o critério de escolha para os trechos não é necessariamente o de confrontação entre as publicações ou apresentações de Willy e os escritos de reação publicados logo depois, mas sim o de seleção das críticas mais delineadas e conflitivas. Valemo-nos, portanto, de publicações extemporâneas, as quais podem ser situadas principalmente entre 1981 e 1985 apenas porque a eclosão do tema suscitou um acirramento inédito de posições que não se encontra

tão manifesto – ao menos publicamente – em momentos posteriores (salvo as transcrições das palestras **5 advertências sobre a Voragem** realizadas por Willy em 2010, quando revê sua trajetória como um caso possível de artista que, produzido pelo capitalismo, antagoniza a barbárie por todos os meios possíveis).

Porque "o verdadeiro sujeito da cultura não é o indivíduo enquanto tal, mas a classe que se exprime através da voz dos próprios membros e fixa para os próprios intelectuais limites precisos que só excepcionalmente são ultrapassados" (Girardi, 2011, p.14), tracemos um breve retrato dos seguintes autores/personagens:

Jorge Antunes: Compositor carioca nascido em 1942 com trajetória desenvolvida na música eletroacústica. Atuante nos meios artísticos de vanguarda do Rio de Janeiro ao final da década de 1960, em 1969, realiza estudos no Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, seguindo, na década de 1970, para a Universidade de Utrecht, onde especializa-se em *Computer Music*, e depois ao estúdio de Pierre Schaeffer na ORTF. A convite da UnB, desde 1973 integra o quadro dessa universidade como professor de composição musical.

Desenvolveu trajetória política dentro da esquerda social-democrata, tendo atuado junto ao Partido dos Trabalhadores desde finais da década de 1980 até 2002[43], sempre, vale dizer, como oposição necessária e constitutiva da ordem capitalista. Por operar dentro das normas do sistema, sua crítica é ideologicamente marcada pela avaliação desfuncionalizada da produção musical, razão pela qual o contrapomos principalmente aos escritos de Willy que contextualizam a produção de Johann Sebastian Bach a partir de sua função social.

Correspondentemente ao individualismo que marca o meio musical erudito, dos compositores que almejam ter "estilo" (tal como observara Eisler), Antunes assim se define:

> É maestro e compositor de reconhecimento nacional e internacional, e seu nome é verbete nas mais importantes enciclopédias (Larousse, Grover's [sic], etc). É apontado como líder da vanguarda brasileira no domínio da música erudita contemporânea e como precursor da música eletroacústica no Brasil. Seu nome está registrado no Aurélio e no Houaiss, no verbete música cromofônica, como criador dessa corrente estética.[44]

[43] Atualmente está filiado ao PSOL.

[44] Cf. http://jorgeantunes.com.br/pt/biografia/politico-cultural/. Acessado em: 31/1/2023.

> Entre 1978 e 1989 ele desenvolveu intensa atividade cultural e política em Brasília, junto a movimentos populares e de intelectuais, pela democratização do país. Durante esse período ele escreveu várias obras engajadas politicamente, tipo de corrente estética a que aliás sempre esteve ligado, mas sempre com uma linguagem musical de vanguarda. Data dessa época sua famosa Sinfonia das Diretas (Sinfonia das Buzinas) e o polêmico Hino Nacional Alternativo (Hino ao Novo Brasil).[45]

Ideologicamente, sua crítica encontra-se mais aguçada em suas publicações que respondem ao artigo “Webern serve ao imperialismo”, de Willy[46]:

ANTUNES, Jorge. “Willy serve à mediocridade – I”. Publicado na Folha de São Paulo, 27/05/1984, Ilustrada, p. 69. 1984a

_____. “Willy serve à mediocridade – II”. Publicado na Folha de São Paulo, 17/06/1984, Ilustrada, p. 69. 1984b

_____. “Willy serve à mediocridade – fim”. Publicado na Folha de São Paulo, 24/06/1984 Ilustrada, p. 55. 1984c

Augusto de Campos: poeta paulistano nascido em 1931 que, junto de Décio Pignatari e Haroldo de Campos (também integrantes do grupo Noigandres), atuou na produção, divulgação e teorização da poesia concreta no Brasil e, correspondentemente, demarcando posições da “vanguarda estética” em outros campos artísticos. Sua crítica é relativamente próxima da de Jorge Antunes em seus fundamentos, mas, por buscar legitimar as posições de seu grupo, acaba por se utilizar de um arcabouço teórico mais cuidadoso. Seu contraposto é o artigo “Hanns Eisler: Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda”, de Willy[47], no qual é exposto o papel estrutural da “vanguarda estética” dentro da superestrutura capitalista (conluio ideológico sensivelmente manifesto em seu tratamento interessado do material musical, tido ilusoriamente como autônomo).

Os escritos mais críticos de Augusto são:

CAMPOS, Augusto de. “Viva Webern”. Publicado na Folha de São Paulo, 4/12/1983, Folhetim, pp.3-5. 1983a

_____. “Viva Varèse”. Publicado na Folha de São Paulo, 18/12/1983, Folhetim, pp.3-5. 1983b

---

[45] Cf. http://jorgeantunes.com.br/pt/biografia/compositor/ . Acessado em: 31/1/2023.

[46] Do autor, cf. Folha de S. Paulo, 11/03/1984, Ilustrada, p.59.

[47] Publicado na Folha de São Paulo, 10/07/1983, FOLHETIM, pp.3-5. 1983a

Cláudio Teixeira: Aparentemente, trata-se de uma carta publicada na Folha de São Paulo seis dias após o artigo “Webern serve ao imperialismo”, de Willy. Sua crítica utiliza citações descontextualizadas de Karl Marx (escritas durante sua luta contra o domínio prussiano aristocrático e brutal instaurado após o Congresso de Viena) a fim de defender o individualismo irrestrito da ideologia; para confrontação, trouxemos a citação integral do mesmo livro e, possivelmente, edição que foi retirado o trecho, assim como trechos das conferências de Willy que tratam do imenso ego desenvolvido pelos artistas da classe dominante[48]. (Gostaríamos de notar que, apesar de Cláudio Teixeira aparentar ter ou ter tido alguma proximidade com Willy Corrêa de Oliveira em seu escrito, ainda não encontramos vínculos ou mesmo aparições desse nome em textos relacionados às principais figuras desta polêmica ou ao nicho de música contemporânea que coabitava São Paulo e Santos).

O artigo de Cláudio Teixeira é:

TEIXEIRA, Cláudio. “Carta”. Folha de São Paulo, 17/03/1984, Ilustrada, p.47.

José Oscar de Almeida Marques: Professor de Filosofia da UNICAMP com interesses em Kant e Rousseau, é também compositor amador[49]. A participação desse autor no debate ocorre já em sua etapa final, entre 1983 e 84, portanto, quando a denúncia sobre a posição ideológico-classista do artista atingiu seu tom mais exacerbado e pouco restava de questões musicais propriamente ditas. Suas objeções à argumentação fragmentária do roteiro cinematográfico de Willy são identificáveis com o espiritualismo da ideologia dominante pelo que esta determina, segundo seus interesses e leis, o aprendizado e assim a dinâmica do pensamento de toda a sociedade (Girardi, 2010, pp.19-21). Sua contraposição principal são os escritos de Willy que tratam da contextualização de sinais históricos, seja o caso de Walter Benjamim na elaboração de seu livro **Passagens**, como signos do capitalismo, ou no exemplo de Pierre Degeyter como necessidade organizativa da classe em luta, exemplo de conflito que o autor ignora (ou prefere ignorar) completamente.

Porque “aprender a falar, afinal, significa aprender a obedecer” (disse Girardi[50]) seus artigos em defesa da Ordem e de Webern são:

---

[48] **Cinco advertências sobre a Voragem**. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2010.

[49] Cf. página pessoal de Oscar disponibilizada na internet, sem composições a partir de 1999: https://www.unicamp.br/~jmarques/mus/attic/index.html. Acessada em: 26/7/2022

[50] Cf. 2010, p.19.

MARQUES, José Oscar de A. “Webern: o mito revisitado”, Folha de São Paulo, 4/12/1983, Folhetim, pp.6-7.

_____. “Um certo sintoma no reino das idéias”, Folha de São Paulo, 18/3/1984, p.69.

Ênio Squeff: Artista plástico nascido em Porto Alegre no ano de 1943, desenvolveu sua carreira profissional como jornalista e crítico musical da Folha de São Paulo, tendo atuado parcialmente no jornal Estado de São Paulo. Escrevendo em resposta ao espetáculo de Willy *‘Você conhece Hanns Eisler?’ – Se os tubarões fossem homens*, realizado em 1981, recusa o anti-capitalismo de Brecht e Eisler em função de uma alternativa social-democrata local, espécie de paliativo para problemas os mais graves do Brasil. Seu espelho é o artigo “Uma Intromissão”, escrito por Willy como prefácio ao livro sobre Schoenberg, por tratar do engano universal realizado pela classe dominante do capitalismo.

Squeff é vinculado ao Partido dos Trabalhadores, sua crítica a Willy é:
SQUEFF, Enio. “Um bom espetáculo, algumas más idéias”. Folha de São Paulo, 04/06/1981, Ilustrada, p.31.

Gilberto Mendes: Nascido em Santos, em 1922[51], desenvolveu sua trajetória em ligação com os poetas concretos e foi um dos primeiros compositores brasileiros a aderir a Darmstadt e assistir aos seus cursos. A partir de 1962 dedicou-se a organizar as edições anuais do Festival Música Nova e manteve-se sempre vinculado e de acordo com este nicho de tal forma que, frente às denúncias ideológicas realizadas no início da década de 1980 por Willy Corrêa de Oliveira, acomodou sua visão de mundo a fim de interpretar sua participação na “vanguarda estética” como uma suposta ação política. Apresentou indiretamente suas objeções à colocação radical do problema ideológico através de textos, entrevistas e falas a respeito do Festival e da música contemporânea realizados entre 1983 e 1984 (que são os citados por nós aqui). Na tentativa de evidenciar esse falseamento, trouxemos trechos de Willy que denunciam mais diretamente essas posições de classe no meio da vanguarda e que são mais presentes nos escritos “Webern serve ao imperialismo” e “Cinco fotografias e palavras sem canções”.

Eis as fontes de onde tiramos os pronunciamentos de Gilberto:

[51] Faleceu em 2016.

MENDES, Gilberto. “Homem novo música nova”, Estado de São Paulo, 19/03/1983, p.16. 1983a

_____. “A política chega à vanguarda”, Folha de São Paulo, 21/08/1983, p.66. 1983b

_____. “Música contemporânea a serviço da paz”, Estado de São Paulo, 28/08/1983, p.35. 1983c

_____. “O impacto dos sons para tempos de crise”, entrevista com Gilberto Mendes e Willhelm Zobl publicada na Folha de São Paulo por João Marcos Coelho, 28/08/1983, p. 62. 1983d

_____. “Um belo termômetro da produção atual”, Folha de São Paulo, 2/9/1984, Ilustrada, p. 67.

ARIEL, Marcelo (org.). **Encontros.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda. 2014.

Rogério Duprat: Nascido em 1932[52], foi um dos primeiros compositores a se ligar ao grupo Noigandres e a desenvolver produção serial no Brasil; anos após assistir às palestras de Cage em Darmstadt, proclamou que “a sociedade de consumo era o único caminho a seguir” e desenvolveu sua trajetória a serviço da música de mercado, tendo obtido sucesso como arranjador dos músicos tropicalistas. Trouxemos seu artigo “Para qê?” (escrito em resposta ao “Webern serve ao imperialismo”) junto de entrevistas dadas por ele dois anos antes, em 1982, assim como de falas de membros importantes do movimento tropicalista (do qual ele foi arranjador e constitui uma referência basilar), a fim de evidenciar os interesses liberais e individualistas que justificaram sua participação junto à música de mercado, os quais se apresentam ironicamente em seu gracejo. Por se tratar de um processo diretamente ligado à esfera econômica – dinâmica material oposta à da música contemporânea e que se apresenta no sucesso comercial do disco durante a Ditadura Militar – valemo-nos de uma fonte externa para situar o significado do tropicalismo (a exemplo de outras atividades culturais mercadológicas) na superestrutura da sociedade cinzelada pelo golpe de 1964.

Seus textos a respeito da polêmica são:

[52] Faleceu em 2006.

DUPRAT, Rogério. “Os 50 anos do inconsumível Duprat”, entrevista feita por João Marcos Coelho a Rogério Duprat publicada em 7/2/1982 na Folha de São Paulo, Ilustrada, p.50.
_____. “Para qê?”, Folha de São Paulo, 18/3/1984, Ilustrada, p.69.

Além da confrontação dos princípios ideológicos que alimentam as linhas de força reunidas aqui, a tabela também evidencia que, apesar dos opositores partirem de setores os mais diferentes, com exceção de Duprat, suas críticas apresentam uma unidade estilística muito maior do que as de Willy, aproximando-se, no geral, da indignação pessoal posta em um texto corrente mais ou menos dissertativo tal como usualmente se pratica nos jornais. Consciente de que não dispõe de um espaço favorável dentro dos meios de comunicação dominantes, a redação de Willy varia substancialmente de acordo com o meio e o momento em que escreve: na introdução ao livro sobre Schoenberg, de 1981, atesta como esse compositor é um fenômeno típico do capitalismo por meio da colagem de citações e do jogo referencial a Mahagonny[53]; o ensaio apresentado na Folha de São Paulo no artigo *Hanns Eisler: Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda*, no começo de 1983, sintetiza sua crítica (possivelmente já apresentada publicamente no espetáculo cênico *‘Você conhece Hanns Eisler?’ – Se os tubarões fossem homens*, de 29 de maio de 1981) em uma argumentação precisa e clara, algo curiosamente ignorado pelo crítico Marques; em um segundo momento, quando essas observações são rechaçadas e o inimigo mostra-se irremovível (principalmente após o espetáculo *Dramma per Música, as cinco verdades*, realizado em 21 de agosto, paralelamente ao Festival), Willy faz uma pilhéria sobre a vanguarda atuando dentro de seu próprio campo, assim, seja pelo conto ou pelo roteiro cinematográfico, a criação literária é apenas um meio para ridicularizar. Será fora da imprensa burguesa que encontraremos um autor mais à vontade e didático em seu partidarismo, quando redige seus artigos *300 anos de Bach*, *Pierre Degeyter, compositor da Internacional* (que contextualizam os compositores referidos dentro de sua função social) e *Eugene Pottier, o poeta da Internacional*, no jornal Voz da Unidade, órgão de informação do PCB junto à classe trabalhadora na época.

[53] Cf. a peça de Bertolt Brecht “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny” (1988, vl.3).

Cotejando-se essas críticas com a contextualização mais ampla realizada nas conferências de 2010, vê-se como nesse arco de 30 anos a diferença estilística não altera a coerência ideológica de sua crítica. Nesse sentido, Willy mostra-se atento à valiosa lição de Eisler, adequando sua mensagem ao público, à função e ao contexto ao qual ela se aplica.

De maneira a facilitar a busca de referências, indicamos aqui os escritos de Willy citados:

“Hanns Eisler: Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda” (1983a);

“Cinco fotografias e palavras sem canções” (1983b);

“Webern serve ao imperialismo” (1984)

“Pierre Degeyter, compositor da Internacional” (1985a)

“Comemorando os 300 anos do nascimento de Bach” (1985c)

Cinco advertências sobre a Voragem. (2010)

Uma intromissão (1981)

Tabela 1 – Jorge Antunes

<table>
<tr><th>ANTUNES</th><th>WILLY</th></tr>
<tr><td>Em 1977, Cardew abandonava o convívio das "platéias elitistas", estudava a língua chinesa e abraçara o ativismo político. O tipo de música que começou a fazer passou a ser o panfletário nada artístico, chegando mesmo a, ao invés de compor músicas, adaptar textos panfletários a melodias conhecidas, em forma de paráfrases e paródias, sem a menor preocupação artística.[54]</td><td rowspan="2">Aprendemos de Bach que a finalidade específica de uma obra, que a funcionalidade da música é que reclama o tipo de material musical a ser empregado. Nós desprezamos o fato de "o meu gosto", "a minha originalidade", "a minha sinceridade e o meu estilo" determinarem o material musical a priori. Aquilo a que Eisler se refere como o estilo da personalidade artística burguesa. No caso dos artistas de vanguarda, o material "avançado", "atual" (e isto segundo o critério "deles"...) é que é determinante para o valor da obra. (...)
Para nós [compositores revolucionários] não tem valor a proposta de escrever para a "humanidade", para a "eternidade". Como se a humanidade continuasse a ser eternamente burguesa, como se a burguesia tivesse futuro… Preferimos comemorar um Bach que escreveu música para cada instante, para cada instância.[55]</td></tr>
<tr><td>O apelo ao tonal e, mais grave que isto, o abandono do exercício da livre invenção musical, descambam inevitavelmente para a mediocridade. O caminho do banal estará sempre sendo trilhado por aquele que trocar a atividade de compositor por aquela outra, menor, de simples "letrista" de melodias simples e famosas, adaptando textos panfletários a paráfrases e paródias sem a menor preocupação artística.[56]</td></tr>
<tr><td>Na medida em que a profissão de músico e a atividade de compositor devem ser consideradas trincheiras bastante dignas, considero aquele posicionamento [engajamento de Cardew] uma verdadeira deserção que leva ao imobilismo e à mediocridade.[57]</td><td>Comemoramos Bach com sensibilidade para os apelos que a luta do proletariado tem para nós, a cada momento preciso: música para demonstrações, música para celebrar feitos, música aplicada ao teatro do oprimido, ao cinema do oprimido, etc. Vale recordar que Bach escreveu de modos tão diversos quanto as necessidades práticas exigiam. Vale recordar Eisler compondo na rua: com o povo. Vale recordar Shostakovich escrevendo a 7ª Sinfonia enquanto apagava o incêndio de Leningrado provocado pelas bombas nazistas.[58]</td></tr>
</table>

[54] Antunes (1984a, p.69)
[55] Oliveira (1985c, p.13)
[56] Antunes (1984c, p.55)
[57] Antunes (1984a, p. 69)
[58] Oliveira (1985, p. 13).

A crise enfrentada por "musicopatas" e "estetopatas" que no passado abrilhantaram o Grupo Música Nova de Santos deve ficar restrita às suas próprias cismas e reflexões. Caso contrário, novas gerações ávidas de gurus e novos modelos correm o risco de serem enganadas e desviadas do bom rumo.[59]	Não é exatamente este individualismo, esta inflamação do Ego e, no caso da arte de vanguarda, este sentir-se como "antena da raça" que servem de alicerce para o sistema de opressão (do qual a Arte é um subsistema "a serviço" – mesmo considerando-se contradições inerentes?); mesmo considerando-se sua relativa autonomia?[60]
A comunidade dos compositores brasileiros é muito pequena. Para que ela avance e colabore no avanço geral, é necessário o surgimento dos agitadores defendidos por Oscar Wilde. (...) Sem eles [os agitadores] a civilização não avançaria.[61]	
Em todas as apresentações públicas de minha "Elegia Violeta para Monsenhor Romero" o público vário, burguês e proletário ("experts" da Sala Cecília Meireles e operários do Sesi de Brasília), curva-se, emociona-se e aplaude de pé.	[Cardew]: "A função da arte burguesa no atual estágio não é mais a de fazer parecer brilhante a sociedade (pois tornou-se agora impossível), mas fazê-la passar por universal."[62]
Entendo que, hoje, todos os sete mandamentos de Jdanov, preconizados há 36 anos, devem ser desobedecidos, exatamente para que se alcance o grande objetivo já ali defendido: o ouvido político tão sensível quanto o ouvido musical, para que a aproximação com a massa popular seja permanente. Não apenas o canto tonal atinge a emoção humana da massa. O povo hoje se identifica e se emociona com o som eletrônico, a cuíca, o rufo, o sussurro, o estalo, o murmúrio, a buzina de automóvel e a caçarola.[63]	A música de Eisler se diferencia da música de uma **personalidade artística burguesa** exatamente porque a música nova só se faz na ação e no pensamento de uma cultura alternativa a partir do povo... (e não no estúdio de um artista individualista que nunca colocou a cara na janela – a não ser para ver se alguém possivelmente o admiraria)... De mais a mais, a música de Eisler substituirá os ruídos angustiosos e os silêncios impotentes (que os livros deles mesmos fazem passar por vanguarda...) de muito a muito nos tornamos conscientes e cantamos Eisler: ao cantarmos com o povo que em luta por sua libertação é capaz de uma música nova (porque livre) e livre (porque é a nova música)...[64]
O movimento abolicionista do Brasil nasceu entre agitadores poetas e dramaturgos, e não na senzala.[65]	Mas por enquanto, hoje, comemoramos o Bach aprendendo. Aprendendo a retomar a idéia de compositor como um trabalhador, e recusando a idéia de "gênio", de "artista", que a burguesia vem forjando cada

[59] Antunes (1984a, p. 69)
[60] Oliveira (1983a, p.4)
[61] Antunes (1984b, p.69)
[62] Oliveira (1984, p.59)
[63] Antunes (1984a, p. 69)
[64] Oliveira (1983a, p.4).
[65] Antunes (1984b, p. 69).

<table>
<tr><td>É hora de (...) se dar início ao desenvolvimento de uma arte de compor “panfletos-artísticos”. (...) O compositor de hoje, portanto, deverá estar constantemente presente não só no palco, mas também no palanque, escrevendo sons e palavras, inventando e divulgando idéias musicais e extra-musicais simultaneamente, mas criando obras artísticas e combatendo aqueles que, acreditando na existência de uma grande "burrice" da massa popular, praticam e pregam a mediocridade como o meio eficaz de comunicação.[67]</td><td>vez mais nestes últimos trezentos anos. Homenageamos Bach pensando no compositor como um ativista, um animador musical, sem ademanes de gênio... "Trabalhei muito, qualquer um que se dedique bastante poderá fazer o que eu faço”, disse Bach. Festejamos Bach em pleno combate contra o desenvolvimento desordenado do EGO, este câncer que o capitalismo engendra com o seu "artificialismo e o consumismo, o reacionarismo e o irracionalismo, o intimismo e o individualismo".[66]</td></tr>
<tr><td>Esperamos que todo aquele que estiver em crise fique trancado em seu quarto inventando "letras" novas para o “Atirei o Pau no Gato", para o "O Tannembaum", para o "Índio Quer Apito", e que não passe adiante as novas "obras". (...) Nem todos são surdos, havendo portanto o perigo de se alastrar a “perdição” entre os novos, em que alimentamos esperanças. É para que não se alastre o imobilismo, a mediocridade e a deserção dos novos, que aqui pretendo dar resposta às perguntas de Willy-Cardew.[68]</td><td rowspan="3">[Brecht:] “Considero urgente uma revisão das idéias burguesas acerca do que é um grande homem (isto é, da grandeza burguesa) (...) Tampouco se pode combater o fascismo separando-o da burguesia sadia (...). Só se pode pôr de manifesto, de maneira plena, se se aceita o fato de que a classe mais desprovida de saídas, a pequena burguesia, se estabelece de forma ditatorial na situação mais desprovida de saídas”.[69]</td></tr>
<tr><td>As únicas leis que devem ser obedecidas são as leis naturais, desvendadas pela série harmônica. A "teoria cromofônica" demonstra que os mistérios da harmonia universal estão nos campos unificados e equilibrados das "cores complementares" e em seus correspondentes sonoros: a "oitava" e a "quinta justa". (...)</td></tr>
<tr><td>Essas leis [as naturais, da série harmônica] exercem sobre as massas uma autoridade que nunca é questionada.[70]</td></tr>
<tr><td>Defendo o engajamento político do compositor. Isto não tem nada a ver com eventuais neo-stalinismos ou neo-jdanovismos.[71]</td><td>Como se pode, como partícipe da dominação, ser livre para falar de liberdade?[72]</td></tr>
</table>

[66] Oliveira (1985c, p.13).
[67] Antunes (1984c, p.55).
[68] Antunes (1984c, p.55).
[69] Oliveira (1983a, p.3).
[70] Antunes (1984c, p.55).
[71] Antunes (1984a, p.69).
[72] Oliveira (1983a, p.4).

Tabela 2 – Augusto de Campos

AUGUSTO	WILLY
Nenhum músico moderno terá como ele [Webern] merecido tão unânime consagração dos compositores que a partir dos fins dos anos 40 imprimiram novos rumos à música contemporânea. (...) Jamais faltou a presença de Webern no limiar da revisão crítica da linguagem musical que então se processou.[73]	Compositores e teóricos (dos que se enquadram no quadro da "vanguarda artística") logo após a Segunda Guerra Mundial, fizeram dos silêncios de Webern um estrondo. Do barulho em torno dos **silêncios** ansiavam eles por uma renovação e continuidade da ditadura da cultura burguesa. Quanto ao **timbre,** bradavam, Webern deixara um legado único – timbrado de honra – capaz (imaginavam) de aniquilar os ruídos desastrosos da guerra.[74]
Anton Webern e Edgard Varèse – aqueles, dentre os músicos, cuja obra mais se projeta no futuro – (...), ambos, após uma vida de dificuldades e provações, marcada pela coerência e pela tenaz fidelidade aos seus ideais, só obtiveram tardio reconhecimento do seu valor. (...) ***Boulez**: "Webern foi o* maître a penser *de toda uma geração, desforra póstuma contra a obscuridade que ocultou sua existência. Desde agora, pode-se considerá-lo como um dos maiores músicos de todos os tempos, homem indelével." (1961)*[75]	E quanto à adesão de Webern ao nazismo, os funcionários da História da Música (e isto pode ser mais generalizado do que a "série") houveram por bem a implantação de um bem-cuidado silêncio. Webern era apresentado à boa consciência burguesa – a partir de fragmentos "escolhidos" de correspondências e escritos teóricos – como um Fausto goethiano (leia-se um altivo burguês) a ludibriar o diabo (do Kapital), por sua bondade e honestidade e tenacidade na factura de uma obra, como um bem universal para toda a "Humanidade".[76]
Neste centenário de Webern, (...) em contrapartida, tivemos o artigo de um ex-compositor de vanguarda, logo secundado por um que outro acólito, denegrindo Webern.[77]	Corte em extremo close-up para Cornelius Cardew (de uma entrevista para a BBC-TV que não foi transmitida…): "Literatura e arte para quem? A quem serve a música de Webern, Cage, Stockhausen? A gente pode responder do modo mais simples, apenas com uma olhada para o público de concertos... e logo se vê quem apóia quem".[78]

[73] Campos (1983a, p.5)
[74] Oliveira (1983a, p.3).
[75] Campos (1983a, pp.3-4)
[76] Oliveira (1983a, p.3).
[77] Campos (1983a, p.5)
[78] Oliveira (1984, p.59).

No Brasil sem Webern, no Brasil de macunaísmos sem caráter, onde desmemoriados aprendizes de patrulheiro ensaiam um tardonho e mal disfarçado retorno a Jdanov (atualmente oculto, entre nós, sob o cognome de Hanns Eisler, hinista oficial da Alemanha Oriental substalinista), a música erudita continua sendo a mais atrasada de todas as artes.[79]	Stockhausen fala com os gestos, olhar, voz e verdades que exalam eternidade: "Na Europa oriental me trataram como a um capitalista. Na Exposição Universal de Bruxelas, o porta-voz russo me disse que eu era a encarnação do sistema capitalista ocidental. Dizia-se quase a mesma coisa de Schoenberg, Berg, Webern e Stravinski sob o Terceiro Reich. Tudo depende da política do momento".[80]
O que, com evidente má-fé, deixou de dizer o autor do auto-de-fé é que a música de Webern foi proibida pelos nazistas como "arte degenerada". (...) Sequer se ressalvou que, em nenhum momento de sua vida, Webern recebeu qualquer dádiva, auxílio ou patrocínio do Governo, nem teve qualquer participação política nem ocupou qualquer emprego ou posto no 3º Reich. (...) *O vilipêndio atirado contra Webern, no seu centenário, por alguns canhestros caçadores de feiticeiras, com o claro intuito de desmoralizá-lo para fazer avultar desmesuradamente a figura de compositores inferiores e epigonais (no caso, os submissos ao stalinismo cultural), assume os malévolos contornos de difamação.*[81]	Contraste para um *close* de Cornelius Cardew: "A campanha nazista contra a arte degenerada é vista diferentemente por diferentes classes" (corte para a câmera em movimento contínuo de travellings, panorâmicas, zoom in, zoom out, percorrendo quadros de museus, estantes de livros, partituras abertas, enquanto se ouve (em off) Cardew: "Para a burguesia, as vítimas da campanha nazista foram os vanguardistas burgueses: Klee, Kandinsky, Schoenberg, Webern e outros, cujas obras refletem a degenerescência ideológica burguesa transmutada em pura metafísica. De um ponto de vista proletário, as vítimas foram os artistas comunistas da República de Weimar: Grosz, Käthe Kollwitz, Eisler, Brecht. Os capitalistas alemães colocaram os fascistas no poder como um último recurso, uma trapaça para adiar a queda. No front cultural os ataques nazistas eram duplos: por um lado, suprimiram a cultura burguesa de vanguarda que refletia a fraqueza e falência da própria classe; por outro lado, suprimiram também a cultura que refletia o crescente grau de consciência e militância de seus inimigos, a classe trabalhadora." [82]
Trata-se a evolução da música como se tudo fosse um mero modismo do verão, alterável segundo o chilique ou o achaque do próximo costureiro-compositor... Ora, Webern e Varèse não foram arrancados do esquecimento, há umas poucas décadas, pelos melhores representantes da nova geração, os que efetivamente mudaram o curso da música – um Cage, um Boulez, um Stockhausen, todos vivos e atuantes – por puro divertimento ou simples arbítrio. Foi uma necessidade histórica.[83]	Habituados que somos aos livros e aos ensinamentos de uma "História" que regula os conhecimentos e visões do mundo para que a mentiras apresente com a máscara da verdade, (...) que centra tudo no individualismo, na autoridade, na obediência e no mando, no egocentrismo de ilusórios Faustos que driblam o Diabo.[84]

[79] Campos (1983a, p.5)
[80] Oliveira (1984,p .59).
[81] Campos (1983a, p.5)
[82] Oliveira (1984,p .59).
[83] Campos (1983b,p.5)
[84] Oliveira (1983a, p.4).

Mas o que, no fundo, mais temem tais detratores é a clareza e a beleza da linguagem de Webern – uma luz que põe a nu a pequenez de certos grotescos torcicolos provincianos e suas frustradas copidescagens das modas e manias da música europeia. (...) ***Stravinski**: "Webern, a Esfinge, legou todo um fundamento, assim como uma sensibilidade e um estilo contemporâneos. (...) Para mim, Webern é o justo da música, e não vacilo em amparar-me sob a proteção benéfica de sua arte ainda não canonizada." (1959)*[85]	A miragem de uma "arte pela arte" só ocorre em todo o esplendor (hollywoodiano) se se der no éter, ou na intoxicação provocada por uma teoria ilusória. "Porque a música burguesa não é – como se acredita – universal, e sim a arte de uma classe dominante" (disse Eisler).[86]
Trata-se a evolução da música como se tudo fosse um mero modismo do verão, alterável segundo o chilique ou o achaque do próximo costureiro-compositor… (...) Rever Webern? (...) Para voltar às velharias de Eisler e Shostakovich e aos diktat [sic][87] *jdanovistas? (...) Uma "bagatela" de Webern vale mais do que tudo isso junto.*[88]	E quanto a Webern, e Schoenberg, que o povo venha, quando for a hora, a decidir. Você caro leitor, colega, teria estado tão aflito e inquieto com relação ao futuro das escalas, trinados, baixo de Alberti, praticados até às vésperas da Revolução de 1789? Estaria você, naquele momento, ansioso quanto à "recuperação" pela sua (nossa) classe, a burguesia, da produção musical da Idade Média e da Renascença, hoje (só hoje) tão recuperada???[89]
Quer queiram, quer não, eles [Webern e Varèse] vieram para ficar. É verdade que eles tornaram mais difícil a arte de compor. Alguns compositores se iludem quando pensam que, livrando-se dos incômodos fantasmas de Webern ou Varèse, ou Cage, as coisas ficarão mais fáceis para eles. A história já demonstrou que foram os que encararam de frente a realidade desses compositores-limite os que melhor compreenderam a sua época e melhor produziram.[90]	**[Webern:]** "Esta é a Alemanha de hoje! Mas a Alemanha nazista, certamente! Não uma qualquer! Este é exatamente o Novo Estado para o qual a semente já foi lançada há vinte anos! Algo de novo! Criado por este homem único!!!" Uma cortina-em-estrela abre-se para um plano médio da moviola onde Godard examina o copião. Ele olha para a câmera e fala, enquanto a câmera vai se aproximando em close-up (…): "Não posso conceber como as opiniões de acólitos e partidários possam constituir provas de infalibilidades"...[91]
***Stockhausen:** "...Webern se tornar um marco: nenhum compositor pode atuar com uma clara consciência, agora ou no futuro, abaixo do nível de linguagem desta música, e a ignorância não serve de excusa." (1955)*[92]	

[85] Campos (1983a, p.4)
[86] Oliveira (1983a, p.4).
[87] O correto, no caso, é *Diktaten.*
[88] Campos (1983b, p.5)
[89] Oliveira (1983a, p.5).
[90] Campos (1983b, p.5)
[91] Oliveira (1984, p.59).
[92] Campos (1983a, p.4)

Tabela 3 – Cláudio Teixeira

CLÁUDIO TEIXEIRA	SOBRE LITERATURA E ARTE (artigo original da citação presente na carta):	WILLY:
Os Stálins júniors e os Jdanovs tupis voltaram a atacar. O alvo, agora, é a música progressista de Webern e Cage, insuportável aos ouvidos conservadores. O estranho é que W.C. de Oliveira, compositor que já bebeu na fonte da Escola de Viena, rege esta velhíssima orquestra de infâmias. (...) *O artigo de W.C. publicado na Ilustrada de 2/03 tem cheiro de naftalina e de oportunismo. Antes de expor a sua inveja tingida com um pseudo-marxismo, W. C. deveria ler as obras de Marx e Engels sobre a questão cultural. Se leu, não teve honestidade intelectual para citá-las.* *Na Antologia 'Sobre Literatura e Arte', Marx nos diz: (...) 'A minha propriedade é a forma. Ela constitui a minha individualidade espiritual, O estilo é o homem.' Pensamentos burgueses? Será que o sr. W. C. se considera mais marxista do que Karl Marx?*[93]	As instruções prussianas aos censores, datadas de 24 de Dezembro de 1841, tinham sido saudadas com satisfação pelos intelectuais liberais, pois supunham que o Governo concedia uma certa liberdade à imprensa. Marx sublinha a incompatibilidade que existe entre a liberdade de imprensa e o regime de censura, incompatibilidade essa que as instruções do rei da Prússia, Frederico Guilherme IV, procuram mascarar. O artigo de Marx, escrito no princípio de 1842 e enviado a Ruge, em 10 de Fevereiro do mesmo ano, para os seus Anais Alemães, não pôde ser publicado aí devido à censura. Só acabou por ser publicado em Fevereiro de 1843, em *Anekdota*, recolha de artigos filosóficos e políticos, editada na Suiça por Ruge. A minha propriedade é a forma. (...) Ninguém exige que a rosa tenha o perfume da violeta, mas o que há de mais rico, o espírito, só deve ter a faculdade de existir de uma única maneira?[94]	"A ideologia, como a cultura dominante, é tentacular: está presente nos recantos mais remotos do sistema, assim como o ar que se respira (...), fornecendo e alimentando o esquema de base no qual vêm 'interpretados' ou mesmo 'mascarados' os acontecimentos." (...) 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" (...). 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
Na Antologia 'Sobre Literatura e Arte', Marx nos diz: 'o poeta se degrada quando a sua poesia se torna um meio. O que escreve constitui um fim em si.'[96]	Marx publica, em Maio de 1842, na Gazeta Renana, uma série de artigos, em que critica a posição tomada perante a censura pela Dieta renana, assembleia provincial medíocre, onde, durante os debates, não se encontrou, no seio dos vários partidos, nenhum verdadeiro defensor da liberdade de imprensa. (...)	

[93] Teixeira (1984, p.47)
[94] Cf. Marx (1974, p.72)
[96] Teixeira (1984, p.47).

	Em contrapartida, gostaria de ver um alfaiate, a quem tivesse encomendado um fraque parisiense e me trouxesse uma toga romana, a pretexto de que este traje corresponde melhor à lei eterna do belo![97]	deletérias de ego explícito…[95]

[95] Oliveira (2010, p.136).
[97] Cf. Marx (1974, p.73)

Tabela 4 – José Oscar de Almeida Marques

MARQUES	WILLY
Após ter realizado, há alguns meses, uma importante incursão pelo campo da ficção literária, o professor Willy Corrêa de Oliveira brindou-nos, domingo passado, nesta página de música, com um roteiro cinematográfico de sua lavra, dedicado à memória do compositor inglês Cornelius Cardew. Assim, após uma brilhante carreira como compositor de vanguarda, o prof. Willy, qual novo Leonardo, irrompe com sucesso pelas diversas áreas da criação artística, dando mostras de que seu talento invulgar obscurece e transborda as fronteiras que tradicionalmente se reconhecem entre esses modos de expressão.[98]	Você, caro leitor, que chegou até aqui, já deve ter percebido que este texto mais se assemelha a uma colcha de retalhos. Me desculpo – de algum modo – afirmando que alguns destes retalhos foram tecidos em meu tear; e que os retalhos, todos, foram escolhidos cuidadosamente; e alguns destes, então, eu os tenho, guardados para uma colcha assim, desde há tempos. Em um lavor desta natureza, o que mais vale não é a originalidade do retalho em si, e sim como estão dispostos em relações uns com os outros: aqui um estampado florido, ao lado um pano de tonalidade sombria, que unido a um padrão moderno (que distraia) possa constituir um todo que tenha lá seu efeito. O leitor, inteligente, já deve ter compreendido tudo...[99]
Consideremos este brilhante raciocínio de Willy-Cardew: (...) "A quem serve a música de Webern? Pode-se responder do modo mais simples, apenas com uma olhada para o público de seus concertos". Um público com colarinhos ainda mais brancos poderia ser encontrado nas platéias que ouvem Beethoven. Conclui-se daí que Beethoven também serve ao imperialismo?[100]	Hoje, nas comemorações dos 300 anos de nascimento de Bach, como um revolucionário comemora este grande momento? Comemora como a burguesia montando negócios para comercializar Festivais Bach, com artistas do mundo da alta exploração capitalista? Ou simplesmente aplaudindo os concertos que "eles" confeccionam em nome de Bach, como uma fuga: mais um tranqüilizante vago e simpático? Ou o proletariado atendendo aos convites para os concertos para o povo, "como migalhas que caem da mesa de seus senhores"? "O proletariado não realizará a sua missão histórico-universal, não ocupará o centro da vida política nacional e do bloco de forças democráticas e nacional, enfim, não alcançará sua hegemonia se não lutar para libertar a cultura brasileira das idéias produzidas pelas classes dominantes e do monopólio, por elas, dos meios de produção e difusão culturais". (...) Não nos enganarão! Dizemos com Brecht em nome de Johann Sebastian Bach: "As câmaras de gás do Trust IG-Farben são monumentos à cultura burguesa destas décadas. O chefe da SS Heydrich (ou era Kalterbrunner?) era um notável conhecedor de Bach".[101]

[98] Marques (1983, pp.6-7).
[99] Oliveira (1981, p.18).
[100] Marques (1984, p.69).
[101] Oliveira (1985c, p.13).

	“Em 1820, um novo relatório sobre o pensamento político de Beethoven circulava pela polícia”[102]
Se a arte musical contemporânea está no estado lastimável que todos conhecemos, isso não é culpa de Webern, mas decorre da absoluta falta de sintonia entre os compositores “eruditos” atuais e as idéias [sic] mais vivas de nosso tempo e de nossa sociedade, o que leva os ouvintes a se voltarem em massa para produções musicais mais degustáveis, após perderem a paciência para com as elucubrações pseudofilosóficas e pseudocientíficas com que os compositores contemporâneos costumam envolver seus trabalhos para dar-lhes uma aura de suposta profundidade espiritual.[103]	“Ainda continuo pasmado, não posso deixar de dizer, que um intelectual possa considerar a moda como critério legítimo para a apreciação de uma obra.”[104]
Por todos os lados encontraremos apenas frases soltas e descosidas, cujo sentido, aparentemente, só se revela a uns poucos iniciados (...), mas que não convence absolutamente os que pensam que à clareza das idéias [sic] deve corresponder a clareza da expressão verbal, e que a obscuridade desta última, longe de ser sinal de profundidade reflexiva, é apenas sintoma de uma desordem nas primeiras. (...) *O que nos leva a afirmar, parafraseando o que alguém já disse sobre a guerra e os militares, que a teorização sobre a música (e especialmente sobre suas relações com a sociedade) é uma coisa séria demais para ficar a cargo dos próprios músicos.*[105]	O que é que se faz com um sinal? Você decodifica. (...) “Procure no cotidiano o insólito”, dizia Brecht, e “Na regra, a exceção”… (...) [Walter] 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! (...) esse homem que tinha andado por mais de 15 anos mergulhado em filosofia… um dia ele chega e fala assim: “(...) ***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…***”. (...) ***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.[106]
Consideremos este brilhante raciocínio de Willy-Cardew: "E óbvio que Webern, Cage, Stockhausen e o resto não têm circulação na classe	**“É que a ideologia”**, diz Giulio Girardi… **“A ideologia, pode não explicar tudo, mas ela permeia tudo.”** [108]

[102] Oliveira (1977, p.89).
[103] Marques (1984, p.69).
[104] Oliveira (1984, p.59).
[105] Marques (1984, p.69).
[106] Oliveira (2010, pp.19-20).
[108] Oliveira (2011, p.131).

trabalhadora. Daí que uma crítica do trabalho deles é relativamente sem importância". Para ver o ridículo dessa afirmação basta substituir alguns nomes, pondo, por exemplo, Kant, Freud ou Einstein. Como tampouco as polêmicas que suas idéias desencadearam chegam à classe trabalhadora, deveríamos, pelo mesmo raciocínio, considerá-las como sem importância.[107]	Nada existe sem intenção, mesmo quando as intenções não são explícitas, mesmo quando elas não estão nem conscientes, inconscientemente sempre há uma intenção.[109]
	[Brecht:] "A ditadura só é aparente porque se impõe sem suprimir as classes existentes, com o que acentua o peso natural (econômico) da alta burguesia (os Junker), e não governa de acordo com as intenções da pequena burguesia… O que é patológico nesta ditadura é algo inerente à classe da qual provém. A neurastenia de Hitler é a neurastenia de um encarregado de secção de uma agência dos Correios."[110]
Penso, por fim, que uma abstrata simpatia de Webern pelo nazismo, ainda que pudesse ser estabelecida contra toda a evidência disponível, não teria maior relevância para uma avaliação de sua ***obra.*** *(...)* *Não se poderia descobrir a menor ligação ou conivência de sua música [da de Webern] com as idéias nazistas, uma vez que estes (assim como os comunistas, a propósito) estavam interessados em música que se comunicasse facilmente com as massas e as influenciasse de algum modo. A mera existência de inúmeros textos e cartas* ***conhecidos*** *e fartamente citados de Webern, onde ele é extremamente crítico da situação vigente (clasificando-a como a "destruição da vida artístisca e espiritual") e a feroz antipatia que os nazistas sentiram por sua música, banindo-a como "judia", "bolchevique" e "decadente", bastam para mostrar que a pecha de nazista não cabe a Webern.*[111]	Aprendemos de Bach o sentido da UTILIDADE da música! Pois não conhecemos que toda a produção de Bach teve origem nas necessidades sociais de seu tempo, e especificamente nas exigências de cada comunidade na qual servia? Mas sem falsos idealismos sabemos transpor para os dias atuais o significado mais profundo que tem a UTILIDADE, porque questionamos com firmeza: ÚTIL PARA QUEM? E sabemos que não existe uma linha neutra entre os campos de combate da luta de classe onde a "ARTE" poderia se alojar acima dos interesses das batalhas travadas. Arte útil para qual classe? Quando o compositor burguês afirma que não atende a nenhum "interesse", a não ser aos anseios mais profundos de "sua sinceridade", o marxista-leninista sabe que a "sua sinceridade" e a "sua verdade" são as sinceridades, verdades e anseios de sua classe... Enquanto o burguês fala de ETERNIDADES, nós vivemos cada instante quente da luta. Arte para nós é sempre útil. Arte útil para nós é aquela que serve para cantar a marcha da luta de libertação do oprimido. Arte útil é aquela que forma os Bachs necessários à urgência das lutas de hoje: as cantatas para a voz de unidade do proletariado.[112]

[107] Marques (1984, p.69).
[109] Oliveira (2011, pp.48-49).
[110] Oliveira (1983a, p.3).
[111] Marques (1983, pp.6-7).
[112] Oliveira (1985c, p.13).

Complexas questões, que Willy-Cardew não esclarece em momento algum, mantendo ainda um suspeito silêncio acerca de por que, afinal, a classe trabalhadora deveria aceitar a tutela musical dos compositores "eruditos" oficiais.[113]	Mas em outubro de 1917 troa o hino da vitória, a **Internacional**: "Ondas de povo e milhares e milhares de seres, com o sofrimento gravado nas fisionomias, precipitaram-se pelas ruas, invadindo a Praça Vermelha. Chegou uma banda militar. E o som da Internacional fez com que todos, espontaneamente, começassem a cantar. O canto ergueu-se da multidão, como uma vaga que se alterasse sobre a água, em tom solene, majestoso. Da muralha do Kremlin, pendiam até o solo gigantescas bandeiras vermelhas com inscrições em letras douradas e brancas: 'Aos primeiros mártires da Revolução Social Universal!'; 'Viva a fraternidade dos trabalhadores do mundo inteiro!'" (John Reed, **10 dias que abalaram o mundo**) (...) Pierre Degeyter dedicou toda a sua força criadora para a causa do oprimido, e durante toda a sua vida! Viveu como operário e como compositor. Como operário passando fome, como torneiro nas longas jornadas de trabalho no final do século passado. Como compositor, animando a vida musical da classe trabalhadora. Por causa da vida de compositor, o operário sofreu sérias perseguições e desempregos. Claro: para Degeyter, a música era uma arma de combate pela libertação e não um narcótico a serviço dos "Senhores, patrões, chefes supremos".[114]

[113] Oliveira (1984, p.59).
[114] Oliveira (1985a, p.24)

Tabela 5 - Ênio Squeff

ÊNIO	WILLY
Se a esquerda brasileira tem complexos pelo que fez ou deixou de fazer nestes 17 anos, eis aí uma história que está ainda para ser contada, mas se é esse o problema do compositor Willy Corrêa de Oliveira a propósito de sua mais recente obra "Você conhece Eisler? – Se os Tubarões fossem Homens", encenado sexta-feira no Masp, sobram muitas dúvidas. Seu "evento musical" (sic) é em tudo uma conclamação à idéia de que os compositores de concerto devem fazer música para o povo na construção de uma sociedade igualitária. Só que o debate ainda insiste na vanguarda pensada como um problema europeu.[115]	Os véus de Mahagonny – tecidos com vidros blindados: o que se vê através vê-se arrevesado. Há como véus para todos os fins: o que circunvala Mahagonny por inteira; e véus individuais: (...) Para adultos (por profissão e *status*) (...) O único pecado capital em Mahagonny é não ter capital.[116]
Seria a velha questão entre Hitler e a esquerda – incluindo-se o stalinismo de Jdanov – o único dilema a ser colocado a propósito do engajamento dos músicos no Brasil? Acho que não.[117]	"A ideologia é uma prisão invisível." Então, o próprio autoritarismo, que é tipicamente capitalista, (...) porque você não pode ser um individualista sem ser um autoritário. Não existe essa possibilidade. (...) Não me venham querendo passar por inocentes cordeirinhos que se horrorizam com Stálin. (...) O Brecht mesmo diz assim: o maior gênio da política burguesa foi Hitler. (...) 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 Lumpemproletariado. E não existe burguês só na Alemanha ou nazistas só na Alemanha, claro.[118]
Eisler e Brecht assumem a cena para discutir o que, afinal, a estas alturas interessa para os que os conhecem, mas não aos que os ignoram ou que querem (e deveriam) discutir Lula, o Metalúrgico, a Igreja, quem sabe o "revolucionarismo" da música do compositor Chico Buarque de Holanda, o "reacionarismo" da música de Villa-Lobos e – por que não? – o valor das obras musicais que o próprio Willy Corrêa de Oliveira assinou antes de	O homem de Mahagonny é sintonizável, docilmente. Aprender mahagonês é aprender a obedecer e a mandar (de acordo com a *funcionalidade*).[120]
	[Brecht:] **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**

[115] Squeff (1981, p.31).
[116] Oliveira (1981, p.13)
[117] Squeff (1981, p.31)
[118] Oliveira (2010, pp. 122-136)
[120] Oliveira (1981, p.13)

sua atual fase.[119]	**notoriamente mudos, mas silenciam em línguas diferentes, e por isso não podem se entender.** (...) **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.**[121]
Ao se ler alguns relatos algures, parece até que nestes 17 anos não houve torturas no nosso País e que a Argentina, El Salvador, ou ainda a velha Alemanha devem continuar carregando o galardão de países fascistas, ou ex-fascistas (o que, para muitos, parece dar no mesmo). Não é assim. Mas não é assim também em relação à arte.[122]	Dos Estados Unidos, após um processo espinhoso, [Eisler] é expulso em 1948 por "atividades antinorteamericanas", acusação movida pelo comitê que teve McCarthy, Stripling e o então jovem carreirista Nixon entre acusadores e verdugos. "O comitê espera criar uma avalanche contra todos os artistas liberais, progressistas, conscientes socialmente… Foi o que tentaram Hitler e Mussolini."[123]
Discutir Eisler, pode ser uma boa idéia e discutí-lo ao nível da vanguarda brasileira também o é – mas a questão deveria ir adiante e isso o evento do sr. Willy Corrêa de Oliveira não responde.[124]	Em Darmstadt, no ano seguinte [à sua morte], só escutaremos o silêncio sobre a vida, paixão e morte deste combatente [Eisler].[125]
	As novas antenas continuavam a repetir as velhas asneiras. Schoenberg costumava repetir: "que um dia o povo ainda assobiará a música fina que eu fabrico". A verificar. Assobiará o povo, Schoenberg, assim como assobiava Schoenberg; (ou como ele imaginava que seria assobiado...)? "Nem o próprio dilúvio foi eterno. Um dia as negras Águas partiram. Mas como, É verdade, houve poucos Sobreviventes."[126]

[119] Squeff (1981, p.31)
[121] Oliveira (2010, pp.119-20).
[122] Squeff (1981, p.31).
[123] Oliveira (1983a, p.5).
[124] Squeff (1981, p.31).
[125] Oliveira (1983a, p.5).
[126] Oliveira (1981, p.25)

Tabela 6 - Gilberto Mendes

<table>
<tr><td>GILBERTO</td><td>WILLY</td></tr>
<tr><td>[Entrevistador:] Você considera que um intelectual, um músico, adepto de uma filosofia que pretende uma transformação social tenha que ter sua produção voltada para essa transformação?
[Gilberto:] Tem que ter não é bem o caso. Pode ter, né. A música tem que ser um fruto do que a gente é. Eu prefiro dar exemplos. (...) Fiz música no campo experimental, mas muitas delas alcançaram grandemente o público. O "Beba Coca-Cola", que eu fiz para coro, é muito popular, e o próprio texto é violentamente contra a Coca-Cola, (...) e infelizmente ela quase funciona como publicidade, ninguém presta atenção no texto, só ouve o “Beba Coca-cola”. Então eu fiz uma série de músicas que não me incomodam.[127]</td><td rowspan="3">A voz de Cardew, em momentos de sincronia, outros off: “Primeiramente, o que é que um compositor pensa que está fazendo? Por que e em que espírito ele se senta para compor? É para exprimir a profundidade de sua alma? (...) Ou para exprimir seus pensamentos? (...) “Ou para servir aos interesses da comunidade e, se for assim, de que comunidade, de que classe?”[128]</td></tr>
<tr><td>[Gilberto:] "Sua arte [a do compositor erudito] é individualista e concebida dentro de estéticas particulares e o grande público não entende isso. Por outro lado, não há instituições realmente interessadas em ajudar a música nova a propagar-se e plenamente atingir esse público."[129]</td></tr>
<tr><td>“Vale tudo, desde que comunique”.[130]</td></tr>
<tr><td>[Zobl:] “Não é só a letra que confere significado político à música, mas algo que está dentro da própria música”. Gilberto Mendes não resiste e intervém: “é um impulso que reflete o espírito do compositor, de tal modo que a conformação dos acordes, a caracterização da melodia, induzem a uma determinada atitude política.”[131]</td><td>[Eisler:]
“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 o encorajamento da educação política. Isto significa que todas as formas e técnicas musicais devem ser desenvolvidas com a finalidade de servir como</td></tr>
</table>

[127] Gilberto Mendes (2014, p.107) em entrevista realizada no outono de 1984.
[128] Oliveira (1984, p .59).
[129] Mendes (1983, p.35).
[130] Frase de Sérgio Ortega citada por Gilberto Mendes a respeito de seu objetivo maior na música, “que sempre foi comunicar”. Cf. artigo “A política chega à vanguarda”, publicado na Folha de São Paulo em 21/08/1983, p.66.
[131] Mendes (1983, p. 62).

Pra aquele momento, por exemplo, a gente achava que não só estava fazendo uma arte de vanguarda como também uma arte politicamente positiva. E estava! Desde que você tá pensando assim, tá! Só que ela tem um pequeno alcance, ou um alcance quase nulo. Mas já é alguma coisa.[133]	**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 movimento musical do trabalhador, nós não aspiramos a ter "estilo".*"*[132]
Não é de hoje que o Festival santista vem mostrando a música politicamente engajada, entre as correntes diversas que caracterizam a música de nosso tempo. Já em 1976 lembro-me de ter feito talvez a primeira palestra no Brasil sobre Cornelius Cardew.. (...) Em 1977 fizemos um fragmento de uma cantata de Hanns Eisler, "Das Grosse Rom", sem podermos traduzir o texto, porque havia um policial que acompanhava nossos concertos. No ano passado o austríaco Zobl dirigiu pessoalmente sua cantata operária.[134]	Ouvem-se a chuva e a voz de Cardew: "Um dos pontos de importância na vanguarda e em meu Treatise também é o de que qualquer coisa pode se transformar em qualquer outra. Hoje, todos sabemos – e não só os marxistas e os fazendeiros – que uma pedra, por mais calor que se aplique a ela, jamais se tornará em um pintinho. E mesmo de um ovo não sairá um pinto se não estiverem presentes todas as condições externas necessárias. E mesmo assim, no `Atlas Eclipticalis` de Cage, padrões de estrelas no Atlas celeste são transformados em uma mixórdia de roncos estridentes guinchos eletrônicos..."[135]
O ponto alto do 20° Festival Música Nova de Santos? Luca Lombardi cantando no palco "Avanti Popolo Alla Riscossa", para dar o tema de suas variações para piano. Uma italiana que traduzia suas palavras ajudou a lembrar os eventos da época e o significado desse hino operário italiano, e daí a pouco estávamos em pleno clima do filme "Os Companheiros". Noutro dia também a coisa quase vira comício, durante a execução de "Vila Socó Meu Amor", "Mamãe eu quero votar" e "Enig-mao".[136]	
Trata-se de uma mostra [Festival de Santos] engajada com a pesquisa daquilo que ocorre de novo na música. E este novo varia sempre, pois a arte não pára. Doa a quem doer. 'Homem novo, música nova': este é o lema do nosso festival.[137]	E não conhecemos tão bem o lugar que ocupa a "originalidade" na história da burguesia? Não basta lembrar as maquinações lucrativas que o sistema fabrica para a elaboração da moda, da publicidade (da "obsolescência planejada")? Mas em Bach encontramos a presença marcante, fundamental em sua obra, tanto de elementos e técnicas do presente (de qualquer parte da Europa), como do passado. (...) E é igualmente bastante a consciência que temos dos problemas de comunicação efetiva
A música de vanguarda que eu fiz e continuo fazendo nunca me aborreceu.[139]	

[132] Oliveira (1983, p.54).
[133] Gilberto Mendes (2014, p.105) em entrevista realizada no outono de 1984
[134] Mendes (1984, p.67).
[135] Oliveira (1984, p.59).
[136] Mendes (1984, p.67).
[137] Mendes (1983, p.16).
[139] Mendes (2014, p.107).

Em meio a acirradas polêmicas, pronunciamentos, debates, o festival seguindo seu curso como verdadeiro termômetro da música contemporânea, refletindo as diversas fases pelas quais ela vem passando, desde o serialismo integral até a música que utiliza os "mixed media", o repetitivo, o minimalismo, a intuição, a ação teatral, a computação digital e, mais atualmente, novos códigos comuns de comunicação musical que permitem uma música socialmente funcional. Sem preconceitos, mostrando todas as tendências na plenitude de suas contradições, sempre procurando o novo, mas um novo que possa contribuir para a conquista de uma sociedade justa.[140]	com o proletariado hoje, para que coloquemos entre aspas a originalidade pregada pelos compêndios de estética burguesa. Aprendemos com Bach a não seguir a MODA. A moda, esta "originalidade" a qualquer custo – porque para o sistema o que importa é o lucro.[138]
[John Boudler] *Desculpe. Eu concordo plenamente. Mas vá a um concerto do Festival de Música Nova em Santos: está vazio. (...)* ***[Gilberto Mendes]*** *Não é verdade. Não está vazio.* ***[John Boudler]*** *Mas você há de concordar que pela importância do evento poderia reunir muito mais gente.* ***[Gilberto Mendes]*** *Demos dois espetáculos com 80 por cento da casa cheia. Está melhorando.*[141]	"ARTE, MÚSICA, LITERATURA, PARA QUEM?"[142]

[138] Oliveira (1985, p.13).
[140] Mendes (1984, p.67).
[141] Mendes (2014, p.107).
[142] Oliveira (1984, p.59).

Tabela 7 – Rogério Duprat

DUPRAT		WILLY	Fontes externas:
povo não presiza de neñum qompozitór qe vem, lá de sima, qompor as músiqas qe qonvêm pra povo. povo inventa e tranza suas próprias qoizas. e povo nem é, asim, ésa másа uniforme.[143]	[Duprat:] "Precisávamos usar a cultura de massas e através dela atingir uma outra espécie de gente. Não dava mais para ficarmos presos aos concertinhos no Theatro Municipal. (...) as coisas acontecem primeiro no nível da produção, e somente depois no nível do consumo."[144]	Aprendemos – hoje – com Bach, ou como Bach em seu tempo vivia o problema de fazer uma ARTE COMPREENSÍVEL para o público que cantava com ele. O compositor revolucionário festeja os 300 anos do nascimento de Bach, escrevendo uma música compreensível para o proletariado: o público que canta com o compositor revolucionário. Para nós não tem validade a "satisfação" de escrever música para uma elite de experts espertos (no sentido de finórios). Nem tampouco que o povo venha a cantar porque os meios de comunicação "deles" deram aprovação: atestado de inocuidade.[145]	
EU GOSTO É DO "A JENTE SOMOS INÚTEL"[146]		"Ainda continuo pasmado, não posso deixar de dizer, que um intelectual possa considerar a moda como um critério legítimo para a apreciação de uma obra. "Numa sociedade industrial, na qual o problema é o de vender mais para multiplicar os lucros, uma publicidade obsessiva inculca no público uma fome insaciável de novidades (...) "A moda então aparece ainda mais tirânica e sagrada quanto mais é lá, onde eles acreditam que são mais novos é que de fato mais envelhecem."[147]	

[143] Duprat (1984, p.69).
[144] Duprat (1982, p.50).
[145] Oliveira (1985, p.13).
[146] Duprat (1984, p.69).
[147] Oliveira (1984, p.59).

no duro, qe importa para êstes dias multinasionais da bomba, de FMI, de inflasão a mais e 200, de pró-diretas, de maiqualjaqson a 30 miloes de qópias, êsa qonversa toda em volta dos veberns qeidjes-estoqauzens- e o esqambáu? (...) *vosês aí, ó eruditos duma figa, têm de aprender umildemente a suportar a diversidade. e ralem-se.*[148]	"[O disco] *Tropicália* encaixa-se como uma luva nesse circuito produção-consumo. Ele é de 1968, portanto, cinco anos depois do desbunde aleatório que curtimos na vanguarda. Veja como transferimos procedimentos da vanguarda para a música popular,"[149]		Pressionada pelas múltiplas exigências de nosso processo modernizador [Ditadura Militar de 1964], a atividade cultural se via forçada a experimentar uma abertura – quer nos temas, quer nos procedimentos técnicos – para as tendências culturais dominantes nos países hegemônicos; ao mesmo tempo, era impelida a romper – atenuar, ao menos – seus laços tanto com a tradição cultural quanto com as questões locais. [...] Talvez não seja supérfluo afirmar que tal processo teve, como impulso decisivo, a decretação do AI-5 em 1968 e que a censura estatal, truculentamente imposta ao país no início dos anos 70, favoreceu-o de modo acentuado: afinal, ao pretender calar a voz da sociedade, é a cultura local que a ditadura militar desejava suprimir.[150]
		Interroga a propriedade: **De onde vens?** **Pergunta a cada ideia:** **Serves a quem?**[151]	

[148] Duprat (1984, p.69).
[149] Duprat (1982, p.50).
[150] Cf. Franco (1998, pp.78-79) apud Fernandes (2013, p.5).
[151] Oliveira (2011, p.148).

a pergunta serta é: ARTE, MÚZIQA, LITERATURA, PARA QUÊ?[152]	"Nossa relação com a arte é uma relação comercial".[153]	No canto à esquerda, o volume de Cervantes [Don Quijote], ao lado um mapa-mundi aberto e dois homens a observar, Godard e Robert Merle. Corte para o dedo de Godard, que parte do porto de Palos e chega às ilhas do Caribe. Escuta-se a voz (off) de Godard: "- Não nos disse nosso pai que a América é o refúgio de malandros e santuários de prostitutas? - Cala, te digo. - Quem às Índias embarca, nos disse, no cais deixa a consciência."[154]	

Envoi:

ROGÉRIO DUPRAT:	AUGUSTO DE CAMPOS:
povo não presiza de neñum qompozitór qe vem, lá de sima, qompor as músiqas qe qonvêm pra povo. povo inventa e tranza suas próprias qoizas. e povo nem é, asim, ésa másа uniforme.[155]	E é da música popular, tão maltratada pela inveja obscura e pelas mesquinharias sinistro-elitistas, é da música independente, sem hierarquias e sem patrulhas, que continuam a surgir, apesar de tudo, a voz do povo (não populista nem popularesca) e a voz do novo.[156]

[152] Duprat (1984, p.69).
[153] Fala de Gilberto Gil na conferência sobre Tropicalismo realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo em 06/06/1968 (cf. publicação em Estado de São Paulo em 07/06/1968, p.7). Também presente nessa conferência, o poeta Augusto de Campos cuidou de defender e justificar o movimento tropicalista, sendo acompanhado por Décio Pignatari, Caetano Veloso, Torquato Neto e José Celso Martinez Correia (cf. Folha de São Paulo em 06/06/1968, p.3).
[154] Oliveira (1984, p.59).
[155] Duprat (1984, p.69).
[156] Campos (1983a, p.5).

3 ESCRITO 2

3.1 CENA 1: IDEOLOGIA NA MÚSICA ERUDITA CONTEMPORÂNEA

3.1.1 Introdução aos Cadernos de música erudita no capitalismo

No artigo *Hanns Eisler no Brasil*[157], de 1987, Willy objeta como "uma classe dominante em crise também é a produtora de uma crise espiritual dominante" sensivelmente manifesta no estado das obras contemporâneas; estas, produzidas "na plena decadência de um ego agigantado (em seu desenvolvimento desordenado) e sem norte", constituem "uma arte decadente, sofisticada, e sem teleologia tangível". Também outros sinais de fragilidade no sistema são apontados por Willy, os indicadores econômicos preocupantes lançados pela crise de 1987, a incapacidade em contradizer opositores mais contundentes ("já não contamos com oráculos como a "Escola de Frankfurt", dos bons tempos"), e principalmente a necessidade da incorporação irênica de elementos opositores como Bertolt Brecht e Hanns Eisler, pasteurizados "de tal modo que o perigo de sua mensagem (sua sombra) não nos turbe instantaneamente". Nesse último caso, questionamentos ideológicos de Eisler, tipificados na máxima "a cultura burguesa não é universal como se pensa, é apenas a cultura de uma classe. A classe dominante", por exemplo, são desvanecidos na presunção de uma sociedade vazia: "já li em alguma de "nossas" obras de arte – "tudo está feito"" (OLIVEIRA, 1987, p.140-1).

No campo musical erudito, sinais de decadência são também observados por outros comentadores em épocas diversas, apontando para a relativa precariedade da linguagem e de sua prática não só em momentos de crise do sistema. Em meio ao revigoramento da economia norte-americana, no ano de 1938, Eisler tratara da frágil existência da música erudita e sua respectiva dependência de capitalistas que não a compreendem mas apenas a ostentam, constituindo não "uma instituição cultural, mas um clube luxurioso para esnobes" (EISLER, 1978a, p.140-141). Vinte anos depois, no artigo *Sobre a estupidez na música,* Eisler discute a deterioração da música no capitalismo, seja na essência e propósito gerais da música popularizada pelo

[157] Escrito após uma conferência realizada em 1986, no Rio de Janeiro/RJ.

mercado, como também na inconsciência histórica ou na gratuidade da técnica presentes em diferentes setores da música erudita; formas de estupidez em muito decorrentes do "distanciamento, desinteresse e aversão à política" (1978a, p.197). No campo da criação, incompreensão a respeito do momento presente e das funções pregressas da linguagem são patentes:

> Estilo barroco hoje é escapar na história da música. Compositores nesse estilo acreditam terem então ultrapassado a refinada e certamente superaquecida subjetividade da velha vanguarda e terem adquirido consciência social. Isso, eu considero ser estúpido, porque eles estão tentanto travestir a realidade em sequências barrocas, mas a realidade é muito mais complicada e não pode ser disfarçada. (EISLER, 1978a, p.188)

Henri Pousseur (1929-2009, compositor vinculado à vanguarda do pós-guerra, principalmente a reunida em torno dos cursos de verão realizados em Darmstadt durante as décadas de 1950 e 1960, na Alemanha Ocidental), escrevendo com a experiência acumulada de quase duas décadas nessa tendência, precisa em seu artigo *Por uma periodicidade generalizada* (1970) o quanto aspectos próprios à ideologia capitalista manifestam-se perigosamente na "produção serial, pós-serial e aleatória":

> A justaposição separada, não-relacional, dos indivíduos na nossa sociedade industrial não conduziria a um nivelamento estatístico desprovido de contornos? É, então, natural que os artistas criadores (não se trata somente de músicos, pode-se encontrar exemplos análogos nos domínios da pintura ou da literatura) tenham procurado transpor em suas obras essa contradição tão geralmente experimentada, tão profundamente vivida, ou tenham ao menos aceito acolhê-la.(...)
>
> A fluidez absoluta, liberada de toda localização diferenciadora, a fluidez realmente indeterminada e indiscernível, seria comparável ao puro nada. (POUSSEUR, 2009, p.114)

Mas tais problemas não se restringem à época recente, apenas. Avaliando as transformações na estrutura da linguagem musical em função das mudanças na organização da sociedade, em seu artigo *Marxism and Music*, de 1937[158], o compositor britânico Alan Bush aponta como o apagamento do sentido da prática musical dá-se paralelamente ao desenvolvimento das relações capitalistas; fragilidade definitivamente assente no estabelecimento da fase imperialista, "com os compositores tornando sua atenção cada vez mais distante da vida":

[158] Primeiramente publicado em: *The Mind in Chains*, por Frederick Muller Ltd, Londres.

> A atual anarquia na teoria e prática musical, a perplexidade e a hostilidade do público diante das obras dos principais compositores da atualidade, o divórcio completo entre a música 'séria' e a 'leve' e a proporção cada vez maior desta última, juntamente com sua inanidade crescente, são apenas compreensíveis quando vistos como a contrapartida no mundo musical dos conflitos e contradições que assolam o sistema capitalista. (BUSH, 1980, p.26)

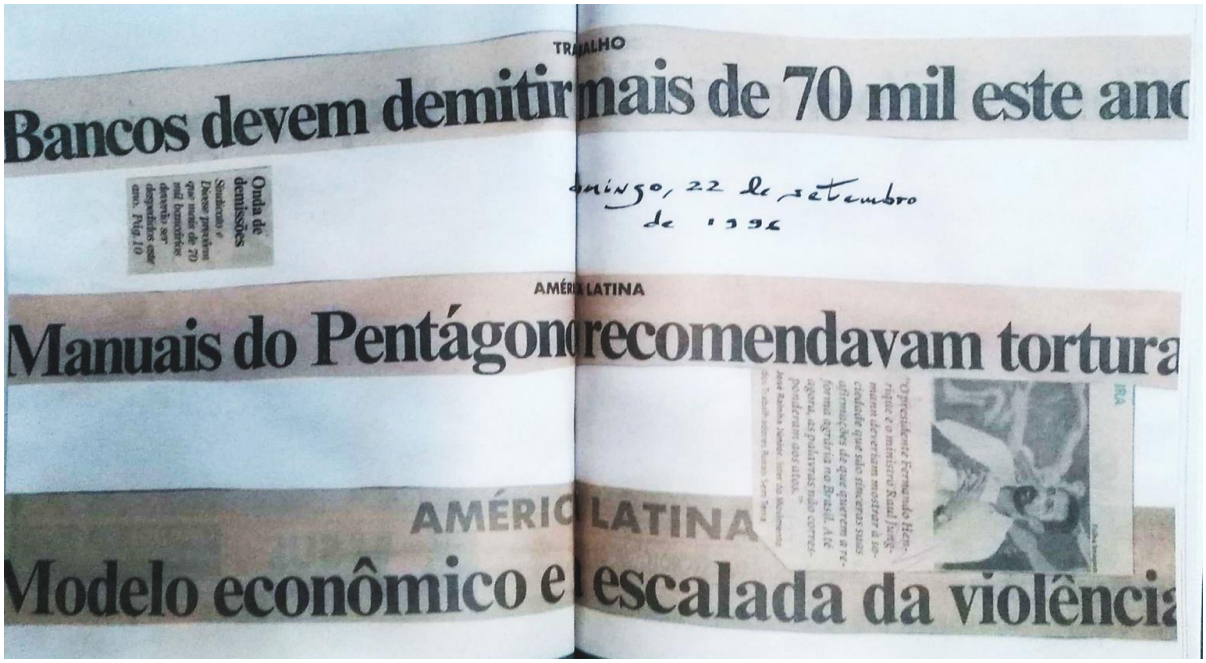
Willy, em sua tese de doutoramento pela USP, apresentada em 1998, aprofunda a análise acerca da incompatibilidade entre a música erudita e o modo de produção capitalista, apontando-a como contradição de base e geradora de adversidades em todos os níveis de realização dessa linguagem. Sua tese está dividida na forma de quatro *Cadernos,* "capítulos da Música erudita no capitalismo, aqui enfeixados" (OLIVEIRA, 2019a, p.10) em: *do Princípio e do Fim*, *de Biografia*, *de Recortes*, *do Pânico* e, posteriormente inserido na edição realizada em 2019, pela EDUSP, um caderno complementar *de Ensaios*, com textos para "um diálogo acirrado, feraz com a tese" (OLIVEIRA, 2019e, p.12). Constituindo enfoques diversos de um mesmo problema, *os Cadernos* não precisam ser lidos necessariamente em ordem, e "um mesmo tema pode reaparecer, ou mesmo ter sua continuidade em caderno distinto (...), mas o tema básico, obsessivo, é um só e impõe recirculações" (OLIVEIRA, 2019a, p.10). Apenas se indica que o *Caderno do Início do fim* seja lido antes e depois dos demais pela colocação geral da crise vivenciada pela música erudita (patente em sua participação irrisória no mercado fonográfico), enfoque e espécie de exposição para desenvolvimentos particulares nos demais *Cadernos*.

Pelo quanto a situação crítica da música erudita constitui apenas um dos sintomas da crise social – acentuada nesta fase de decadência do capitalismo[159] –, no *Caderno de Recortes*, através de manchetes e trechos de notícias recolhidos na grande imprensa ao longo de apenas um mês, Willy realiza uma possível documentação do estado de barbárie. Nas manchetes recolhidas em setembro de 1996 vemos: "globalização financeira ameaça o sistema com uma crise sem precedentes" e "o espectro que ronda o capitalismo", ambos na mesma página; e próximo do final, no dia 22, a advertência apocalíptica do Jacques Cousteau de que "o sistema de mercado atual traz mais danos ao planeta do que qualquer outra coisa,

[159] A incapacidade do sistema em garantir uma margem mínima de crescimento anual estável e estruturalmente necessária de no mínimo 3% é situada por David Harvey em seu livro *Cidades Rebeldes*, originalmente publicado em 2012 (HARVEY, 2014, p. 229).

pois tudo tem um preço mas nada tem valor". Este *Caderno* guarda inspiração nos *Diários de Trabalho* redigidos por Bertolt Brecht após seu exílio da Alemanha Nazista; escritos em meio a recortes de jornais e revistas, seus *Diários* são compostos por observações a respeito dos livros, pessoas e contextos que vivenciou – apontamentos margeados pela preocupação incessante a respeito da violência capitalista em curso, em suas várias instâncias (BRECHT, 2005).

Figura 1 – Montagem no *Caderno de Recortes*



Fonte: Oliveira, 2019c, não paginado

A incompreensão da situação geral (pelo "tendentes que somos – pelo espírito de nossa educação – a não instituir diálogos entre as coisas, os fatos") é situada por Willy a partir da exploração do trabalho que fundamenta o capitalismo; não apenas como atuação qualificadora de uma classe, mas como mentira social fomentadora de degradação em todos os níveis:

> O antigo possuidor de dinheiro marcha adiante como capitalista, segue-o o possuidor de força de trabalho como seu trabalhador; um, cheio de importância, sorriso satisfeito e ávido por negócios; o outro, tímido, contrafeito, como alguém que levou sua própria pele para o mercado e agora não tem mais nada a esperar, exceto o curtume (MARX, 1996, p.293 apud OLIVEIRA, 2019a, p.28)

Por meio desta citação de Marx[160] – referencial à crítica de todo *O Capital* – situa-se a posição do trabalho como fator essencial para o processo de valorização do capital; à apropriação da força de trabalho, portanto, equivale a posse crescente de mercadorias, concentrando a propriedade e consolidando cada vez mais o poder da classe dominante sobre toda a sociedade[161]. As consequências da opressão que caracterizam esse contexto, tolhendo qualquer campo da atividade humana que não o reforça ou que deixa de o fazer[162], é percebida mesmo por um crítico distante do marxismo como Henri Laborit ("é necessário que o trabalho humano sirva para produzir bens de consumo"). Submetida toda a atividade humana (tanto na produção quanto no consumo) à expansão do capital, evidentemente "'o papel do homem na terra não consiste, ou pelo menos, consiste cada vez menos e menos, na produção exclusiva de bens de consumo'" (LABORIT apud OLIVEIRA, 2019a, p.26-27). Enquanto instância decisiva à articulação dessa dominação geral, o papel e atuação do mercado e o da elite beneficiada por ele são diretamente apontados por Willy:

> O mercado não é apenas a relação estabelecida entre oferta e procura de bens e/ou serviços e/ou capitais. E não só nomeia grupo de pessoas e/ou empresas que, oferecendo ou buscando bens e/ou serviços e/ou capitais, determinam o aparecimento e condições dessa relação. O mercado dispõe de força e autoridade e delibera e age e obriga. O mercado é soberano, autoritário, exerce força e influência sobre a tua vida, a minha vida. Decide os destinos. Mas convém lembrar que o mercado não é um ente abstrato, (...) o mercado é manipulado por homens. Homens que enriquecem e, com base na riqueza, tornam-se poderosos. (OLIVEIRA, 2019a, p.27)

"Onde, como, em meio a esta estrutura, o desenvolvimento do espírito?, inquire Willy. Veríssimo simulacro de desenvolvimento do espírito pode estar sendo partilhado por outros que alugam para o dono do curtume, a cabeça" (OLIVEIRA, 2019a, p.28). O grau irrisório de participação da música erudita no mercado é trazido por Willy como

---

[160] Localizada ao final da exposição do cálculo e das condições sociais necessárias para a exploração capitalista, a qual "não faz parte da história natural nem tampouco é social, comum a todos os períodos históricos. Ela mesma é evidentemente o resultado de um desenvolvimento histórico anterior, o produto de muitas revoluções econômicas, da decadência de toda uma série de formações mais antigas da produção social" (MARX, 1996a, p.287).

[161] "A reprodução da força de trabalho, que incessantemente precisa incorporar-se ao capital como meio de valorização, não podendo livrar-se dele e cuja subordinação ao capital só é velada pela mudança dos capitalistas individuais a que se vende, constitui de fato um momento da própria reprodução do capital. Acumulação do capital é, portanto, multiplicação do proletariado" (MARX, 1996b, p.245-6).

[162] "Força produtiva do trabalho – força produtiva do capital. Mas a força de trabalho é produtiva pela diferença entre seu valor e o valor que cria." (MARX, 1969, p.392)

sinal decisivo, sinal da impossibilidade de desenvolvimento encontrada por essa linguagem segundo a dinâmica capitalista:

> "Decorridos 15 anos da globalização do CD, a produção de música erudita está em torno dos 3,8%[163], em todo o mundo". (...) Três vírgula oito por cento, abarcando toda a História da música ocidental, dos primórdios aos nossos dias, sem o possível engano de que as exíguas cifras estivessem indicando somente a música contemporânea. Ainda as salas de concertos vazias, a indigente vicissitude da arte, a situação estupidificante dos artistas. (OLIVEIRA, 2019a, pp.25-6)

Frente à predominância do mercado e participação quantitativamente irrisória da música erudita, Willy aponta como sua desnaturalização comercial não favorece a compreensão dessa linguagem. Em verdade, sua formação histórica demanda maiores exigências para a decodificação de sua sintaxe; à maneira de uma segunda língua, já não mais falada, o aprendizado da música erudita "requer disciplinadíssima busca teleológica e, hoje mais do que jamais, rigor na periodização, dedicação e tempo necessários para a educação desejada" (OLIVEIRA, 2019a, p.26). Soluções paliativas que desnaturam a natureza dessa linguagem, tais como a "improvisada mistura de música 'clássica', 'semi-clássica' e 'popular'" feita para "'atrair a todos os gostos[164]'" (SIEGMEISTER, 1980, p.15-6), servem apenas para lograr a sociedade a respeito da incapacidade de seu sistema dominante que ainda "não deu mostras de sensibilidade musical compatível com a realização da MÚSICA como LINGUAGEM, como enriquecimento espiritual do homem" (OLIVEIRA, 2019a, p.26).

Segundo Willy, a solução de tais demandas pedagógicas para um contexto geral, somadas ao longo tempo de estudos contínuos necessários à solidificação dos conhecimentos, mostram-se muito além das possibilidades culturais possíveis no capitalismo. É considerando em uma perspectiva mais ampla, embasada em uma experiência pedagógica de quase três décadas, que Willy elenca alguns fatores a resultarem no alto custo de uma tal educação (em muito onerosa devido ao forte desleixo do sistema quanto ao campo da cultura como também à sua irrestrita propagação da ignorância):

---

[163] Atualmente esse percentual é de 1%, também irrisória é a escuta de músicas folclóricas ou, ainda, de *Jazz*. As imensas facilidades técnicas e reduções de custo propiciados pela internet, afinal, servem a quem? (índice disponibilizado em relatório da Nielsen Music/MRC Data, p.35: https://static.billboard.com/files/pdfs/NIELSEN_2019_YEARENDreportUS.pdf. Acessado em 2/12/22)

[164] Cf. a crítica de Siegmeister (1980) a políticas culturais do tipo aplicadas no contexto norte-americano na década de 30. Também Mário de Andrade (1945) apontou a insuficiência do ensino musical capitalista frente à desenvoltura que a URSS recém-industrializada vinha obtendo nesse campo.

> O poder aquisitivo e custo de manutenção do educando, a disponibilidade de tempo de dedicação aos estudos, possibilidades de frequentação das obras musicais, abrangência das relações interdisciplinares, exequibilidade dos materiais didáticos necessários. Também entram em jogo a habilitação e a habilidade pedagógica do professor – no caso que nos ocupa – de língua que não se fala mais.
>
> Em condições ideais, o custo varia entre 350 a 600 reais por mês[165][166]. Programas de alfabetização musical preparatória, a sintaxe dos diversos sistemas de referência, morfologia, história. Inicialmente cerca de uma hora semanal, passando depois dos alicerces teóricos para três a quatro horas-aula semanais, durante, aproximadamente, entre quatro e cinco anos. (OLIVEIRA, 2019a, p.30)

Não apenas o contexto de produção mostra-se inadequado à música erudita como também sua circulação pelo formato de mercadoria. Se outros campos artísticos experimentaram uma relativa existência de suas produções enquanto objetos de especulação financeira ("quadros caros, cujos preços sejam tão eloquentes que dispensem o desenvolvimento espiritual que seria necessário para a sua apreciação" (OLIVEIRA, 2019a, p.28)); a situação apresenta-se mais difícil à música erudita que, "não sendo objeto único e silenciosa mercadoria, não conquistou boa paga". Tal como o tratamos anteriormente, ela depende do aprendizado de uma linguagem, "de preparação histórica e técnica que o habilite [o ouvinte] a decodificar aquilo que ele escuta" (OLIVEIRA, 2019, p.29); nesse sentido, possíveis pré-requisitos são precisados por Willy:

> Há que situar a obra em seu contexto sócio-cultural; compreender o sistema de referência (de cuja organização do material musical a obra é expressão); as inter-relações de ordem morfológica; ter o conhecimento e a frequentação às obras que possibilite ao ouvinte a distinção idioletal; e consciência (no plano mesmo da composição) dos parâmetros do som e suas potencialidades linguísticas. De outro modo, aquilo que ele ouve é apenas uma manifestação acústica, sem muito mais. Como trovão ou abalroamento de automóveis. Mais agradável, na maioria das vezes, mas não o suficiente para que se preencham as necessidades do espírito. (OLIVEIRA, 2019, p.29)

A situação deplorável enfrentada pela música erudita no capitalismo é testemunhada por figuras referenciais dessa linguagem. Héctor Berlioz dilacerava-se

---

[165] Com correção da inflação (para valores de meados de 1998), R$2.664 e R$4.567.

[166] "Oito indivíduos são donos de mais riqueza do que a metade da população mundial, enquanto 800 milhões de pessoas passam fome (...). Essas oito famílias donas de fortuna produziram tudo isso? Ou simplesmente montaram um sistema de apropriação riqueza por meio de papéis?" (DOWBOR, 2017, p.22)

entre os custos de escrever e fazer executar - por conta própria - suas obras sinfônicas e os de manter sua subsistência; em suas *Memórias*, conta da insuficiente vida musical da Paris do segundo império, apontando as “execuções incompletas, incertas, e assim mais ou menos infiéis, [a] falta de repetições que não se pode pagar, (...) apresentações precoces e necessariamente falsas de obras vastas e complexas ouvidas em tais condições, e raramente mais de uma ou duas vezes”; também a composição mostra-se comprometida nessa situação (“a receita [do concerto] dificilmente cobrirá a metade dos gastos. Perderei o que eu não tenho” (BERLIOZ, 2010, p.589)). Já antes, na Paris de 1835, Franz Liszt denunciara o tratamento dado às instituições de ensino e prática da música erudita pelo governo burguês de Luís Felipe:

> Nada é mais comum que o governo glorificar a pretensa soberania da arte por meio de frases ocas e sonoras, tão verdadeiras e falsas como o é a pretendida soberania do povo… Praticamente nenhum político jamais pronuncia um discurso sobre o salário sem expor sua preocupação pelas belas artes… Todo mundo admite a necessidade social da arte… Mas, se alguém quisesse tomar a dor de considerar os *feitos*… tal e como resultam necessariamente da…. presente organização do Departamento de Belas Artes, se surpreenderia um pouco de seu escandaloso desacordo com as frases pomposas e as ilusões ingênuas que estão quase universalmente acreditadas… Quase depois da revolução de 1830, sua Majestade Cidadã despediu, por motivos econômicos, como se despediria a um criado inútil, aos artistas da Capela Real… Uma vez iniciado, o vandalismo burguês… trabalha de forma rápida. As reformas econômicas chovem à direita e à esquerda. A dissolução da… Escola Real de Música Clássica e Religiosa o segue de perto… Consumado isto, a atribuição outorgada ao instituto da Rua Vaugirard (outra escola de música) foi suspendida… Em efeito, tudo isto é o bastante indicativo e prova que as artes estão protegidas e que a situação do artista merece ser invejada. (LISZT apud SIEGMEISTER, 1980, p. 82)

Eisler oferece um retrato preciso sobre o desprezo à criação e prática contemporânea (a seu tempo):

> Apesar da sociedade burguesa libertar os músicos das condições servis do período feudal e humilhações sobre as quais Haydn ainda teve de viver, ao mesmo tempo ela fez dele uma espécie de fora da lei. Ela o lançou no livre mercado, o expôs à livre competição, dependente dos caprichos dos patrões, editores e agências de concertos. Artistas sensíveis foram transformados em boêmios e artistas como Schubert, Baudelaire e Hugo Wolf foram atormentados e humilhados pela pobreza. Ela fez da vida um inferno para os grandes mestres e podemos não estar surpresos se ouvirmos isso refletido na música do período burguês tardio. Algo disso pode ser ouvido nos trabalhos de Beethoven, que era o maior, também o mais sensível. Beethoven não apenas expressava a rebelião e heroísmo do indivíduo revolucionário burguês, mas também seu

> desespero, isolamento e depressão. A intoxicação foi seguida de desilusão; após as grandes ideias burguesas vieram grandes negócios (EISLER, 1978a, p.158-9)

A exemplo da vida relativamente precária dos músicos, no capitalismo a música erudita aparece ou como objeto de ostentação incompreendido ou como cultivada por setores mais favorecidos, dentre os quais apresentam-se aqueles "que escrevem para si próprios", que "trabalham para o dono do curtume em outras atividades" e "'nas horas vagas' (...) praticam suas artes. E, muito provavelmente porque dispõem dos privilégios de horas vazias (...) que suas artes (em tais horas) não colidem com a ideia básica do curtume" (OLIVEIRA, 2019a, p.29). Nesse último caso, a diferença entre possibilidade material da prática artística e conivência com o estado de coisas apontada por Willy é então um limiar decisivo. Por um lado o mínimo setor que pode cultivá-la não se insere – pela sua produção artística – em uma dinâmica social decididamente funcionalizada, fazendo sua produção como necessidade pessoal ""nas horas vagas""; mas, principalmente em tempos de contestação social intensa, ele "possivelmente, dá a ilusão de que o espírito cresce em volta do curtume", valendo-se como uma sorte de propaganda "em meio à carnificina" (OLIVEIRA, 2019a, p.29)). Dá-se que, apesar de nenhum dos personagens diretamente envolvidos na polêmica que tratamos aqui subsistir pelo *métier* que praticara[167], todos estes defenderam radicalmente a mesma condição que cerceia a circulação de suas produções (e o silêncio aqui não foi uma opção).

Mas também essa parcela de privilegiados que eventualmente pode cultivar a música erudita não dispõe de bases seguras para a continuidade dessa prática; a precariedade no campo da criação e da transmissão dos ensinamentos presente desde o século XIX aprofunda-se com a crise de linguagem do século XX, acirrando seu isolamento e anomia:

> Que dizer então do potencial de comunicação da música erudita (como expressão que se assenta sobre a operação sintática) na sociedade atual? A consciência histórica de seu estado atual passa pela avaliação de uma época inteira (que já dura mais de século) na qual, em contraste com as funções sociais que ela exerceu no passado (cuja dinâmica cambiante fazia corpo com as transformações na própria linguagem), a crise na comunicação coloca em xeque sua própria existência como linguagem (DE BONIS, 2014, p.67)

[167] Haroldo de Campos era advogado e funcionário da USP, seu irmão Augusto é tradutor e crítico literário e musical, Gilberto Mendes era bancário da CAIXA Econômica Federal e Jorge Antunes é professor.

Silenciar a respeito da barbárie causada pelo capitalismo à música erudita ou aceitar seus circunstanciais privilégios – de olhos cegos à fragilidade crescente da linguagem – é certamente sinal de conivência com o estado de coisas que a compromete:

> Deveria ser visto como escândalo a aceitação, (a simples acolhida) da inclusão da MÚSICA ERUDITA CONTEMPORÂNEA como item cultural vivido pela sociedade capitalista. A aceitação do estado em que se encontra a música erudita na sociedade burguesa, como coisa natural, significa (no fundo) legitimar aprovar um modo de produção incompatível com o espírito de uma arte que resiste a se tornar mercadoria. A aceitação da vida musical erudita no capitalismo, significa que pouco me incomodo se a música é ou não compreendida, contando que circule como uma, entre tantas outras mercadorias, e que, ainda por cima, sirva como 'boa imagem' e música incidental para o drama mal-aventurado vivido (morrido, seria mais apropriado) pelos homens (em especial os que deixam a pele no curtume) sob o jugo do MERCADO. (OLIVEIRA, 2019a, p.47)

A subjugação da consciência, que leva à defesa do mesmo estado de coisas gerador da insuficiência tanto na prática comum da linguagem quanto na relação com seu passado, mostra o quanto a ordem imposta pela classe dominante atinge um grau de precisão e uma amplitude muito maiores que o embate material de classes que a fundamenta (GIRARDI, 2011, p.11-12). Conforme escreve Giulio Girardi[168] em seu livro *Educar para qual Sociedade?*, a hegemonia da classe dominante sobre a sociedade, seja ludibriando os trabalhadores manuais a respeito de sua exploração coletiva através do fortalecimento do individualismo ou alienando profissionais mais qualificados acerca de seu papel ativo na estruturação dessa dinâmica econômica (se necessário), chega ao ponto dela eventualmente não precisar de defensores políticos credenciados, mas contar apenas com o posicionamento espontâneo dos indivíduos a ela integrados. Nesse sentido, sua hegemonia sobre a sociedade mostra-se também garantida pela sua *ideologia*, a qual tem o papel constitutivo de:

> legitimar a sociedade de dominação apresentando as desigualdades econômicas e sociais, a divisão do trabalho, a propriedade privada, a estrutura hierárquica, como radicadas na própria natureza do homem, da sociedade, da economia, e excluindo por isso mesmo como impossível ou perigosa a hipótese de uma alternativa global.

[168] Teólogo e filósofo marxista italiano, autor de referência da corrente conhecida como Teologia da Libertação e que foi bastante atuante no movimento *Cristãos pelo Socialismo* e na luta revolucionária desenvolvida pelos povos latino-americanos desde meados da década de 1960.

> Na medida em que no estado atual de maturação da consciência coletiva a sociedade de dominação não pode mais se justificar, a ideologia procura mascarar seus aspectos conflituais através de mecanismos de censura: ela projeta uma imagem revirada na qual o interesse geral se identifica com o interesse da classe dominante. (GIRARDI, 2011, p.16)

Por essas razões estruturais, a ideologia pode ser caracterizada como um:

> sistema de interpretação da realidade que a classe dominante de uma sociedade determinada produz e inculca através de mecanismos inconscientes, para legitimar a própria dominação e na qual se exprime em particular a imagem que a classe se faz da sociedade como também seu projeto histórico: imagem que na realidade é revirada de cabeça para baixo, e projeto que na realidade é o oposto daquele trilhado pela dinâmica objetiva do sistema (GIRARDI, 2011, p.19)

Dada a hegemonia da classe dominante nos meios de reprodução e de comunicação da sociedade, a ideologia pode atuar sobre esta de maneira geral e particular, seja demarcando as esferas da superestrutura e moldando o senso comum segundo seus interesses, como também (e consequentemente) a consciência, atuando ao nível do próprio pensamento e da personalidade de modo a torná-los um componente seu. A interpretação dos fatos ou pronunciamentos realizados em qualquer instância da vida social finda por se tornar possível através de uma contraposição externa e totalizante:

> A história humana não está ancorada sobre as idéias e sobre os ideais, mas sim sobre as relações de dominação e de produção.
>
> Este fato impõe uma uma nova leitura das mesmas idéias e de sua história. Para compreender a cultura é necessário, em certo sentido, sair dela. A abordagem espiritualista que estuda os conhecimentos – em suas relações e concatenações – unicamente do lado de dentro da cultura, como se constituíssem uma esfera totalmente autônoma, demonstra-se radicalmente insuficiente. O sentido profundo dos conhecimentos, e em primeiro lugar de sua própria visão, lhe escapa. O significado emerge somente se o conhecimento invade a totalidade social da qual faz parte. Tratando-se de uma sociedade lacerada por um conflito estrutural, as idéias serão marcadas, decisivamente, em seu próprio conteúdo e em sua própria gênese. (GIRARDI, 2011, pp.11-2)

No caso da música erudita, dá-se que por mais prejudicada que esta seja pelo sistema, seus participantes e membros estarão vinculados à classe não pela prática da música, mas pela própria consciência forjada em sua vivência social dentro do capitalismo. Citando Brecht, Willy traz uma imagem caracterizante dessa situação:

> "É o mundo moderno que quer assim. Criou-se uma verdadeira casta – os intelectuais – que tem a incubência de pensar, e que para isso submetem-se a um treinamento especial. São constrangidos a alugarem suas cabeças a patrões, como nós, nossos braços. Naturalmente eles têm a impressão de que pensam para a coletividade; mas é tudo como se nós achássemos que fabricamos automóveis para a coletividade – nunca iremos acreditar nisso, bem sabemos que é para os patrões. Que nos deixem em paz com essa estória de coletividade" , disse Kalle – operário metalúrgico. (BRECHT[169] apud OLIVEIRA, 2019a, p.32)

Estando a crise da música erudita na incompatibilidade de sua natureza com o sistema, fatores externos (ainda que comprometedores) como a aparência de seus concertos ou figuras eventualmente destacadas, narrativas de poder aliadas a debates estéticos ou mesmo o posicionamento conservador de alguns de seus participantes, não constituem o cerne de seu problema; em verdade, "a situação deplorável da música erudita em torno do curtume não é consequência, apenas, de sua forma de apresentação", mas da "ignorância estrutural que faz corpo com o sistema de organização econômica e, consequentemente, na cultura que engendra e formata" (OLIVEIRA, 2019a, p.29-30). Separada da sociedade, de participação irrisória no mercado fonográfico e prática e ensino insolventes, a música erudita padece enquanto linguagem, na "anomia a que se pode chegar no assim chamado mercado da música hoje, na falta de uma clareza mínima na distinção entre os gêneros, entre as diferentes linguagens musicais, entre as atividades elementares da prática musical" (DE BONIS, 2014, p.68).

3.1.2 Babel

Sendo "reduzidíssimo o grupo de pessoas que têm o hábito de escutar algumas das variedades de música erudita escrita na atualidade" (OLIVEIRA, 2019a, p.32), a situação atual deste campo radicalmente difere da predominância ocupada ao longo de sua atribuição funcional histórica[170]. Décadas antes de Willy, Eisler objetara como essa impossibilidade de comunicação alimentada pela crise social[171] leva a sérios

[169] Na tradução que dispomos, publicada 19 anos depois da tese de Willy, o trecho referido encontra-se em BRECHT, 2017, p.116.
[170] Essa relação entre função social e criação é aprofundada por Eisler em seu artigo "The Builders of a New Music Culture" (EISLER, 1978a, p.36-58)
[171] "A desintegração da cultura burguesa é expressada mais marcadamente pela música do que por qualquer outra das artes." (EISLER apud BETZ, 1986, p.65)

problemas internos de linguagem; se o compositor aí “pode fazer o que quiser”, é exatamente porque a música contemporânea não existe enquanto prática social (EISLER, 1978a, p.109), apresentando problemas graves, “mais concretamente na técnica de composição” (EISLER, 1978a, p.107), quanto ao seu fazer:

> a extrema velocidade com que os estilos da música séria têm mudado, o constante abandono de inovações que pouco antes haviam sido louvadas, a natureza experimental dessas inovações e a existência simultânea de estilos completamente heterogêneos mostram que na prática a crise é real e efetiva (EISLER, 1978a, p.114).

Contando com a experiência histórica (simultânea à intensa vivência pessoal) das tentativas e tendências elaboradas pela vanguarda ao longo do século XX, o testemunho de Willy mostra-se ainda mais grave que o de Eisler:

> O mundo capitalista contemporâneo – do ponto de vista da música erudita – não possui língua falada.
>
> Isto deveria ser um absurdo, uma vez que equivale a dizer que determinada comunidade não tem língua comum: em resumo, não se comunica. Ou mesmo aventurar-se a crer que certa comunidade não tendo língua falada se expressasse através de língua morta. (Algo próximo da estupidez da exposição de música do passado no mundo capitalista de hoje.) Então seria o caso (inadmissível) de se aceitar a suposição de que a língua morta houvesse ressuscitado: o que não se dá, pois o fantasma da língua morta não aparece para todos os membros da sociedade. Essas hipóteses não se sustentam mesmo que se considere que o que se observa é o mundo capitalista atual: pois I) a língua morta não é a língua que – positivamente – se fala; e II) não é difícil de ser constatado por observador medianamente arguto que mesmo entre os poucos membros que aparentam falá-la (e pouquíssimos sabem o que estão tartamudeando) a comunicação não se dá, de fato. Aquilo que afeta ser a fala de uma língua morta não passa da imitação dessa língua: como se se tratassem de papagaios, araras, gralhas. OLIVEIRA, 2019d, p.73)

Nesta situação de crise de linguagem, o desvario de seriedade com que determinadas narrativas tratam as propostas individuais de alguns compositores modernos e contemporâneos mostra-se uma falsificação “do drama singular, da tragédia brutal e irremediável que é o da música na atualidade”, apresentada como um “produto completo, preciso acabado”, quando “não passa de coisa finda, imprecisa, sem a completeza de uma língua viva, aperfeiçoada pela dignidade do uso, coletivamente construída” (OLIVEIRA, 2019a, p.14). O estado de criação dos compositores do século XX é então “algo próximo da ideia de uma Babel construída no pátio de uma casa de orates”; na qual, por sobre o “patético panteão dos construtores da torre” (a exemplo de Schoenberg, Stravinsky ou Cage, dentre outros),

mais acima, “escotoma à vista, ar irrespirável, começa a galeria dos balbuciadores de imitações. Língua falada, nenhuma chegou a ser em qualquer distrito de Mahagonny. Menos ainda a parvoíce de julgamentos (frequentes) de uns sobre os outros: há” (OLIVEIRA, 2019a, p.33).

Assim o “músico erudito, condenado ao insulamento” pelas estruturas sociais que levaram tanto ao individualismo doentio quanto ao estado de crise da linguagem, e correspondentemente “imbuído da ilusória consciência de “genialidade” que a ideologia fomenta, vê-se obrigado a inventar – a criar-se uma língua, ou a imitar arremedos, e por força de insólita situação, a acreditar na proeminência da maneira que encontrou para a sobrevivência de seus anseios de linguagem”. Nesta Babel em que se dá a produção musical do capitalismo (cada vez mais incompreendida entre os próprios músicos em sua individuação) Willy aponta a situação interna comum a todos, na qual o compositor “passa a erigir em sistema sua realidade psíquica, assim isolado do grupo, movido pela carência de linguagem mais apropriada para as sofreguidões espirituais, fora da realidade tangível, e em estado de angústia que possivelmente lhe escapa” (OLIVEIRA, 2019a, p.35).

Willy aponta dois impasses que a ausência de linguagem comum coloca para a música erudita contemporânea; no primeiro, esta se dá “semelhante a discurso de louco, a língua alcançada pela imaginação do solitário compositor é fruto de uma realidade só dele”, e “não tem, necessariamente, que ser compreendida e aceita pelo grupo. E não tem sido” (OLIVEIRA, 2019a, p.35). O segundo impasse é o da acomodação “às sobras do século XIX, sem se valer – obviamente – da força vivificadora de língua viva, dos tempos de sua vigência: de quando era um todo, e não restos”. Um aspecto perigoso dessa produção “com imprecisos contornos (fantasmagóricos) de música do passado”, é justamente sua duração total excessiva e retórica, resultando em obras “desmesuradamente longas e cansativas, dado que, o tempo musical atingido pelas obras de grande alento no século XIX, incompreendidas pelo compositor moderno, é aplicado a materiais musicais incompatíveis. (...) Sem a direcionalidade que o sistema tonal – em sua inteireza – propiciou”. Não apenas a duração total se faz vazia em sua retórica anacrônica, como também comparece seu vício oposto, em que “a justaposição infinda de figuras sonoras dissonantes, irrepetíveis, próprias de trabalhos inspirados pela Escola de Viena, torna-se, igualmente banal e enfastiante pelo excesso de informação e amnésia presentes nos trabalhos dessa índole estética” (OLIVEIRA, 2019a, p.35-36).

Frente à prática mais consistente do passado, a aparecer com cada vez maior evidência na confrontação à “ausência de língua viva (falada pelo grupo)” que caracteriza o estado de crise da música do século XX, apresenta-se, “como um certo princípio unificador do conjunto de suas diversidades”, “a vocação metalinguística”:

> Metalinguagem – como é sabido – é a linguagem usada por um observador para falar sobre uma linguagem-objeto. A linguagem que se volta para a linguagem e ocorre, por vezes, que a linguagem se debruça sobre si mesma e alcança-se até como processo criativo, quando, em tais circunstâncias o que está em jogo é o próprio modo de jogo (OLIVEIRA, 2019a, p.36).

Ainda que se trate de um processo eventualmente presente em obras escritas em momentos de prática comum de linguagem, sua concentração e eminência no século XX é apontada como dado sintomático da Babel linguística, da necessidade de linguagem e da irrevocabilidade do passado para a criação na ausência de qualquer lastro para a prática atual:

> E porque não há língua é que a linguagem-objeto se faz essencial, necessária como signo do real, índice Histórico, resíduos de realidade palpável, a palpitar através da metalinguagem. Como anseio de realidade. Como sonho em busca de uma realidade que a própria realidade nega, aliena.
>
> É porque não há língua musical erudita no capitalismo, que os discursos ousados mostram-se como vestígios (evidentes ou embuçados) de idioletos, de sintaxes inteiras de épocas pregressas. (OLIVEIRA, 2019a, p.36)

No desdobrar dessa situação crítica, a metalinguagem apresenta-se na produção inteira de compositores significativos desde meados do século XIX seja por operação direta ou sistematicamente imiscuída às novas propostas:

> Os compositores, com maior ou menor ânsia de invenção, remanejam memórias, resquícios linguísticos: em metalinguagens. Desde Mahler, a metalinguagem instala-se em lugar da língua. De feição e meneios copiosamente declarados nas diversas “maneiras” de um Strawinsky, até ao mascaramento provocado pela novidade da alocução weberniana, a metalinguagem transborda em lugar de língua precisa. Ocorre mesmo de um determinado idioleto, com sua idiofonia imperiosa, ser tomado de empréstimo por inteiro, com gestualidade e sotaque de alguém que – concretamente – falou no passado. Tristíssimo, pois metalinguagem não deveria confundir-se com linguagem-objeto. Servilismo e falta de imaginação. Distante, um caso de imitação ignóbil assim, de trabalhos (preciosos) *a la manière de,* com que Ravel – por exemplo – elabora acuradíssimos exercícios; ou com o humor (a melancolia!) com que Satie satiriza em plena metalinguagem do gosto. (...)
> Citações, memórias, comentários, paralogismos, paramimias, parafasias. Citações, memórias, comentários, pastiches, paródias, paráfrases. Modos de

> vislumbrar realidade mais oportuna, que se pode operar do lado de dentro do texto. Do lado de fora do texto, o mundo do capital, a ausência de língua, o afastamento do público, a condenação do silêncio frio de animal morto, teso, o arrepio, a fuga em disparada – em orçamentos de horror – na busca de rastros do que foi vivo. Na desolação da cidade morta, de ruas amontoadas de cadáveres semoventes; os fantasmas do passado: o que se encontra de mais vivo, de movimentos mais gráceis[172]. (OLIVEIRA, 2019a, p.36-7)

"Em meio à paisagem horripilante e estéril", Willy situa a tentativa desesperada de um dos compositores desta Babel, Arnold Schoenberg (1874-1951), em criar "um simulacro de linguagem, o dodecafonismo. Certamente o que podia haver de mais próximo de uma língua possível para tal paisagem" (OLIVEIRA, 2019a, p.37). Enquanto simulacro de linguagem mais próximo do estado de desenvolvimento da super-estrutura[173], possivelmente o dodecafonismo mostra-se tecnicamente qualificável para expressar com maior nitidez as contradições desse momento histórico. Nesse sentido, Eisler, por exemplo, atentara para como a música de Schoenberg "reflete o mundo capitalista como este é e sem ornamentos", ao ponto de sua classe rejeitá-lo pelo quanto "esta face, revelada tão cruamente, intimida muitos" (EISLER, 1978a, p.75 e 161); para Willy, é "uma língua que, se falada por seus habitantes, haveria de ter soado natural naquele meio" (OLIVEIRA, 2019a, p.27). Nesse caso, a fala dos viventes no capitalismo não poderia deixar de refletir o atordoamento causado pela exploração do homem pelo homem que fundamenta esse sistema:

> Convenhamos que a música dodecafônica é de custosíssima memorização; cruelmente dissonante o tempo todo; confusa (dadas as semelhanças das linhas e das massas da dodecafonia em face da resistência mnemônica); angustiante (uma vez que a densidade da trama sonora vagueia sem direção, sem polarização, sem gravidade, sem tréguas para relaxamento); atordoante (devido a ininterrupto falso movimento compelido pela tensão constante); e as formas musicais, tomadas de empréstimo do passado tonal, não se acomodam ao material empregado, estendendo sobre as ideias, durações mui longas, fatigantes. Mas, *alas!,* é de um realismo atroz. (OLIVEIRA, 2019a, p.38)

Certamente essa possibilidade do dodecafonismo encontra fortes obstáculos frente à irrelevância da prática musical erudita (e em especial a contemporânea), ao que ainda haveria de se contar, possivelmente, o quanto nossa sociedade também

[172] Cf. De Bonis (2014) para uma contextualização mais aprofundada dessa questão e sua abordagem concreta em dois casos na música do século XX.
[173] Cf. Politzer (1970, p.271-280)

está construída sobre a ocultação de seus princípios estruturantes; nesse sentido, Willy observa que “Arnold Schoenberg, de puríssima cepa mahagonnesa, desafiou a todos a entoar no mais legítimo mahagonnês[174], e foi preterido” (OLIVEIRA, 2019a, p.38). Certa possibilidade de circulação do dodecafonismo no capitalismo é objetada por Eisler enquanto comercialização alienante da técnica musical, frequentemente aplicada com resultados anacrônicos ou pedantes quanto às suas possibilidades de linguagem (EISLER, 1978a, p.195-196)[175].

Coincidindo com a crítica de Eisler ao descompasso entre evolução técnica e utilização alienada dos procedimentos musicais tal como ocorrera na produção musical do pós-guerra, Willy observa como o desdobramento histórico das possibilidades do dodecafonismo manifesto no serialismo integral (“pela generalização da série de alturas para os demais parâmetros do som” (OLIVEIRA, 2019a, p.39)) apresenta problemas de solução linguística muito maiores do que certas narrativas enviesadas levam a crer. Sua crítica continua a apresentada em seus artigos de jornal[176], nos quais Willy denuncia como a *intelligentsia* capitalista endeusou os compositores de vanguarda de modo a que suas figuras fossem funcionais às demandas da ideologia dominante, ao mesmo tempo, também aponta como essas justificativas fazem corpo com a alienação dos próprios meios intelectuais frente às relações de produção correspondentes; tal posicionamento não implica por isso no desmerecer dessa solução, mas mostra o quanto ela é circunstanciada frente a um problema de linguagem em verdade muito mais grave. É nesse sentido que, reconhecendo a possibilidade de “formulações matemáticas dedutíveis dos modos como os sons relacionam-se em qualquer obra musical”, Willy objeta o quanto “a ordenação musical advinda inteira da matemática” é problemática, pois “não é de seu domínio o atendimento às prerrogativas de uma linguagem que ocorre em outra área, *e decorrente de um uso social exclusivo*” (OLIVEIRA, 2019a, p.39) [grifo nosso].

---

[174] A expressão deriva da cidade de Mahagonny, antro de hostilidade e dissipação que simboliza o capitalismo na peça de Brecht *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, de 1928/29 (cf. BRECHT, 1988, vl.3). Essa metáfora é frequente nos textos de Willy e constitui o mote de seu ensaio *Uma Intromissão* (1981), tal como o apontamos anteriormente neste trabalho.

[175] A respeito da produção dodecafônica realizada de modo geral no capitalismo, Eisler comenta recordar “com prazer o que Schoenberg sempre dizia a respeito (..,): ‘eu quase nunca compreendo música moderna, é muito complicada e nervosa. Por que os compositores jovens não escrevem mais simplesmente?’” (EISLER, 1978a, p.163))

[176] Cf. Oliveira (1983a; 1983b; 1984)

O que há de colaboração em tais narrativas para a manutenção do estado de coisas (a alimentar a estratégia bibliófila de argumentação de Augusto de Campos em seus artigos da polêmica[177]), é denunciado por Willy:

> a prática musical não é decisão a ser lavrada desde as quatro paredes de um escritório particular de Teoria da Música. Mas a arte da burguesia pensante desandou além de limites mínimos de um "médio" bom senso. Como as demais modalidades de música erudita capitalista, o dodecafonismo, a serialização integral são mais outros experimentos que projetam-se de fora da práxis social da música para dentro da história da Cultura Burguesa. A história da música do século XX, em Mahagonny, é parte inalienável dessa história. História para contar estórias de faz-de-conta: de uma sociedade universal com música erudita, com arte, espírito, maravilhosa, técnica, como um conto de fadas. (OLIVEIRA, 2019a, p.39)

3.1.3 Era uma vez…

A descontextualização da prática musical quanto a seu sentido histórico e social realizada pelas narrativas a respeito da música erudita, tanto quanto ao seu passado histórico quanto ao seu momento presente, de crise dilacerante e ofuscada, não é só observada por Willy; Elie Siegmeister atesta como a história dessa linguagem fora "passada com pente fino para determinar os feitos individuais até seu momento mais obscuro" a fim de obscurecer sua prática social em prol do fortalecimento da ideologia disseminada pelos meios de comunicação (SIEGMEISTER, 1980, p.5). Em seu ensaio *Music and Society*, de 1938, o autor norte-americano precisa como os teóricos musicais "coincidem em afirmar que a música (...) é inteiramente um produto da vida interior dos indivíduos; e que a sociedade e o meio tem pouca influência, ou nenhuma, na 'grande música'" (SIEGMEISTER, 1980, p.7), consequentemente, os períodos da linguagem e suas correspondentes formas musicais são compreendidos como fenômenos isolados e desprovidos de qualquer relação com a história da sociedade: ou estes se sucedem aleatoriamente – visão que desconsidera questões básicas, tais como o por quê da recorrente mudança geográfica para diferentes momentos do desenvolvimento da linguagem – ou se justificam segundo uma técnica mecânica e abstrata levada a cabo por agentes individuais apenas (SIEGMEISTER, 1980, p.3-8).

[177] Cf. próximo capítulo.

Tal como também observara Eisler, Siegmeister aponta para a atuação interessada do sistema na determinação do modo de apreciação da música erudita, indicando como as oligarquias industriais e financeiras valem-se de instrumentos sociais para fazer “a história musical de tal forma que pareça uma sucessão de indivíduos notáveis, ‘gênios’ que desenvolveram tudo desde seu conhecimento interior” (SIEGMEISTER, 1980, p.5). Conjugando a crítica à dissociação histórica da música erudita de sua prática social e à falsificação de seu estado presente com a denúncia do estado de precariedade em que se dá a atuação de seus compositores e intérpretes (assim como o desmazelo com que essa música é apresentada ao público, largamente privado de sua compreensão devido ao ensino insuficiente e à pasteurização da linguagem a fim de subjugá-la às limitações impostas pelo mercado (1980, p.4-16)), Siegmeister exemplifica como a propaganda ideológica da classe é uma pendência muito mais crucial para a dominação do que a música. Essa instrumentalização se mostrará ainda mais agudizada algumas décadas depois, quando, no estabelecimento pujante do imperialismo estadunidense durante a Guerra Fria e em um momento bastante particular de alinhamento da política cultural no ocidente capitalista, sucedâneos ideológicos manifestaram-se no interior da música erudita contemporânea tal como o denunciara Cornelius Cardew, compositor inglês reconhecido no meio musical mais avançado de seu país e ex-assistente pessoal de Karlheinz Stockhausen e estudioso de John Cage (HARRIS, 2013, p.47).

Cabe notar que Cardew escreve em um momento de aguda polarização política, especialmente marcado pelos influxos das revoluções e intensas lutas políticas em curso na América Latina, pelas vitórias crescentes sobre o imperialismo na Guerra do Vietnã e as correspondentes lutas e protestos sociais nos EUA, pelos sucedâneos da Revolução Cultural na China de Mao Tsé-Tung e, por fim, pela inspiração que todos estes causaram nos movimentos estudantis desencadeados no final da década de 1960. Nesse momento de luta agudizada referido por Cardew em seu livro *Stockhausen serves imperialism* (1974, p.67-68), o financiamento circunstancial do imperialismo à vanguarda[178] com a finalidade de dissimular o questionamento político em todos os setores da sociedade (a incluir necessariamente os músicos eruditos) leva Cardew, em razão de seu envolvimento e importância no meio, a fazer uma série de conferências e publicações contra essa atuação ideológica

[178] Retomaremos esse tópico mais adiante.

no início da década de 1970 posteriormente reunidas em seu livro. É no estágio mais recente e logisticamente estruturado do capitalismo, alcançado e desenhado no contexto da Guerra Fria, que Cardew denuncia a cultura como parte do *status quo*; a seu ver, "a produção de influência ideológica é radicalmente socializada, envolvendo, no caso da música, críticos, agentes, impresarios, intérpretes, gerentes, etc., e sobretudo (e esse é o verdadeiro 'meio de produção' do artista) uma audiência" (CARDEW, 1974, p.5). Exemplificando a situação, Cardew cita a restrição imposta pela BBC sobre a reprodução de uma canção de Paul McCartney que criticava a atuação do imperialismo inglês sobre a Irlanda (e mais diretamente o massacre ocorrido no domingo sangrento, em 1972)[179], assim como a suspensão de seus programas e punição de funcionários dessa mesma empresa após sua denúncia ao vivo da impostura ideológica de Stockhausen (CARDEW, 1974, p.34).

Também Luigi Nono (1924-1990), compositor referencial da vanguarda (marcada pelos compositores reunidos em torno dos cursos de férias de Darmstadt nas décadas de 1950 e 1960) e engajado nas lutas da classe trabalhadora desenvolvidas no contexto do PCI à época, aponta o conluio das instituições e empresas capitalistas com certas narrativas hegemônicas no meio musical contemporâneo:

> o recente – (1969) – "Art and Technology Programme", promovido pelo *Los Angeles County Museum*, graças ao qual, mediante 26 grandes indústrias – entre as quais a *American Cement*, a *Lockheed Aircraft Corporation*, o *Bank of America*, a *Twentieth Century Fox*, a *IBM*, a *Kaiser Steel Corp[oration]*, o *Jet Propulsion Laboratory* – as estruturas do grande capital e o trabalho concreto do artista ligam-se sempre mais estreitamente. E Oldenburg trabalhará para a Walt Disney, Rauschenberg – amigo e colaborador de John Cage – para a electrónica, Vasarely para o centro de pesquisas de S. José, Dubuffet para a *American Cement Company* – por agora faltam os convites a músicos –, ao mostrar como crescem mais as comissões e encomendas do grande capital e, portanto, uma subordinação directa mediante a enormidade dos meios postos à disposição pelo uso de técnicas actualíssimas, mais se revela a imaturidade de um discurso crítico sobre a relação efectiva artista-sociedade; e vê-se como e onde logicamente se situam os propagadores da chamada 'liberdade artística', em apoio de interesses e forças económicas e políticas. (NONO, 2014, p.129)

[179] Casos similares podem ser arrolados para outros contextos do capitalismo, tais como a interdição da música dos CPC's da UNE no Brasil pelo regime militar e da produção – e perseguição – de Geraldo Vandré após a publicação do AI-5.

Tal vinculação aprofunda-se também para o setor militar após a consolidação do campo socialista, transformando momentaneamente a música erudita em um *front* de combate. A vinculação do Congresso pela Liberdade Cultural com a CIA exemplifica a instrumentalização geral de concertos e festivais de música erudita para a propaganda capitalista, em que mesmo a música contemporânea (inicialmente um setor minoritário dessa operação devido ao seu público reduzido) foi incensada pela "iniciativa ousada do governo militar norte-americano" (SAUNDERS, 2008, p.38) em apoiar ativamente os cursos de férias em Darmstadt[180], financiando 20 por cento dos custos do festival entre 1949 e 1951[181] (BEAL, 2000, p.116). O compositor brasileiro Willy Corrêa de Oliveira, ao final da década de 1950, frente ao anacronismo da escola nacionalista e à novidade da produção vinculada aos cursos de Darmstadt em seu momento inicial ("pelo inaudito, pela força do gênio de Stockhausen, do canto lhano de Berio" (OLIVEIRA, 2017a)), circunstancia o interesse cínico do imperialismo em promover esta produção:

> De fato, uma música civilizada. Em lugar do Homem, estruturas puras, assépticas (incontagiadas pelos horrores da guerra). Ordenações matemáticas exequíveis para substituir sentimentos do mundo: para mascarar clamores. De fato, uma música civilizada.
>
> Algum tempo antes, antes mesmo da entrada do imperialismo norte-americano na Segunda Guerra Mundial, a CIA já trabalhava a *Intelligentzia* do Mundo Livre no afã de desvincular a arte da realidade, de preterir a arte figurativa (vinculável às propostas artísticas da União Soviética) como arte velha; e almejar a abstração como manifestação do mundo novo, livre, democrático. E digamos, sem passagem, que na alvorada dos anos sessenta, ignorávamos este feito cultural da Central de Inteligência dos Estados Unidos da América…
>
> Todavia, em Darmstadt, "ouvimos como músico algum ouvira até então": a música de Stockhausen (de inquestionável invenção) como o Kontrapunkte, Klavierstücke (fundamentais), Momente, Punkte. O Circles de Berio continua soando na memória até hoje, tal como naquela noite em Darmstadt, com espanto e alma. E outras e outras que se desvaneceram – com o tempo – e, no entanto, ferazes. (OLIVEIRA, 2017a)

[180] "O primeiro diretor dos cursos [de férias de Darmstadt], Dr. Wolfgang Steinecke (1910-1961), encorajou jovens europeus como [Pierre] Boulez, [Luigi] Nono, [Karlheinz] Stockhausen, e Bruno Maderna. Mas ele também trouxe americanos inovadores para Darmstadt (...). Menos sabido é que nos primeiros anos os cursos de férias eram ativamente apoiados por oficiais americanos trabalhando para setores de música e teatro do governo militar ocupante. Eventualmente uma rede de suporte mútuo ajudou a criar para compositores americanos uma controversa – mas influente – presença na Alemanha. Figuras reconhecidas como John Cage, David Tudor, e o musicólogo alemão Hans Heinz Stuckenschmidt contribuíram para esta rede." (BEAL, 2000, p.106).

[181] "Mesmo ao final da década de 1950, concertos dos cursos de férias para a nova música eram anunciados pelo exército estadunidense como uma fonte alternativa de tempo de lazer para os soldados alistados" (BEAL, 2000, p.116).

Cardew aponta a estratégia da classe dominante em disfarçar sua atuação na democracia burguesa do pós-guerra, mantendo-se no poder sob um regime aparentemente menos autoritário e necessariamente mantendo os nazistas[182] em cargos de poder. Cardew destaca como a reabilitação dos artistas da República de Weimar foi parcial: Bertolt Brecht e Hanns Eisler, por exemplo (ambos artistas que desenvolveram propostas consequentes com o estado de suas respectivas artes a seu tempo, também dentro da experiência socialistas realizada na Alemanha Oriental[183]), são esquecidos em prol de Schoenberg e Kandinsky para que um posicionamento o mais distanciado possível das questões sociais predominasse (CARDEW, 1974, p.116-117)[184].

A despeito da contribuição para o pensar e fazer musical realizada pelos compositores ligados aos festivais de Darmstadt, as consequências musicais da vinculação de suas figuras de referência com o imperialismo e sua ideologia mostraram-se internamente prejudiciais; Cardew denuncia como Karlheinz Stockhausen (1928-2007), a partir de sua obra *Refrain*, aderira à estratégia da classe dominante em difundir o disfarce da voragem capitalista através da mentira de um misticismo alienante[185], integrando-se à "superestrutura cultural do maior sistema em larga escala de opressão e exploração humana que o mundo jamais conhecera: imperialismo" (1974, p.47 e p.49). A cumplicidade apontada por Cardew em Stockhausen também é percebida por Willy ao tratar do quanto este compositor perdera-se em razão de seu compromisso ideológico de classe:

> Havia, outrossim, em Darmstadt, cantares de sereias, e Stockhausen não cuidou de atar-se ao mastro e principiou a cortar o cabelo diante de plateias, a ouvir estrídulos de Sirius e a meter um quarteto de cordas em possantes helicópteros: Porque um pequeno-burguês, mesmo genial, não alcança ir muito além quando se deixa encantar com os cantos das sereias amestradas em desenvolvidos centros financeiros. Capitalismo não tem espírito, não tem alma. Sem alma, sem espírito, soçobra o cérebro na desesperação de gerar dinheiro

[182] A exemplo do chanceler alemão Kurt Georg Kiesinger, que governou a Alemanha de 1966 a 1969, membro do Partido Nazista, ou ainda a presença notavelmente alta da extrema direita no judiciário alemão.

[183] Ver ainda o alerta de Eisler, no ensaio "Carta à Alemanha Ocidental", redigido em 1951, a como a dominação da Indústria Cultural capitalista ("a transformar povos de continentes inteiros em analfabetos musicais") leva o compositor contemporâneo a "próximo da extinção" (EISLER, 1978b, p.235 e 240).

[184] "Se é arte não é para as massas, se é para as massas não é arte" (SCHOENBERG apud OLIVEIRA, 1981, p.21)

[185] Stockhausen via-se socialmente útil ao trazer "'uma atmosfera de trabalho em paz espiritual para uma sociedade muito desgastada por forças técnicas e comerciais'" (CARDEW, 1974, p.48).

> a qualquer custo. E misérias várias. Vocês, decerto, sabem tanto quanto eu sei. *With usura hath no man a house of good stone.*
>
> Em Darmstadt, sobre Darmstadt, para Darmstadt: escutei uma cortina de silêncio (*mauvaise conscience*) que se estendia (pesada) sobre os nomes de Eisler e Dessau. Por mais que sons possam substituir pausas, nem sempre o resto é silêncio. (OLIVEIRA, 2017a)

Uma comparação da trajetória de Willy e Cardew (dentre muitos outros compositores que também convergiram para os festivais de Darmstadt) indica a congruência de interesses que a promoção capitalista desses festivais pôde suscitar entre compositores de dois continentes tão diferentes e a despeito da inexistência de uma prática musical da linguagem comum; materialmente, apresenta-se que, articulando o meio de concerto, compositores, imprensa e acadêmicos, rapidamente a classe dominante criou um estado de coisas capaz de levantar Webern do anonimato e impô-lo mundialmente para toda uma geração. Se à época essas questões poderiam estar mais encobertas pela propaganda imperialista (ainda em embate contra a URSS), vista a situação retrospectivamente, tais narrativas hegemônicas mostram-se especialmente suspeitas quando o espaço que esse setor tenta reclamar já está comprometido pela própria insuficiência da prática musical erudita, única esfera onde a música contemporânea pode existir minimamente. Nesse contexto, argumentos a respeito do valor de suas novas propostas ou de sua estruturação são aspectos pequenos frente a uma crise muito mais grave, referentes à transformação do modo de produção:

> O que resta de música erudita na sociedade capitalista, deveria constituir-se em escândalo suficiente para admoestar sobre o estado precário da cultura burguesa, como um todo. A música do passado, repassada de enganos, e a música do presente bloqueada pela ausência de língua e obrigadas as vozes ao embaraçamento de articulações indistintas, privadas, anômicas.
>
> (...)
>
> Só quando o homem se reorganizar socialmente, de modo a sublimar o ego até à abrangência dos outros, vivendo, pois, uma nova dimensão ideológica, só então uma arte NOVA será possível (OLIVEIRA, 2019a, p.50)

Deveria causar estranhamento o quanto o ostracismo relegado pela classe dominante a compositores referenciais para a própria vanguarda, tais como Webern e Schoenberg, não fora aplicado a Cage e Stockhausen principalmente em uma situação de maior fortalecimento do mercado e alienação. Cardew aponta a conivência ideológica desses compositores e a instrumentalização cínica de sua

imagem pelo imperialismo em um momento de intenso embate mundial de classe; frente à ascese das lutas socialistas, ele objeta como os capitalistas "lutam para evitar o próprio colapso e nessa luta usam todos os recursos à sua disposição – econômico, militar, político, cultural, ideológico", apropriando-se de uma produção à qual "o público da classe burguesa dá as costas" (CARDEW, 1974, p.47-48). Assim, "o ideólogo burguês de hoje pode apenas ganhar o título de 'gênio' se for a extremos de corrupção e desonestidade intelectual, e isso é justamente o que Cage e Stockhausen tem feito[186]" (1974, p.33); a garantia dessa posição hegemônica é indicativa do alcance da dominação de classe e da correspondente sutileza de suas estratégias de coerção[187]:

> O verdadeiro sujeito da cultura não é o indivíduo enquanto tal, mas a classe que se exprime através da voz dos próprios membros e fixa para os próprios intelectuais limites precisos que só excepcionalmente são ultrapassados. Por força da divisão do trabalho, a classe dominante conta, entre seus próprios membros, com a maior parte dos intelectuais, encarregados, segundo a expressão de Marx, de erigir como teoria a ilusão que a classe dominante forma de si mesma. A classe dominante detém, sem dúvida, as alavancas de produção e de reprodução da cultura: pesquisas e publicações especializadas, meios de comunicação de massa, instituições educativas, movimentos políticos e sindicais, instituições religiosas etc. (GIRARDI, 2011, p.14)

Sob tal situação de insolvência da prática musical, o alinhamento ideológico desses compositores dá-se especialmente nas questões que escolhem silenciar e no tipo de personalidade e posição social que se atribuem: "arrogância, irritabilidade, irracionalidade, aparência não convencional e egomania" adotados por Stockhausen (CARDEW, 1974, p.54) espelham o autoritarismo com que "inevitavelmente, eles [Cage e Stockhausen] tentam e conduzem suas 'escolas' pelo mesmo caminho" (CARDEW, 1974, p.33).

Na busca de legitimação, estratégias mais profundas do que traços de personalidade e estratégia de divulgação que determinados grupos realizam permeiam a vinculação da vanguarda com o sistema. Conforme aponta Willy, a leitura da História é oportunamente reconfigurada segundo interesses de legitimação; "a noção de progresso na estética burguesa", afirma, "é amplamente defendida por indivíduos que se auto-avaliam portadores das últimas aquisições do desenvolvimento

[186] A tradução que utilizamos do livro nos foi gentilmente cedida por Alexandre Barbosa de Souza.
[187] A respeito de como a Inteligência estadunidense moldou a Europa Ocidental, conferir o livro *Quem pagou a conta?* (SAUNDERS, 2008).

da linguagem", por esta clave, o grupo que obtiver "melhor capacidade de penetração nas mídias será o mais crível[188]" (OLIVEIRA, 2019d, p.85).

Contrapondo-se a essa forma de narrativa oportunista, Willy traz o artigo *Pensamentos sobre a Forma e o Conteúdo*, escrito por Hanns Eisler duas décadas antes desses argumentos serem novamente levantados. Nesse escrito, Eisler aponta como as mudanças ocorridas na linguagem musical em meados do século XVIII foram marcadas por uma significativa simplificação, a predominância da função de entretenimento substituíra a riqueza de polifonia da música barroca pela homofonia primitiva das sonatas e sinfonias pré-clássicas:

> As sonatas para piano de Philipp Emanuel Bach parecem-nos primitivas na continuidade formal, na estrutura, na harmonia e modulação. A despeito disso, contêm elementos progressivos, notadamente uma espécie nova de fazer-música emocional, do ponto de vista técnico, com idéias e temas contrastantes. PARA QUE NOVOS ELEMENTOS SEJAM DESENVOLVIDOS, OUTROS TÊM QUE RETROCEDER. Este procedimento contraditório é sempre encontrável na história da música, e deve ser entendido assim. (EISLER[189] apud OLIVEIRA, 2019d, p.85) [versalete de Willy]

Eisler aponta as novas técnicas descobertas nessa simplificação: "temas contrastantes no âmbito de um movimento, com modulação e nova qualidade da instrumentação. (...) *Crescendi* e os *decrescendo* na orquestra, e o *tremolo* nas cordas". O desenvolvimento posterior desses novos preceitos presente nas obras de Beethoven, Haydn e Mozart mostra que "um novo conteúdo pode ser atingido através das mudanças dos padrões musicais, mas que nem sempre pode ser discernido nas mais recentes fases do desenvolvimento. Isto deveria fazer-nos pensar duas vezes" (EISLER apud OLIVEIRA, 2019d, p.85).

A influência da ideologia, o interesse em se legitimar pela ordem de seus moldes, leva a que também a relação com as obras do passado passe "pelo mesmo crivo da conduta geral no presente: anomia e o atordoamento causados por um sistema de organização social que unicamente grifa no homem o desejo de lucro, a excitação da vaidade". "Como estrutura da consciência mas solidária com uma certa

---

[188] "A *poesia concreta* procurou infiltrar-se no mundo da comunicação de massa através de processos de grande ênfase visual, ligados às técnicas de publicidade, das manchetes de jornal às histórias em quadrinhos." (CAMPOS, 1974, p.289)

[189] Willy extraiu a citação do artigo original em alemão (""Inhalt und Form" em *Musik und Gesellschaft*, Berlim 1962, n.9, pp.541-546"), uma versão mais acessível do mesmo texto pode ser consultada em Eisler, 1978a, pp.212-217.

estrutura do inconsciente, como pensamento coletivo mas indissociável de um certo tipo de personalidade" (GIRARDI, 2011, p.11), a consciência dominada tem suas idiossincrasias:

> egos crescidos como cancros necessitam de espaço para se desenvolver mais, e mais desorganizadamente. Não havendo, assim, espaços para outras significações. Para a manutenção de seus privilégios classistas, praticam toda sorte de anominações. Dada, na prática individualista, a ausência de relações sociais solidárias, ego, vaidade, manifestam-se descomunalmente: olhos, ouvidos, conceitos, sentidos, como extensões de interesses ideológicos (inconfessáveis). Com o que se deparam, quando encontram "razões" para aproveitamento, o que vêem são espelhos.
> (...)
> Liberdade, palavra-chave de uma estética individualista, infensa à solidariedade. Proclamam altissonantemente os valores da liberdade, mas na verdade estimam apenas seus próprios privilégios. O gozo da liberdade com que o capitalismo beneficia seus pares não é apanágio só da arte de vanguarda (da vanglória de seus "feitos"), abarca também a retaguarda artística na continuação de seu exercício – também anódino – de resgatar o já gasto, de tentar convencer os incautos pela facilidade do convencional. Cada um "desfruta" da liberdade de fazer o que bem entende porque antes de mais nada, não fazem nada para ninguém: ao pé desta letra, o "público" pode jactar-se de estar livre dos artistas. Não há público para uma arte que não circula, que não é socialmente necessária, que não cumpre função social. Solidão *versus* solidariedade. (OLIVEIRA, 2019d, p.90)

Willy aponta como as narrativas presentes na música erudita contemporânea desenvolvem-se e multiplicam-se, é "em meio à babélica, estrambótica balbúrdia" na qual se faz a música contemporânea que pelo menos 40 tendências musicais no século XX são listadas em casos exemplares de sua contraposição aberrante[190] e na ilusão histórica que facultam de si mesmas. "A história da música burguesa são páginas repassadas de justaposições de passos individualistas, como a sociedade da qual ela conta", desaparecendo, no individualismo alienante que faculta, "qualquer noção de GÊNERO MUSICAL – que foi suplantada, finalmente, pela noção de GÊNIO MUSICAL, de personalidade artística". Enfim, "deixou de indagar – nosso artista "livre" – se a música teria outra função na sociedade além daquela de ser apontada como produto de sua LIBERDADE individualíssima, em uma palavra: de sua "genialidade"" (OLIVEIRA, 2019a, p.41).

Do ponto de vista geral, "obras híbridas como o AGON" de Stravinsky ou a apresentação de "fases distintas – (em curto lapso e sem pressão exterior) – como,

[190] "Um neoclássico, o que diz de um dodecafônico? (...) Um dodecafônico, o que grafa de um nacionalista? Há escritos circunscritos a isso" (OLIVEIRA, 2019a, p.41)

por exemplo, o serialismo integral, incursões pelo Teatro Musical, e até excursões interplanetárias a Sirius", indicam como essas narrativas mostram-se insustentáveis também enquanto justificativa englobante da prática. A situação do compositor do século XX no capitalismo é invariavelmente a de quem caminha desesperadamente só, "e não por passos de uma caminhada de uma história da música vivida em conjunto, por homens de língua comum."

> Não há limite, hoje, para o egoísmo, a egolatria, o ridículo. A perversão de tantos exibicionismos passa, praticamente, desapercebida. Imbuídos de competitividade (como se se tratasse da única força capaz de pôr em movimento o "progresso" humano), e inspirados pelo poder vivificante do dinheiro (o transformador e modificador de todas as coisas) temos logrado o abafamento da ânsia e carência do sentimento de solidariedade[191]. Uma rápida vista de olhos (irritados pela poluição ambiental) é suficiente para avaliarmos o estado degênero do mundo que edificamos com o capital. (OLIVEIRA, 2019a, p.44)

3.1.4 "Problemas pedagógicos não são problemas pedagógicos"

A atuação geral da ideologia na música, seja enquanto narrativa histórica interessada ou no individualismo alienante que faculta tem consequências graves para o ensino e concepção da linguagem, podendo se aprofundar até o próprio processo criativo. Enquanto professor de composição na *Royal Academy of Music*, Cardew relata não se ver apto a avaliar as obras de seus alunos devido às falhas em seu aprendizado dentro desta mesma instituição. Segundo Cardew, o problema pedagógico reside na necessidade ideológica de ocultar os conflitos no processo de aprendizagem, possibilitando que as insatisfações dos alunos frente a uma prática musical justificada de maneira cada vez mais inconsistente não se desenvolvam em críticas mais sérias, que possam objetivar o estado de coisas gerador essa situação de debilidade obscura em que se dá seu aprendizado. Em verdade o liberalismo pedagógico é extremamente opressivo, revelando-se "uma tática de apaziguamento das imensas contradições que permeiam nosso ambiente cultural, de modo que

[191] ""Joana: – E porque tanta maldade no mundo? Nestas condições não poderia mesmo ser diferente. Se o cristão é obrigado a arrancar ao vizinho o pão que necessita, para não falar na manteiga, e se até para o indispensável o irmão tem de lutar contra o irmão, é natural que os sentimentos nobres desapareçam do peito humano. Mas vamos supor que amar ao próximo não fosse nada mais que servir o freguês. Logo o Novo Testamento fica fácil de entender…", p.50/51 de *A Santa Joana dos Matadouros,* tradução de Roberto Schwarz, volume 4 do *Teatro Completo*, de b. brecht, Rio de janeiro, Paz e Terra, 1990." (Nota de Willy (2019a, p.44))

somos tentados a passar por elas e a ignorá-las" (CARDEW, 1974, p.58). Se, conforme o relato de Cardew, o liberalismo pedagógico não educa o músico para o ofício que este escolheu, se o engana, portanto, com diplomas e exames que asseguram conhecimentos em verdade frágeis, é porque muito mais urgente do que educar, do que humanizar, põe-se a necessidade de obstar a colocação do problema fundamental que cinde a sociedade pelo oferecimento de uma falsa liberdade e uma segurança ilusória para os alunos.

Em sua reflexão sobre o papel da educação no capitalismo, Girardi coincide com a observação de Cardew ao apontar para o quanto seu liberalismo é uma estratégia interna da classe dominante de evitar a colocação do problema social fundamental e assim postergar o conflito; sua defesa da liberdade individual, portanto, é apenas um recurso social a mais de auto-engano e, portanto, de opressão:

> A análise da sociedade capitalista nos tem mostrado que "o indivíduo", do qual o liberalismo defende a "liberdade", é uma abstração. O real indivíduo existe somente no interior de uma rede de relações, em primeiro lugar de relações de produção. Uma proclamação das liberdades individuais que não recoloque em discussão as dependências estruturais permanece portanto ideológica: ela concretamente defende somente a liberdade dos membros da classe dominante.
> A educação liberal faz parte da ideologia liberal. Ela combate o autoritarismo educativo abstraindo-o das suas raízes estruturais. Dá aos alunos o gosto pela liberdade, mas não os torna capazes de colher as condições objetivas de possibilidades. (2011, p.46)

Em se tratando de música erudita, o ensino de composição (ocorrendo dentro de uma sociedade classista e de tal forma dilacerada, ao ponto de desprovida de uma linguagem musical universalizante) precisa ser repensado. Em sua atividade como professor de composição na USP desde o início da década de 1970, a reorientação crítica de Willy afeta também sua proposta pedagógica e é tema do ensaio *Análise Composicional*, terceiro em seu *Caderno do Pânico*; frente a uma "época em que as abstrações de cunho individualistas formam um repertório babelesco como o da música burguesa contemporânea" (OLIVEIRA, 2019d, p.52), Willy objeta que o aprendizado musical não pode se dar como dado empírico puro e simplesmente sem deixar de incorrer na arbitrariedade do gosto pessoal ou na de uma narrativa ideologicamente perigosa (ambas destituídas de uma relação concreta com a linguagem e o real estado da prática musical atual) e enganosa, tanto para o professor quanto para o aluno.

Willy pondera que “é uma responsabilidade nossa, frente à análise musical, a de que os objetos para análise têm de ser judiciosamente justificados para que o aluno não seja induzido em erro”, seja, por exemplo, “a pensar que a música de uma época bárbara, (...) em que tantos homens eram apenas considerados objetos de uso, (...) pudesse ser tocada como a essência mesmo do que há de mais avançado” (OLIVEIRA, 2019d, p.50). Partir da relação concreta que existira entre compositor e público na história da linguagem, em necessária contraposição à leitura histórica hegemônica, é via necessária para recuperar o passado da linguagem pelo quanto este representa a formação da cultura, do processo histórico de significação dos materiais empreendido pela sociedade ao longo de seu desenvolvimento desde que vistos como possibilidade de humanização alcançável em nosso tempo e não como emblemas de poder. Outrossim, abdicar de toda a história incorreria no engano de um naturalismo também ideológico, principalmente no caso da linguagem musical em que o som, à maneira das demais ocorrências naturais, só se torna utilizável em música através (ainda que indiretamente) das concepções elaboradas na prática social:

> Na música, o realismo não se encontra na realidade de um estado natural. Naturalmente, as manifestações não são de natureza musical: são materiais acústicos sem o movimento de inter-relações estruturais que os homens criaram para o canto, para a dança, para seus instrumentos musicais. Como acontecimentos acústicos em estado bruto, não servem para as imitações diretas do natural, imitando, pois, diretamente a natureza, estamos reproduzindo a natureza onde deveria estar acontecendo a música dos homens. A música com a qual os homens se comunicam efetivamente, e é fruto da prática social plantada e colhida no solo fertilizado pela tradição, não é algo imutável. Pelo contrário, está, como a vida social, sempre em movimento e em processo de renovação. Na tradição vão sendo liberadas as informações de que os homens necessitam enquanto seres sociais. A tradição como um bem coletivo e não com o sentido de “novo que o burguês acumula – fixando ele próprio a cotação da bolsa de arte – e em detrimento da vida social. (OLIVEIRA, 2019d, p.52)

A fundamentação do pensamento musical na linguagem interpretada como concreção de uma prática social rompida pela instauração do capitalismo leva, na comparação com sua ocorrência no presente, à constatação do atual estado de ausência de uma linguagem musical universalizante; a interpretação materialista da história da música não exclui por isso a compreensão dos desdobramentos posteriores do material musical realizados desassociados de uma prática devidamente comum, mas sim incorpora-os pela contextualização crítica da situação presente. Uma possibilidade de realização dessa proposta de pedagogia crítica consta

nos cursos de composição lecionados por Willy na USP[192]; nestes, encontra-se como todas as concepções musicais ensinadas são cuidadosamente pensadas a partir de exemplos históricos da música erudita de modo a amadurecer a consciência musical do aluno, nesse processo, coloca-se a importância do sistema de referência para o pensamento musical e o problema da consequente precariedade da situação atual causada pela indisponibilidade de um que seja universalizável. Porque a utilização comum do sistema de referência advém de ser "fruto de um trabalho coletivo[193]" (ULBANERE, 2005, p.150), a sua contextualização elucida o terreno fecundo que a relação entre compositor e público proporcionara à criação antes de ser rompida pelo capitalismo, das músicas "realizadas no vivo das relações sociais, e não na história e nas teorias que a burguesia escreve para acondicioná-la às suas estreitas ilusões" (OLIVEIRA, 2019d, p.53)

Em acordo com essa proposta crítica, a validade pedagógica da linguagem aplica-se não apenas para o setor privilegiado que no capitalismo tem acesso à música erudita. Em seu artigo "300 anos de Bach", de 1985, escrito para o jornal *Voz da Unidade* (órgão oficial de comunicação com os trabalhadores do Partido Comunista Brasileiro) e em contraposição à mercantilização deste compositor em seu terceiro centenário de nascimento[194], Willy propõe a recuperação de Bach também dentro da classe oprimida, situando-o na luta para libertar a cultura "das ideias produzidas pela classe dominante e do monopólio, por elas, dos meios de produção e difusão culturais" (*Uma alternativa democrática para a crise brasileira,* Edições Novos Rumos, 1984, apud OLIVEIRA, 1985, p.13). Bach e o sentido de sua produção são aqui recuperados pelo valor social que a produção musical pode ter em uma sociedade mais sadia que a capitalista, é colocado por isso em contraposição necessária a lugares-comuns ideológicos do meio musical contemporâneo e seu correspondente: "desenvolvimento desordenado do EGO, este câncer que o capitalismo engendra":

> se a crítica burguesa escutasse Bach como olha para Shostakovich, certamente não iria comemorar os 300 anos de seu nascimento… Porque a

[192] Registrados aula a aula na transcrição feita por Alexandre Ulbanere (2005).

[193] Apesar de constituir a grande maioria dos casos, Willy menciona a exceção à regra no caso do gregoriano, inspirado nos modos gregos e imposto pela Igreja aos povos europeus durante sua cristianização (ULBANERE, 2005, p.149).

[194] A mesma intenção aparece no seu livro *Beethoven proprietário de um cérebro (1979)*, publicado dois anos depois de um ciclo conferência realizadas em oposição à mercantilização desse compositor e à escuta estupidificante produzida por essa dinâmica ("o presidente da sociedade dos proprietários das indústria fonográficas, de agências de concertos, de editoras musicais, disse: 'Vamos investir com garra no ano Beethoven'" (OLIVEIRA, 1979, p.76))

> crítica burguesa “exige” dos músicos socialistas (...) que eles escrevam com a cartilha musical oficializada como de vanguarda no mundo capitalista. (...) Não seria a OFERENDA MUSICAL de Bach uma obra “reacionária” segundo os cânones da crítica do mundo capitalista? (OLIVEIRA, 1985, p.13)

Bach é apresentado como ideário do compositor como um trabalhador, podendo ser visto como uma inspiração e exemplo para uma relação saudável com o passado e como as demandas do presente, desfeita dos vícios de novidade alimentados por narrativas ideológicas que comprometem também a consciência musical ao substituí-la por automatismos de pensamento. No sentido da consciência da utilidade de sua produção dentro de seu contexto, aponta-se o quanto “Bach escrevia numa técnica linear contrapontística que estava muito mais para os antigos do que a melodia acompanhada, em voga em seu tempo”; é em resposta ao suspeito endeusamento da “MODA” e do “NOVO”, que se defende a “presença marcante, fundamental em sua obra, de elementos e técnicas do presente (de qualquer parte da Europa), como do passado… (...) o lugar de Vivaldi na obra de Bach para a proposta de um confronto com a ideia de originalidade”, (OLIVEIRA, 1985, p.13).

A mesma oposição a princípios ideológicos gratuitamente impostos por sobre o campo musical é realizada por Cardew na busca de um fundamento concreto para pensar a notação musical. Situando o desenvolvimento funcional da notação desde Guido d’Arezzo (passando pelas tablaturas renascentistas e outras utilidades paralelas direcionadas para a escuta, tal como exemplifica nos usos do começo da música eletroacústica), Cardew aponta como a evolução desse “instrumento de composição refinado e flexível” dá-se historicamente em busca de uma “crescente diferenciação, crescente precisão” a fim de, “naturalmente, permitir ao compositor comunicar aos músicos executantes o que eles deveriam tocar” (CARDEW apud LEMOS, 2018, p.244-246). Cardew alerta para o perigo frequente na música erudita contemporânea de que qualquer fator subsidiário ou auxiliar à criação torne-se mais importante do que o evento musical cuja notação e realização deveria auxiliar; nesse sentido, a proeminência excessiva e preocupante que o signo gráfico das partituras passou a ter no século XX é atestada por ele a respeito de seus anos de aprendizagem, em que “a caligrafia, ou a limpidez do leiaute da partitura parecia uma questão mais importante” do que a avaliação de como os sons estavam organizados em seus trabalhos – sobre este último quesito, menciona como “‘tem uma boa forma’” era o comentário mais arguto que poderia ser feito (1974, p.58). Anos depois, malgrado a oposição de amigos mais conscientes e já um compositor experiente,

Cardew continuara a incidir por sobre esse aspecto em sua maturidade, como ocorrera por quatro anos na ilusão fraudulenta de seu *Treatise,* obra na qual a própria ideia composicional foi substituída por um fetiche gráfico.

Analisando seu comportamento em retrospectiva, Cardew interpreta essa valorização do grafismo (fora de seu papel funcional exercido em momentos anteriores da linguagem, no qual abundam extremos de refinamento e beleza gráfica[195]) como uma "doença de notação" decorrente do isolamento dos compositores frente à prática social e que portanto não lhe é exclusiva, para ele, a alienação realizada através deste recurso na verdade contribui "para confundir os problemas básicos enfrentados pelos músicos na sociedade burguesa, a saber: a questão do conteúdo em música, como a música se expressa e encarna idéias e no interesse de quem ela serve" (CARDEW apud LEMOS, 2018, p.241-242):

> Como explicar essa "espantosa tenacidade" da ideologia burguesa dentro da vanguarda? Citando novamente o *Handbook*: "Psicologicamente, a existência do *Treatise* pode ser explicada plenamente pela situação do compositor que não está em uma posição para fazer música". A vanguarda é isolada. Pelo processo de alienação que vem dando passos gigantescos desde o início do século XX, o compositor moderno se tornou isolado tanto dos músicos profissionais, quanto do público, com exceção de uma minúscula elite intelectual. (CARDEW, 1974, p.87)

A importância que processos fetichistas de composição adquiriram nesse contexto de fragilidade da prática e comprometimento do ensino musical são sinais de uma enorme incompreensão que atinge também o meio especializado na decodificação do significado musical (da estrutura com vistas à interpretação da sintaxe). Em apontamentos que encerram seu ensaio *Análise Composicional,* Willy trata do quanto "a análise vem, de certo modo, substituindo as regras que uma prática da música teria possibilitado", tornando-se "muito mais própria, mais importante, do que a obra". No estado de coisas atual, a apreciação ou validação da obra não se dá mais pela sua escuta, mas por uma ferramenta conceitual de legitimação, ao ponto de eventualmente desconsiderar-se as propriedades internas da composição em prol do "disparate de inventar materiais para análise. Algo no espírito das teses acadêmicas." Também porque a iniquidade do setor onde se dá a criação leva este para uma proximidade crescente com o campo da análise (dentre outros fatores ideológicos compartilhados), dá-se que "compomos a partir de análises musicais para sermos

[195] Cf. a notação do Codex de Chantilly ou do de Montpellier.

analisados e não para sermos escutados no vivo da realidade social da música"; assim "construímos variações tão elaboradas quão distantes do material temático (que se tornam irreconhecíveis mesmo para os especialistas). Em especial, isto é verdade, quando nos damos conta do quão pouco conta a memória para a música nova" (OLIVEIRA, 2019d, p.54).

Nessa situação, "justifica-se a música pelas análises em vez de se proceder à análise das músicas que se justificam pela escuta, pela prática social da música", o esmorecimento dos resquícios de linguagem contíguos ao caso leva à perda contínua da consciência da evolução do discurso e das relações entre os sons estabelecidas no tempo, enfim, "trabalhamos com a amnésia", pois, em sintonia com o estado de alienação geral da sociedade, "temos a consciência tão pesada que não queremos lembrar de nada". Se esta última observação de Willy situa-se com relação à incorporação artificial de procedimentos da vanguarda, incorporados de longe por sobre a prática musical, perguntamo-nos se hoje, infelizmente, ela também não se aplica mesmo para a relação com as obras do passado:

> durante anos cultuamos um sem número de músicas que serviam de modelos no plano teórico, exatamente pelo motivo das análises que delas se faziam (...) e mesmo quando chegávamos a ouvir a música, era à análise que escutávamos: a música servindo apenas como fundo para a memória da análise. (OLIVEIRA, 2019d, p.54)

3.2 CENA 2: CRÍTICA DOS CRÍTICOS

A polêmica desencadeada por Willy no meio musical erudito na virada da década de 1970 incomodara também comentadores pertencentes a outros campos do pensamento, os quais optaram por responder a partir de aspectos musicais particulares próximos de suas respectivas áreas. Porque a crítica de Willy é fundamentalmente ideológica e não musical, nossa exposição não inquire sobre problemas musicais, mas intenta abordar os fundamentos que, apesar de raramente expostos, justificam os pontos de vista de seus opositores.

O anterior mentor e agora principal figura opositora a Willy, Augusto de Campos (1931), desconsidera que sua crítica não se dirige à música de Webern e resolve antagonizar a produção desse compositor às concepções de Jdanov e Hanns Eisler ("hinista oficial da Alemanha substalinista" (CAMPOS, 1983a, p.5)) defendidas por Willy, tendendo assim a recolocar o problema ideológico em termos de oposições individuais[196]. Nesse embate de personalidades, Augusto vale-se extensivamente de citações de escritos de teóricos musicais e figuras relacionadas aos festivais de Darmstadt[197] que atestam a importância de Webern para a vanguarda, chegando a listar pronunciamentos oficiais sobre o compositor com criteriosa exposição das personalidades que os enunciaram (Boulez, Stockhausen, Pousseur, Stravinsky e Metzger). É também recorrente a busca da legitimação externa por sobre o debate musical propriamente dito, sendo dos poucos momentos em que Augusto confere uma opinião decididamente pessoal e não se vale extensamente de citações, a exemplo da insistência na ruptura com o passado musical, da devoção à personalidade estóica de Webern (em especial) e de Varèse[198][199] e da descrição atenta e minuciosa do repúdio do público[200] à estreia da obra *Déserts* de Varèse.

---

[196] Ainda que fosse o caso, tal estratégia teria problemas em lidar com o fato de que Eisler foi aluno de Webern e nunca deixou de escrever música dodecafônica, parte da qual fora inclusive elogiada por esse seu professor (BETZ, 1986, p.48)

[197] Cf. Campos, 1983a, p.2

[198] Também compõe a oposição de Augusto o artigo "Viva Varèse", publicado em data próxima e no mesmo espaço e jornal do de Webern.

[199] "Ambos [Webern e Varèse], após uma vida de dificuldades e provações, marcada pela coerência e pela fidelidade aos seus ideais, só obtiveram tardio reconhecimento do seu valor" (CAMPOS, 1983a, p.3); "sua recusa [de Webern] a curvar-se às imposições artísticas do regime autoritário que o condenou ao ostracismo, ao silêncio e à pobreza" (CAMPOS, 1983a, p.5)

[200] Veja-se o testemunho de Décio Pignatari citado por Augusto: "soltei um berro, que quis tão sagrado qto. um elefante branco: Silence! (...) Bem no momento em que algazarra parecia ter tomado conta da sala, uma monstruosa cachoeira de sons soltou-se do teto (...) e hiroshimou os assistentes" (CAMPOS, 1983b, p.2).

Momentos de retórica efusiva pautada em observações gerais e pouco aprofundadas são recorrentes. A respeito das peças do op.11, Augusto diz serem “verdadeiros haikais musicais. Microcosmusicais. Microcosmusihaicais, para defini-los numa palavra-valise à maneira de Joyce” (CAMPOS, 1983a, p.4); dos op.21 ao 24, “algumas das obras mais perfeitas, das mais caracterologicamente webernianas, de Webern” (CAMPOS, 1983a, p.4); precisando o impacto de sua produção, Webern é o autor da “revolução de clareza e silêncio que até hoje suscita “o vil sobressalto da hidra” e “o vôo da blasfêmia esparso no futuro” daqueles, menores, que a sua lição de grandeza e simplicidade eternamente esmaga” (CAMPOS, 1983b, p.3); e igualando Webern e Satie pela brevidade e simplicidade, comenta a observação de Cage de que ambos seriam a “‘única idéia nova ocorrida em matéria de estrutura musical desde Beethoven’ [pois]: com Beethoven as partes de uma composição eram definidas por meio da harmonia, com Satie e Webern passaram a ser definidas por meio de extensões de tempo”’ (CAMPOS, 1983a, p.5).

Tais afirmações nos levam a questionar o conhecimento do fazer musical por parte de Augusto, principalmente na falta de maiores explicações para colocar Béla Bartók em demérito frente a outros compositores de seu tempo quanto às contribuições ao desenvolvimento da linguagem:

> Se considerarmos que Debussy e Satie, os mais velhos, já eram grandes inovadores antes do despontar do século 20, podemos afirmar que o solo da música deste século terá sido explodido ou implodido, basicamente, por cinco grandes "inventores": Schoenberg e Ives, nascidos em 1874, Stravinski, em 1882, e Webern e Varèse, em 1883. A estes nomes se devem acrescer os de dois mestres – *se menos inovadores*, não menos notáveis, Béla Bartók -, nascido em 1881, e Alban Berg, em 1885. (CAMPOS, 1983a, p.3) [grifo nosso]

Questões do tipo, relativas ao processo de elaboração musical, Augusto não discute; muito pouco ele fala do trabalho composicional cuidadoso e responsável praticado por Webern se comparado ao que precisa quanto ao uso do material musical, das simetrias das séries compreendidas tais como um poeta concreto enxerga as das palavras (CAMPOS, 1983a, p.5). Em seu texto, Augusto não se aprofunda quanto aos resultados particulares que Webern obtém a partir da estruturação e uso da série; no máximo atesta, a respeito do Concerto op. 24, que “o resultado [das simetrias seriais] é uma obra de cristalina coerência, de um contínuo interespelhar-se”, e segue mais uma citação, agora de Eimert.

Ao tentar falar de música, o conceito de *invenção* para Augusto mostra existir apenas através do aporte pré-estabelecido de seus autores de referência; seu julgamento está, portanto, pré-determinado por um juízo de valor que não se justifica para uma época sem o compartilhamento de uma linguagem comum. Assim, por mais séria que tenha sido a experiência serial por algum tempo (significativamente menor do que o de seu panegírico como um suposto compromisso ético do compositor, em publicações especializadas), seus resultados puderam ser colocados em palavras de ordem ao ponto de permitir a Augusto proclamar que Webern e Varése, compositores-chave para a vanguarda, "tornaram mais difícil a arte de compor" sem, no entanto, apresentar uma justificativa musical própria para isso (CAMPOS, 1983b, p.5).

O maniqueísmo da situação torna-se mais claro quando, ao final do artigo, Augusto abandona a própria música erudita – que até 1979, em seu setor contemporâneo, tivera em Willy um agente reconhecido – para pontificar que:

> é da música popular, tão maltratada pela inveja obscura e pelas mesquinharias sinistro-elitistas, é da música independente, sem hierarquias e sem patrulhas, que continua a surgir, apesar de tudo, a voz do povo (não populista nem popularesca) e a voz do novo (CAMPOS, 1983a, p.5).

Ao que Augusto se refere como música popular e independente, notifiquemos que ele é de longa data um admirador da Tropicália, tendo defendido publicamente esse movimento em uma conferência de 1968, quando fizera uma longa exposição teórica qualificando a posição dessa música na vanguarda da música popular brasileira – a mesma ocasião em que Gilberto Gil afirmava, a respeito de sua produção, que "nossa relação com a arte é uma relação comercial"[201]. Essa posição encontra-se mais desenvolvida em seu livro *O balanço da bossa e outras bossas*, que constitui uma coletânea de artigos seus e de simpatizantes do concretismo publicados ao longo da década de 1960; destes escritos, destacamos o *Música Popular de vanguarda*, de 1971, no qual Augusto considera o tropicalismo "o fato novo mais importante da cultura brasileira" e afirma, a respeito de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

[201] Conferência sobre Tropicalismo realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo em 06/06/1968 (cf. publicação em Estado de São Paulo em 07/06/1968, p.7), também estavam presentes Décio Pignatari, Torquato Neto e José Celso Martinez Correia (cf. Folha de São Paulo em 06/06/1968, p.3).

> o que me fascina e me entusiasma neles não é tanto o fato de eventualmente incidirem ou coincidirem com a poesia concreta, como a capacidade que eles têm de fazer coisas diferentes do que fizemos e fazemos e que constituem informações originais até mesmo para nós, que nos especializamos na invenção (CAMPOS, 1974, p.286).

Sintomaticamente, o interesse de Augusto pela Tropicália – tal como se apresenta neste artigo e de modo geral em seus textos – não se deve ao apelo dessa produção junto às massas, mas sim à coincidência acidental (que Augusto também cuida de não abordar ideologicamente) de um critério estético individual que é posto como político a reboque da participação e do interesse de classe. Se exemplos de música produzida organicamente pelo ou para o povo em luta não comparecem em seu livro, afinal, será então mais correto ver a voz da classe oprimida na "música independente" que obtém sucesso de mercado durante o regime militar e tem o seu principal disco, *Panis et circensis*, lançado em pleno AI-5?[202]

A dualidade de Augusto de, por um lado, em contradição com os princípios estruturais mais rigorosos da vanguarda sintetizados na figura de Webern e apregoados por ele em seu próprio texto, defender ao final do artigo uma música de estruturação muito mais simples, e de outro, condenar a crítica e o engajamento de Willy pelo que este questiona de seus dogmas de vanguarda, é indicativa do dogmatismo militante que orienta sua atuação. Da mesma forma que "a poesia concreta procurou infiltrar-se no mundo da comunicação de massa através de processos de grande ênfase visual, ligados às técnicas de publicidade, das manchetes de jornal às histórias em quadrinhos" (CAMPOS, 1974, p.289), Augusto passa superficialmente por questões da linguagem musical a fim de justificar a aplicação de conceitos que imponham ou reafirmem uma estética de vanguarda pretensamente generalizante. É nesse sentido que muito de sua crítica é mesmo musicalmente duvidosa, tal como observara um autor distanciado desta polêmica, Carlos Palombini, a respeito do livro *Música de Invenção*, que reúne as críticas musicais realizadas por

[202] Compare-se, nesse sentido, a diferença com a qual o regime militar tratou os membros da Tropicália e um cantor engajado e próximo dos CPC's da UNE como Geraldo Vandré. Segundo Caetano Veloso, Vandré era "quem os militares sentiam como inimigo absoluto", e complementa: "quando Gil e eu estávamos na cadeia, encontramos gente como Ferreira Gullar, Paulo Francis, Antônio Callado e Ênio Silveira. Apesar de alguns oficiais e sargentos nos ameaçarem com pistolas em cenas falsas (que Perfeito Fortuna ironizava sem medo), a voz corrente era que não haveria danos físicos causados aos presos pol9íticos na área intelectual. Mas, nos três quartéis onde estive, sargentos e oficiais fizeram questão de repetir que matariam Geraldo Vandré se o encontrassem. Nesses casos, eles não pareciam estar brincando." (NUZZI, 2015, p.215).

Augusto de Campos entre 1957 e 1997 (incluindo-se os textos a respeito de Webern e Varèse que elencamos aqui):

> Nesta espécie de Caras[203] superintelectualizada, não há espaço para o aparato teórico que o tema possa requerer. Aqueles que compartilham os gostos de Campos dirão que ele cumpra o papel do crítico de segunda. Mas Campos sabe se fazer notar. Campos fala de Campos e de seus autores prediletos. Quanto às obras, ele tem pouco a dizer. (PALOMBINI, 2002)

Não só Augusto, mas outros participantes do concretismo corroboram essa estratégia de um suposto alinhamento estético das vanguardas; assim transparece no documentário *Oirégor Tarpud* (2000) em que concretistas e figuras relativas a esse movimento testemunham as semelhanças entre o *Manifesto Música Nova* e o *plano-piloto para poesia concreta*, publicado em 1958 e de autoria de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari:

> Willy Corrêa de Oliveira: “Esse manifesto é de autoria do Rogério [Duprat] mes\mo. Quero dizer, eu me lembro que nós assinamos, mas nós já encontramos pronto esse manifesto. Apenas nós concordamos.” [...]
> Rogério Duprat: “O modelo desse manifesto é o manifesto dos poetas concretos, que nós passamos a conhecer melhor, passamos a nos encontrar, a discutir as coisas [...]”.
> Décio Pignatari: “Nós batalhávamos para uma certa utopia, em que houvesse uma simetria de vanguarda.”[204]

Uma instrumentalização parecida é manifesta por Duprat em sua defesa da música de mercado como meio para atingir um público maior, operação cujos resultados foram insistentemente elogiados por Augusto de Campos. Em uma entrevista realizada em 1982, Duprat testemunha como optara pela música de mercado após verificar, ao final da década de 50, o alcance extraordinariamente restrito do campo erudito no Brasil e o aparecimento de debilidades internas no meio criativo contemporâneo, catalisadas pelas palestras de Cage em Darmstadt no início da década de 1960. Junto a Damiano Cozzella (compositor que também participara dos cursos de Darmstadt), Duprat conta como constataram a insuficiência geral da prática musical erudita (de seu passado e de seu presente) e perceberam que

[203] Publicação mensal de “imprensa rosa” editada no Brasil desde 1993.
[204] Para uma observação mais detalhada da semelhança entre os dois textos, cf. De Bonis, 2006, p.23.

“precisávamos usar a cultura de massa e através dela atingir outra espécie de gente”[205]. Citando a concepção de Décio Pignatari de que “as coisas acontecem primeiro ao nível da produção, e somente depois ao nível do consumo” (DUPRAT, 1982, p.50), Duprat contextualiza sua colaboração no *Panis et circenses* (1968), disco capital (e homônimo) para o lançamento do movimento *Tropicália*:

> “Tropicália” encaixa-se como uma luva nesse circuito produção-consumo. Ele é de 1968, portanto, cinco anos depois do desbunde aleatório que curtimos na vanguarda. Veja como transferimos procedimentos da vanguarda para a música popular, houve uma filtragem da vanguarda (DUPRAT, 1982, p.50)

Caberia lembrar que o mercado cultural de massas ao qual Duprat voluntariamente se dirige é (sobretudo no período de sua atuação) resultado de uma política cultural corroborada pela Ditadura Militar. Em seu artigo sobre o tema, Natália Fernandes trata como o regime militar favoreceu o estabelecimento da Indústria Cultural no Brasil em uma estratégia adaptável às mudanças do quadro social e político, empreitada comercial na qual a censura fora apenas um momento histórico mais conturbado[206]. Juntamente à criação de órgãos estatais para a área da cultura com vistas a uma política nacional, ocorreram grandes investimentos para o desenvolvimento e integração da infra-estrutura de telecomunicações do país; nesse processo, “a construção das redes nacionais de TV” são um “passo significativo para a “Integração Nacional””, pelo que permitem ““promover e organizar um mercado de massa para os bens produzidos pelo processo de industrialização que os militares implementaram, baseado na importação de capital e tecnologia [...]” (Jambeiro, 2001)” (FERNANDES, 2013, p.177).

Fernandes detalha como, no contexto da virada da década de 1960, quando em oposição à forte presença da produção dos CPC’s dez anos antes e frente ao esvaziamento que se seguiu à sua liquidação, o regime desenvolveu estratégias para

---

[205] A precariedade do vínculo musical existente entre Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e Rogério Duprat no início da década de 1960, mostra-se pelo quanto “o desdobramento imediatamente posterior de sua produção (ou a interrupção da produção como compositor por parte de alguns deles) já não permite clareza suficiente para definição de um núcleo comum a partir da criação musical desses autores.” (DE BONIS, 2020, p.226-227)

[206] “Quanto ao documento de 1975, Política Nacional de Cultura (PNC), Cohn aponta que “os fundamentos doutrinários são semelhantes” ao das Diretrizes de 1973, “mas o tom é mais nuançado, (...) o argumento básico já não invoca as exigências de segurança e do fortalecimento nacionais”, o foco agora está em: “o desenvolvimento brasileiro não é apenas econômico, mas sobretudo social, e que dentro desse desenvolvimento social há um lugar de destaque para a cultura” (Cohn, 1984: 92)” (FERNANDES, 2013, p.181-182).

“romper a “hegemonia cultural da esquerda” para, no momento seguinte, assumir o controle do processo cultural” (FERNANDES, p.180). Em se tratando de uma economia largamente controlada pelo capital estadunidense[207], o acordo entre um processo de modernização sob forte influência estrangeira e a proposta de certa estética cosmopolita situa certo espaço preferencial:

> Pressionada pelas múltiplas exigências de nosso processo modernizador, a atividade cultural se via forçada a experimentar uma abertura – quer nos temas, quer nos procedimentos técnicos – para as tendências culturais dominantes nos países hegemônicos; ao mesmo tempo, era impelida a romper – atenuar, ao menos – seus laços tanto com a tradição cultural quanto com as questões locais. [...] Talvez não seja supérfluo afirmar que tal processo teve, como impulso decisivo, a decretação do AI-5 em 1968 e que a censura estatal, truculentamente imposta ao país no início dos anos 70, favoreceu-o de modo acentuado: afinal, ao pretender calar a voz da sociedade, é a cultura local que a ditadura militar desejava suprimir. (FRANCO (1998, pp.78-79) apud FERNANDES (2013, p.5))

Fernandes aponta como a produção cultural procurou “unificar, sob os padrões urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo, as heterogêneas audiências nacionais de TV no Brasil” (2013, p.178), consolidando o mercado em que Duprat irá atuar conjuntamente com os músicos da Tropicália (estes com sucesso comercial garantido por décadas, durante e após o regime[208]). Nesse sentido, a ironia com a qual Duprat responde a critica de Willy, de que o “povo não presiza de neñum qompozitór qe vem, lá de sima, qompor as músiqas qe qonvêm pra povo” (DUPRAT, 1983, p.69), acompanhada do conveniente silenciar a respeito da força de dominação do mercado[209], mostra o quanto interpreta liberdade como possibilidade de consumo. Se

---

[207] ”Com quase metade da indústria [brasileira] sob controle multinacional, o relatório do Senado americano [apresentado em 1975] salientou que corporações multinacionais conduziam-se como “um determinante crítico da performance econômica brasileira". O relatório revelou ainda que “como muitas firmas estrangeiras são oligopolísticas, a desnacionalização está ligada à concentração de mercados de produtos. A concentração de mercado outorga poder adicional às corporações multinacionais livres das restrições do mercado competitivo. Se a desnacionalização e a concentração de mercados de produtos continuarem a aumentar, a economia brasileira tornar-se-á cada vez mais vulnerável ao poder de decisão exercido por executivos nas sedes das corporações multinacionais.” (DREIFUSS, 1981, p.65)

[208] Quanto à prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1968, “nada foi encontrado [pelo regime] que pudesse sequer justificar uma suspeita”, afinal, “todas as declarações públicas de Caetano Veloso eram contra a posição das esquerdas em matéria de música popular” e Gilberto Gil não manifestava nada de sério a respeito desse assunto. Conforme relato de Caetano, “prenderam a gente rápido, não sabiam o que era, depois ficaram sem saber o que fazer (...). Não dava mais, estávamos cansados. (...) O coronel Luís Artur ficou pedindo para deixarem a gente trabalhar. Então deram a sugestão de sair do Brasil (...), aceitamos, e tivemos quatro dias para sair”. (TINHORÃO, 2013, p.104-106)

[209] Cf. artigo “Para qê?” (Folha de São Paulo, 18 de março de 1984, p.69), publicado junto das demais respostas ao “Webern serve ao imperialismo” de Willy.

a despeito das explosivas lutas de classes à época dessas afirmações, se afirma que “povo inventa e tranza suas próprias qoizas, e povo nem é, asim, ésa másа uniforme”, é porque a necessidade de organização dos trabalhadores (e sua respectiva criação de símbolos e significados para a luta) mostram-se desnecessárias para alguém confortavelmente instalado junto à classe dominante e que não encontra restrições nem para o próprio consumo e nem para o gracejo da ignorância dos oprimidos.

Retomando ao caso de Augusto de Campos, em artigos publicados entre 1967 e 1968 este elogia inúmeras vezes a colaboração de Duprat com a Tropicália pela introdução (ainda que superficial) de procedimentos da vanguarda nesse movimento:

> É essa abertura sem reservas para o novo que é responsável também por um fato inédito em nossa música popular: a colaboração íntima com músicos eruditos de vanguarda, como Rogério Duprat, numa associação incomum mesmo no plano mundial. E que faz com que as linhas mais avançadas da música de vanguarda – música eletrônica e antimúsica – se encontrem com a música popular numa implosão informativa da qual tudo pode resultar, inclusive uma nova música, uma música ao mesmo tempo de "produção e consumo", ou de "produssumo" como diria Décio Pignatari. (CAMPOS, 1974, p.262)

Evidentemente que para Duprat, um arranjador com uma trajetória de décadas junto ao mercado de música popular, a relação com a Indústria Cultural não é tão ingênua (ou produção e consumo não se determinam tão livremente) como a posição de Augusto a respeito da vanguarda pode levar a crer, tal como o dá a entender na afirmação de que: “com todo o dirigismo do mundo comercial, o único ato livre que existe é o do consumo. Você compra quando e o que quiser. Se você produzir um modelo de camisa Luís 15 ninguém comprará” (DUPRAT, 1982, p.50). Também a anomia da produção cultural no capitalismo não parece lhe escapar:

> Quanto aos [músicos] independentes, acho interessante como tentativa de escapar do sistema, (...) mas eles, no fundo, são meio lúdicos, parecem estar apenas praticando um joguinho inofensivo. (...) Não há mais nada a fazer, não interessa mais saber quem fez e quem vai consumir. Não é que a arte acabou, é que tudo virou arte. Veja esses passeios ciclísticos pela cidade: são um evento que mais tarde poderão chamar de arte. (DUPRAT, 1982, p.50)

Identificar mercado e liberdade, tal como o fazem implicitamente Duprat e Augusto de Campos, evidencia o quanto a prioridade da escolha estética é a prioridade de uma escolha política, ao ponto da defesa *pessoal* de um simpatizante

do nazismo não se mostrar obstáculo nessa disputa. Também o espaço que os meios de comunicação e produção de cultura conferem à auto-legitimação desses grupos indica o quanto essa atitude individual é consonante (ou mesmo é induzida) pelas relações de produção que sustentam o estado de coisas. Tal é a situação que mesmo alguém bem intencionado se mostra contrário a objeções que visem a transformação do mercado, preferindo antes atentar-se apenas ao que há de mais superficialmente democrático na sociedade de consumo. É nesse sentido que Ênio Squeff[210] relativiza a crítica anticapitalista de Eisler levantada por Willy em seu espetáculo *Você conhece Hanns Eisler?*, de 1981, apresentando-a, junto a Brecht, como uma concepção própria a figuras históricas datadas, as quais "viveram uma época muito especial do mundo" e em nada dizem respeito à realidade brasileira apresentada àquele momento. Nesse sentido, após apresentar a trajetória combativa de Eisler, Ênio conclui que "pela biografia do homenageado tem-se as preocupações do homenageante", transformando as objeções sistêmicas de Willy em apenas um problema pessoal ou em mera dissertação, uma vez que "se a esquerda musical tem alguma coisa a dizer, seria preferível que falasse pelo menos uma vez do Brasil".

Dado sua não participação no momento mais agudizado da polêmica, acreditamos que Ênio possivelmente constatou o incômodo que a exposição detida dos problemas, particularizada para a natureza de cada público e não generalizada pela pauta da mídia, tem o potencial de causar[211]. Mas Ênio só mostrou ter olhos para o que então se falava, e, assim, Eisler e Brecht não têm interesse:

> aos que os ignoram e que querem (e deveriam) discutir Lula, o Metalúrgico, a Igreja, quem sabe o "revolucionarismo" da música do compositor Chico Buarque de Holanda, o "reacionarismo" da música de Villa-lobos e – por que não? – o valor das obras que o próprio Willy Corrêa de Oliveira assinou antes de sua atual fase. (SQUEFF, 1981, p.31)

Ao descartar ou não ter clareza para precisar a dialética que unifica os contextos mais particulares de luta com a sua oposição sistêmica, Ênio fatalmente toma o que há de mais paliativo como salutar, e nessa confusão é levado a acordar

---

[210] Todas as citações a seguir referentes a Ênio são originárias de seu artigo (1981, p.31).

[211] A despeito dos anúncios sobre o espetáculo publicados tanto na *Folha* (Cf. artigo de João Marcos Coelho "Eisler, a música e o compromisso político", publicado em Folha de S. Paulo, 26/5/1981, Ilustrada – p.36.) quanto no *Estado de São Paulo* (29/5/1981, p.20) especificarem que Eisler é um compositor de música erudita ligado à vanguarda, Ênio objeta que "restam muitas perguntas sobre as relações de tudo isso com o Brasil de hoje" e que

com ideias as mais reacionárias, tal como tem a infelicidade de o fazer ao objetar que países como “a velha Alemanha devem carregar o galardão de países fascistas” (a despeito da continuação do imperialismo na Alemanha Ocidental) ou ainda a igualar nazismo e comunismo ao tratar da “velha questão entre Hitler e a esquerda – incluindo-se aí o stalinismo de Jadanov” [sic]. Desfeitos os fundamentos da crítica, facilmente a classe do mínimo grupo de privilegiados que assiste aos concertos pode se desaver ideologicamente do estado de coisas, e em todo caso, discussões piedosas a respeito da situação social mas acalentadoras quanto à consciência de si não foram a tática de quem colaborou intensamente com os trabalhadores em greve. Hoje, passados quarenta anos, já está claro a consequência em tergiversar quanto ao que a classe dominante chama de democracia.

O alinhamento circunstancial de críticos alheios ao concretismo ou à trajetória de seus membros é indicativo de como não se trata apenas de uma peculiaridade desse movimento; em uma situação até certo ponto análoga à de Augusto, o professor de filosofia e músico amador José Oscar de Almeida Marques aceita Webern simplesmente pelo papel catedrático que este passou a compor na História da Música e condena os demais compositores contemporâneos não-diplomados por esta e – como argumento decisivo – incompreendidos pelo público. Ora, José convenientemente ignora que uma crítica muito similar foi feita a Arnold Schoenberg no começo do século XX e que o próprio Webern viveu uma situação de ostracismo parecida com a dos compositores atuais; porque há mais de cem anos que a criação na música erudita não ocorre socialmente em um campo de prática compartilhada que permita sua direta apreensão pelo público sem formação na área, que a avaliação de um público consumidor diletante não pode servir de referência, pois sequer uma eventual falsificação passadista por parte do compositor não encontra junto ao público o mesmo apelo que o repertório tradicional.

Em sua crítica, José também não infere o sentido e as referências ao meio artístico que comparecem na estratégia crítica utilizada por Willy em seu artigo “Webern serve ao imperialismo”; apenas, diz, trata-se de um “sintoma de desordem no reino das idéias”. Sendo tanto a música contemporânea quanto qualquer outra produção menos importantes do que as interpretações oficiais, dadas de antemão, José também é levado a se postular pelo mercado como solução para o problema do isolamento experimentado na música contemporânea:

> Se a arte musical contemporânea está no estado lastimável que todos conhecemos, isso não é culpa de Webern, mas decorre da absoluta falta de sintonia entre os compositores “eruditos” atuais e as idéias mais vivas de nosso tempo e de nossa sociedade, o que leva os ouvintes a se voltarem em massa para produções musicais mais degustáveis, após perderem a paciência para com as elucubrações pseudofilosóficas e pseudocientíficas com que os compositores contemporâneos costumam envolver seus trabalhos para dar-lhes uma aura de suposta profundidade espiritual. É para estes deserdados da História (e não para Webern que já tem seu lugar entre os clássicos) que as palavras de Willy-Cardew se dirigem e assumem o papel da séria advertência: “Socializa-te ou morre”. (MARQUES, 1984, p.69)

No entanto, para pontos escolhidos, José aparenta ser capaz de decifrar o artigo de Willy:

> Consideremos este brilhante raciocínio de Willy-Cardew: (...) “A quem serve a música de Webern? Pode-se responder do modo mais simples, apenas com uma olhada para o público de seus concertos". Um público com colarinhos ainda mais brancos poderia ser encontrado nas platéias que ouvem Beethoven. Conclui-se daí que Beethoven também serve ao imperialismo? (MARQUES, 1984, p.69)

Para seu silogismo resultar, José faz uma comparação que salta quase um século na história da linguagem, período cujas transformações sensíveis causaram diferenças radicais entre o uso que a superestrutura pode fazer da figura de Beethoven mas jamais, na mesma extensão e da mesma forma, de Webern. A música de Beethoven, escrita em tempos de linguagem comum, pode de maneira muito menos problemática ser convertida em mercadoria vendável pelo imperialismo do mercado fonográfico e item de propaganda para seu correspondente *status quo*, uma situação, ademais, completamente fora do contexto onde se deu a produção do compositor de Bonn e que representa uma realidade sequer vislumbrada por ele. Willy, no tom irônico e indireto adotado no texto, deixa para um bom entendedor o sentido de sua crítica, o que não parece ser o caso de Marques. A resposta "simples" sobre a quem serve a música de Webern, a ser encontrada em uma "olhada para o público de seus concertos", não é a conclusão simplista de que, na ausência da classe trabalhadora como consumidora desse repertório, essa música automaticamente servisse à alta burguesia, à elite econômica de "colarinho branco" com a qual seus defensores ideologicamente fazem corpo. Esse estrato social, frequentador e consumidor (ainda, pelo menos naquele momento histórico) de uma pequena parcela

do repertório tradicional, sempre foi notoriamente infenso à música de vanguarda. Tampouco seria concreto argumentar que a eventual presença de músicos e estudantes de música entre os eventuais espectadores desses concertos colocaria o repertório a serviço de uma pequena burguesia artisticamente interessada. A primeira verificação nesse passar de olhos pela plateia de concertos compostos apenas de música de vanguarda é seu esvaziamento. Como impacto artístico sobre a sensibilidade de um público interessado, essa música não serve de fato a praticamente ninguém. O que os textos de Willy claramente denunciam é o quanto a construção hagiográfica das figuras de compositores de vanguarda nos meios intelectuais faz corpo com a ideologia dominante e com a alienação das relações de produção, mesmo em pleno desconhecimento da imensa maioria de suas obras de parte a parte.

Assim, por não avaliar devidamente a situação do público e da linguagem, José é levado a propor a servitude ao mercado como saída para a criação[212], solução que não lhe é exclusiva ou dos demais críticos a Willy (Augusto e Duprat, sendo também praticada por Damiano Cozzella, que não adentrou nessa polêmica), mas foi manifesta por compositores ativos no meio musical contemporâneo e que passaram completamente alheios à possibilidade de engajamento apresentada no contexto de lutas que se abria no começo da década de 1980: Hans Joachim Koellreutter[213], Conrado Silva[214] e Almeida Prado[215], pelo menos.

Fazendo corpo a esses críticos, compositores e personalidades que aceitam a dominação do mercado (material e ideológica) ou buscam uma inserção em sua dinâmica, Gilberto Mendes propõe a continuidade da prática musical erudita contemporânea dentro do quadro atual, a despeito da iniquidade na qual ela acontece

---

[212] Questionamentos a respeito da função social da música erudita podem ser observados em eventos de maior alcance, como na edição do CLAMC de 1978, realizado em São João del Rei (MG), ocasião em que o compositor Konrad Boehmer observou que "a música de vanguarda é um anacronismo dentro da sociedade atual" por estar distanciada de seus setores produtivos e acontecer apenas como reflexão sobre seu passado funcional (Informe nº2 do Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, p.20-21).

[213] Cf. palestra *Função e valor da música na sociedade de amanhã* realizada no XIII Festival Música Nova (Estado de São Paulo, 4/10/1977, p.19) e texto apresentado no I Simpósio Internacional de Compositores, ocorrido em São Bernardo do Campo/SP entre 4 e 10 de Setembro de 1977 (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p.125).

[214] Cf. entrevista publicada na Folha de São Paulo em 22 de Agosto de 1978 (COELHO, 2008, pp.73-74).

[215] "Ainda não consegui chegar na TV Globo, mas bem que gostaria", diz Almeida (COELHO, 2008, p.53); três anos depois, em 1981, reitera seu interesse em fazer trilha sonora para novelas (MENDES, 2014, pp.88-89).

mesmo no festival cuja organização ele se dedicara por décadas. Na ausência de linguagem comum em que se dá a prática musical contemporânea no capitalismo (amplamente tematizada por Willy em sua tese), uma posição do tipo mostra-se tristemente ilusória, sobretudo pelo quanto crê em mostrar "todas as tendências [musicais] na plenitude de suas contradições, sempre procurando o novo, mas um novo que possa contribuir para a conquista de uma sociedade justa" (MENDES, 1984, p.67). Fato é que seu compromisso com a luta de classes nunca foi realmente sério[216], possivelmente pelo quanto se sabia enredado em sua origem de classe e em seu alinhamento com as figuras mais reacionárias desse embate (algo nunca posto em questão por décadas a fio); se, no entanto, tal tema é tratado por Gilberto com ambiguidade contumaz, afirmações do tipo "doa a quem doer. 'Homem novo, música nova': este é o lema do nosso festival" (MENDES, 1983a, p.16), realizadas e sustentadas no momento mais crítico da polêmica, desmascaram seu comprometimento ideológico mais profundo.

O individualismo atinge seu ponto mais exasperado nos três artigos publicados por Jorge Antunes na *Folha de São Paulo* em resposta ao "Webern serve ao imperialismo", de Willy; nestes, a despeito das contribuições de Webern instrumentalizada por autores referenciais da vanguarda, tais como os citados por Augusto, Antunes postula que "as proibições de Schoenberg tiraram da música, o humano, o natural, a própria essência da música", e que, portanto, deve-se voltar pura e simplesmente à natureza dos sons:

> O uso sistemático da quinta justa, da oitava justa e dos acordes perfeitos nada mais é do que a obediência às únicas leis que devem ser obedecidas: as leis naturais, as leis da série harmônica, as leis de Fourier (ANTUNES, 1984b, p.69)

Bastaria lembrar do alcance histórico de prática comum possibilitado pelo temperamento igual para sopesar a validade da tese de que o retorno à afinação da série harmônica é o meio de comunicação mais optimal para com o público de concertos. Atribuir à construção social da cultura um papel totalmente irrisório implica em julgar toda e qualquer produção musical independemente de seu contexto ou função, mas apenas segundo um juízo estético pessoal absolutizado ao ponto de crer-

[216] A vinculação de Gilberto com o Festival, evento importante no transcurso da polêmica, leva a que muito de sua caracterização já tenha sido feita no Escrito 1 Cena 1: *Histórico da polêmica*.

se capaz de determinar o gosto popular ou talvez o não distinguir frente à política cultural traçada pela classe dominante:

> Em todas as apresentações públicas de minha “Elegia Violeta para Monsenhor Romero” o público vário, burguês e proletário (“experts” da Sala Cecília Meireles e operários do Sesi de Brasília), curva-se, emociona-se e aplaude de pé. (ANTUNES, 1984b, p.65)

Mas afirmar que “o ouvido político tão sensível quanto o ouvido musical” (ANTUNES, 1984a, p.69), que a produção engajada descamba “inevitavelmente para a mediocridade” (ANTUNES, 1984c, p.55) talvez tenha interesses a mais que os de “preocupação artística” advogados por Antunes:

> No meu entender os agitadores são necessários. Sem eles a civilização não avançaria. O movimento abolicionista no Brasil nasceu entre agitadores, poetas e dramaturgos, e não na senzala. (ANTUNES, 1984b, p.65)

Ainda o mesmo conservadorismo presente nos demais autores, no sentido de conservarem o estado de coisas pelo abafar de todo questionamento, reaparece no convite deste silenciar permanente:

> As perguntas do artigo-roteiro de Willy não serão convite à reflexão, pois, apresentadas e não respondidas por um dos velhos guias da vanguarda musical paulista, haverão de provocar o desnorteio e o imobilismo das novas gerações.
>
> A crise enfrentada por “musicopatas” e “estetopatas” (...) deve ficar restrita às suas próprias cismas e reflexões. Caso contrário, novas gerações ávidas de gurus e novos modelos correm o risco de ser enganadas e desviadas do bom rumo. (ANTUNES, 1984a, p.65)

4 ESCRITO 3

4.1 CASO 2: CORNELIUS CARDEW

O caso do compositor inglês Cornelius Cardew mostra-se análogo ao de Willy quanto à denúncia do comprometimento ideológico do meio musical contemporâneo e à reorientação crítica do compositor em contraposição a suas vinculações anteriores, realizada em um contexto de forte organização e mobilização dos movimentos de luta dos trabalhadores em seu país. As razões para seu reposicionamento são expostas em seu livro *Stockhausen serves imperialism* (1974), no qual se aponta o alinhamento de figuras da música erudita contemporânea com a ideologia e sua influência sobre a consciência dos músicos, como um dispositivo dentre outros para a manutenção da ordem social classista.

Abre este livro a exposição do processo de sua tomada de consciência e de uma intensa problematização da ideologia dominante ocorrido na *Scratch Orchestra*, grupo de experimentação musical inglês em atividade entre 1969 e 1974, no qual Cardew participara ativamente após seus estudos com Karlheinz Stockhausen[217] e sobre John Cage[218] (CARDEW, 1974, p.33). Esse processo é narrado pelo seu ex-integrante Rod Eley, que conta como a tentativa deste grupo em desenvolver uma produção musical com alguma força de atuação na sociedade fatalmente esbarrara nas ilusões de sua classe de origem (refletidas na incorporação das propostas de John Cage como forma de expressão comunicativa); assim, é pela prática de seus concertos, largamente ignorados ou repudiados pelo público em geral, que a *Scratch Orchestra* entra em profunda crise interna a respeito de suas concepções e produção musical. Cardew vê-se fortemente implicado nessas circunstâncias devido à sua trajetória e militância pela vanguarda, como também pelo seu papel de liderança ativa na *Scratch Orchestra*[219]; somados esses fatores à divisão no interior do grupo – com parte de seus músicos escolhendo atuar junto ao *status quo* mesmo após as discussões políticas que se seguiram – Cardew escolhe orientar sua crítica em total

[217] Cardew foi o principal colaborador no trabalho composicional de Stockhausen entre 1956-60, tendo assistido diretamente a composição de seu *Carré* e estreado *Refrain* como intérprete à celesta.
[218] Seu interesse por John Cage e compositores próximos iniciou-se em 1958 e se aprofundou ao longo da década de 1960; Morton Feldman elogiou a interpretação de suas peças por Cardew, que se notabilizara em sua execução de obras de Cage e Christian Wolff (HARRIS, 2013, p.29-32).
[219] Dentre outras atividades, Cardew fora o redator da *Draft Constitution*, uma primeira orientação da *Scratch Orchestra* na qual se postulava um conjunto de práticas coletivas de improvisação (CARDEW, 1974, p.9-10).

oposição com o meio musical contemporâneo, o que incluiu (em razão da importância que sua produção teve e ainda tem no meio) a auto-crítica e negação de todas as suas obras escritas enquanto compositor de vanguarda.

É em contraposição a essa influência ideológica (largamente respaldada em seu alinhamento com as relações de produção do capitalismo) que certos atores escolhem exercer no campo musical, que Cardew enfatiza uma possibilidade de vinculação entre a música contemporânea e o estado de coisas:

> O período da vanguarda (consistindo de sucessivas vanguardas) não é o mais recente, mas é o último capítulo da história da música burguesa. O público da classe burguesa dá as costas à expressão musical contemporânea da agonia de sua morte, e a música burguesa contemporânea se torna a preocupação de uma minúscula clique, assumindo um interesse mórbido no processo de decadência. Devo evitar passar a impressão de que essa minúscula clique da vanguarda teria um tipo próprio de pureza e honestidade ao representar o colapso do imperialismo e dos valores burgueses em geral. Não, o imperialismo está podre até o cerne, assim como sua cultura. No entanto, as classes dominantes – os grandes executivos, os políticos, os generais, os donos da mídia, etc. – não "viram as costas", apenas, para gemer e expirar graciosamente. Elas lutam para evitar o próprio colapso e nessa luta usam todos os recursos à sua disposição – econômico, militar, político, cultural, ideológico. O objetivo do *establishment* é usar ideias não como força de libertação, para esclarecer, elucidar, e liberar a iniciativa do povo, mas como uma força de escravização, para confundir, iludir e perverter o talento. Dessa forma, eles esperam evitar o colapso (CARDEW, 1974, p.47-48).

O reposicionamento crítico de Cardew a respeito da situação da música de vanguarda (decididamente marcada, tal como o tratamos anteriormente, pelo cínico financiamento do imperialismo como arma cultural durante a Guerra Fria) é realizado publicamente através de conferências e pronunciamentos agudamente críticos a respeito das posturas e ideias de sustentação de Cage e Stockhausen, os quais estão transcritos em seu livro nos textos a respeito desses compositores e no artigo *Sobre a Crítica* (escritos no ano de 1972); sua denúncia continuará na contextualização crítica de aspectos composicionais perigosamente hipostasiados na vanguarda (tal como a notação gráfica) e na autocrítica de sua produção, realizada em ocasiões públicas como resposta a objeções desse meio.

É necessário situar que a polêmica de Cardew transcorre no cerne do meio cultural capitalista, onde a continuidade histórica da música erudita cria circunstâncias muitíssimo diferentes das enfrentadas por Willy em um país periférico constantemente subjugado pelo imperialismo. No caso de Cardew, mesmo o espaço disponibilizado

para se tratar de música contemporânea tem um alcance e um preparo para lidar com o tema muito maiores do que o ambiente de extrema incompreensão da produção de vanguarda (por parte de seus próprios praticantes) em que transcorre a polêmica de Willy. Se Cardew, portanto, escolhe criticar extensamente os aspectos internos da música de Cage e de Stockhausen, há de se considerar tanto o peso de certo tradicionalismo burguês em seu país quanto a possibilidade da classe dominante atuar em seu meio de maneira muito mais sutil, podendo se valer de alguma compreensão da produção desses compositores para se legitimar em narrativas e estratégias de propaganda favoráveis a seu jugo.

As denúncias de Cage e Stockhausen ocorrem dentro de um espaço que a BBC conferira como fala introdutória à audição de música contemporânea; a primeira, referente a Cage, será publicada no *The Listener*[220], e a segunda, radiodifundida e impressa (cabe observar que o impacto e a agudeza de suas observações levará a que o espaço de Cardew na emissora seja cortado e ao cancelamento de uma outra encomenda[221]). Nessa ocasião, situando o imperialismo como estágio último de um processo violento de concentração de propriedade e poder pela classe dominante, Cardew aponta a decadência desta e da correspondente figura de gênio, "produto típico da cultura burguesa" largamente manifesto em certos personagens da vanguarda e incorporado maximamente por Stockhausen. A respeito da vanguarda reunida em torno dos cursos de Darmstadt, Cardew observa como, ao final da década de 1950, "as próprias contradições internas e as principais figuras vinham experimentando agudamente a necessidade de um público maior", contexto em que situa a mudança oportunista de Stockhausen para o misticismo, assinalada a partir de sua obra *Refrain*:

> O que é esse misticismo que está sendo vendido com mil disfarces, arrogante e degradado, espalhado por todo o mundo imperialista? Ao longo de sua longa história, na Índia e no Extremo Oriente, o misticismo tem sido usado para a supressão das massas. Mascates como Stockhausen farão você acreditar que, escorregando para dentro da consciência cósmica, você ficará fora do alcance das contradições dolorosas que o cercam no mundo real. No fundo, a ideia mística é a de que o mundo é uma ilusão, uma ideia dentro de nossas cabeças.

[220] Revista publicada pela BBC entre 1929 e 1991 dirigida à preparação do público e aprofundamento dos temas tratados na programação cultural da rádio.

[221] "Minha próxima fala *Sobre a crítica* não foi transmitida ou impressa [pela BBC]. Punições também ocorreram dentro da BBC por conta do programa sobre Stockhausen, por azar ouvido por um alto executivo da Corporação." (CARDEW, 1974, p.34)

> Então os milhões de oprimidos e explorados no mundo inteiro são apenas outro aspecto dessa ilusão em nossas mentes? (CARDEW, 1974, p.49)

A respeito de Cage, Cardew observa como sua música, se aparentemente inspiradora para “movimentos superficialmente revoltosos nas artes” nos anos 30 e 40, em pouco tempo se mostrara de experimentação estéril e incorporável ao *status quo*, processo que se dá de forma similar quanto a seu pensamento e opiniões políticas[222]. Em verdade, a ausência de critérios comuns que a música erudita enfrenta neste momento de decadência (CARDEW, 1974, p.57) possibilitou uma ampla atuação a Cage, personalidade que através de seu posicionamento evasivo, ou mesmo “alegando incapacidade mental, nunca pensou seriamente sobre a sociedade capitalista”, e cumpriu largamente o papel de facultar a “negação do papel consciente do indivíduo, da responsabilidade” quanto à vida social (CARDEW, 1974, p.46). A posição reacionária de Cage é exposta por Cardew na crítica a observações de seus diários e através de algumas circunstâncias em que esse compositor se viu implicado, a exemplo do fracasso ocorrido na estreia de sua peça orquestral *Atlas Eclipticalis*, ocasião em que condenou friamente os músicos sem realizar a menor reflexão crítica, de sua parte, quanto à viabilidade de realização de suas ideias de improvisação; ou na irrelevância da mais mínima acuidade técnica (apesar da dificuldade das partes musicais) quando da execução de sua peça *HPSCHD*, gratificada pelos críticos, maravilhados pela tecnologia, como “um dos grandes ambientes artísticos da década” (CARDEW, 1974, p.40). Mesmo os princípios estéticos de Cage se mostrariam duvidosos, tal como na observação de Cardew a respeito de sua peça *Variations I*, quando, “contrariamente à sua própria “bela ideia”, o próprio Cage, em sua apresentação dessa peça com David Tudor, em nenhum momento deixou os sons serem simplesmente sons”, mas, atento a necessidades musicais, preencheu os vazios sugeridos com “estrondos, impactos, música de rádio e falatórios etc.” (CARDEW, 1974, p.37).

É pelo quanto a estética e produção de Cage e Stockhausen espelham sua atitude, seja na ambiguidade e comportamento evasivos ou no misticismo alienante nunca contrários à situação, que aquele é “culpado de uma trapaça atroz” e este denegrido pela incorporação irrestrita de seu papel de classe, posturas que não

[222] Segundo Cage, “a China era então um país esperançoso para o futuro devido à falta de sintaxe na sua linguagem”. (GRAHAM, 2019, p.535)

deixam de encontrar seu reflexo ideológico em aspectos de suas obras, tal como aponta Cardew. No ocaso de uma sociedade doente, “todas as pretensões à genialidade artística, enfim, são fraudulentas” (CARDEW, 1974, p.53).

Juntamente à sua recusa das obras e figuras de seus mestres pregressos, Cardew abdica de sua produção anterior e explicita aspectos ideológicos que a afetaram, tal como se dá na cuidadosa exposição crítica de seu *The Great Learning* (quando de sua execução no Berlin Philharmonic Hall, em 1974) ou na de seu *Treatise*, realizada em Roma, em um simpósio sobre notação musical no ano de 1972. Em ambos os casos, Cardew conta como as ideias da classe dominante – necessariamente desenvolvidas para mascarar a exploração de uma imensa maioria de trabalhadores, e que por isso não se circunscrevem à postura de alguns artistas, mas influem sobre todas as instâncias da sociedade – podem afetar as concepções do compositor de tal modo que, ao final, dentro de um meio isolado e desprovido de uma prática musical consistente, sua própria música poderá resultar comprometida por fetiches ou pela especulação vazia (CARDEW, 1974, p.80-87). Mais preocupante é o quanto as observações de Cardew a respeito de seus próprios trabalhos mostram paralelos com a crítica feita décadas antes por Luigi Nono[223] à vanguarda, quando este apontara como parte dessa produção é marcada por fugas da realidade alinhadas (por vezes em um nível inconsciente) com os princípios dessa sociedade, seja através do misticismo (em suas variadas formas de apresentação descontextualizada, orientalizante ou medievalista, por exemplo) ou de um estruturalismo completamente dissociado do momento presente[224].

A denúncia ideológica coloca-se para Cardew como um mote irrevogável segundo o qual ele reorientará seus concertos e apresentações, assim como sua atuação dentro da *Scratch Orchestra* ou qualquer outra forma de existência dentro da

[223] Nono coincide ideologicamente com Cardew a respeito de Cage, “cuja desmistificação de mitos e ritos musicais ‘burgueses’ e cujo intuito de outros materiais acústicos eram e são bloqueados por uma ausência de perspectiva funcional, social, nova para a música, por uma carência de análise histórico-científica, quer do material, quer dos princípios compositivos, por uma ausência irresponsável de uma relação consciente artista-sociedade (portanto, uma escolha activa ou passiva também interessada), pelos obstáculos objectivos de uma sociedade – a norte-americana – que impõe um muro terrorista pragmático, e tanto mais se camuflado por uma chamada ‘aliança para o progresso’, e subjectivos de quem não tem olhos, mente, acção para o derrube deste muro, comprazendo-se em espaços individuais evasivos, vagamente anárquicos ou abertamente reaccionários” (NONO, 1969, p.129)).

[224] Cf. Nono (1959). Que dizer, ao fim, do ensino de música realizado sob e em acordo com essas circunstâncias?

sociedade[225]. Uma atuação crítica dentro do meio musical particularmente detalhada por Cardew ocorre quando, em 1973, por ocasião de uma residência artística em Berlim Ocidental realizada pelo DAAD, realizou um concerto crítico de obras de Frederic Rzewski e Christian Wolff (*Attica* e *Accompaniments*, respectivamente) em que apontou particularizadamente como a mensagem social pretendida por essas músicas (tanto nas referências externas – textos e imagens – quanto musicais) resulta comprometida em razão de resquícios ideológicos de sua classe[226] (CARDEW, 1974, p.65-79). Necessário precisar que o valor estético dessas obras em particular não é posto em questão por Cardew, consciente do papel relativamente distante do ambiente de concertos frente a essas questões e de sua implicação profissional nesse meio, ao longo de sua militância política sua atuação se desenvolverá majoritariamente em outro contexto, a seu ver mais adequado[227].

Na medida em que seus fundamentos ideológicos implicam também em uma visão de mundo crítica, também compõe as observações de seu livro o atestar do retardamento geral do desenvolvimento humano (tanto a opressão material como o atraso de consciência) generalizados pelo capitalismo: suas guerras e desigualdades, a produção cultural amplamente voltada para a violência e estupidez, a propaganda belicista contra as experiências socialistas e à luta revolucionária, a disseminação do egoísmo e da desesperança e a incitação do fascismo (CARDEW, 1974, p.62-64). O quanto essa situação social leva a fragilidades na música de concerto ou pode implicar ideologicamente em um reposicionamento geral do músico frente às concepções da sociedade, pode ser percebido nos questionamentos norteadores desenvolvidos por Cardew (produto da prática com integrantes da *Scratch Orchestra*) a respeito de assuntos assaz problemáticas na produção musical do século XX, tais como a utilização do material, a relação entre compositor e intérprete, a sobrevivência deste e sua relação com a sociedade[228] e especialmente quais são suas intenções de fundo

---

[225] Observações e reflexões cuidadosas a respeito do tema estarão largamente presentes em seus diários (TILBURY, 2008)

[226] Na medida em que se trata de "com a ajuda desta música, revelar as linhas ideológicas e políticas abertamente e tomar uma posição consciente contra elas e as criticar" (CARDEW, 1974, p.78), uma reavaliação crítica da produção musical similar fora realizada também por Willy no Festival Música Nova em 1980, quando, em seu espetáculo *...A estas horas tu sabes bastante de encontros e respostas…*, apontou o que a música de vanguarda implica e quais são seus reais propósitos de uma pretensão política dentro de uma sociedade classista.

[227] "A cultura revolucionária é verdadeiramente produzida pelas massas. (...) Não se pode esperar organizar as pessoas politicamente nas bases de um concerto" (CARDEW apud POTTER, 1975, p.26)

[228] Ainda que Cardew não tenha desenvolvido essa temática em seus escritos publicados, o problema da insolvência de meios de expressão na arte contemporânea causara-lhe intensa inquietações e

(a ecoarem ou não o estado de coisas, algo não necessariamente em função de sua relevância) na realização de sua atividade:

> Primeiro: o que o compositor pensa que está fazendo? Por que e em que estado de espírito ele se senta para compôr? É para expressar o íntimo da sua alma? Ou para comunicar seus pensamentos? Ou para entreter uma plateia? Ou para educar o público? Ou para ficar rico e famoso? Ou para servir aos interesses da comunidade e, nesse caso, qual comunidade, de qual classe? Segundo: essa música satisfaz as necessidades desse público? Isso imediatamente abriu duas áreas de estudo. Primeiro, (...) qual é o seu caráter de classe [?]. (CARDEW, 1974, p.59-60)

Na medida em que o contexto de insurgência social (especialmente estudantil) presente à época mostrava-se fecundo para a atuação política, Cardew opta pela adesão irrestrita às formas de luta que aparentavam ser as mais úteis; assim, em um país onde os círculos intelectuais estavam perniciosamente dirigidos pela CIA desde o pós-guerra (sutilmente moldados para a contraposição à experiência socialista consolidada na União Soviética[229]), a esquerda se mostrava bastante fragmentada e o operariado dava sinais de contaminação (após décadas de atuação da classe dominante) pelo reformismo, ele adere a um pequeno partido político, o CPE (ML)[230], a fim de retomar as bases do marxismo e desenvolver um trabalho braçal junto às manifestações; dessa forma:

> ele apoiará manifestações anti-fascistas e anti-capitalistas, se envolverá na luta pela liberação dos nacionalistas da Irlanda do Norte e em um sem número de outras causas. (...) Ele estava tentando se integrar com trabalhadores, tentando fazer trabalhos com grupos étnicos minoritários e as pessoas oprimidas. (HARRIS, 2013, p.94-97)

Ao longo de sua militância política, Cardew participará ativamente do People's Liberation Music (PLM), um grupo musical fundado em 1973 que tocava canções políticas, autorais e de outros grupos, "ao longo do Reino Unido e além-mar em fóruns políticos, comícios, demonstrações, eventos sociais, universidades e colégios", tendo

---

transparece em meio às suas problematizações da música contemporânea. John Tilbury relata como a leitura do ensaio de Christopher Caudwell a respeito de D. W. Laurence, "Estudo de um artista burguês", realizada em conjunto na *Scratch Orchestra*, "cristalizara suas próprias ideias e pensamentos" ao precisar como a hostilidade do mercado à produção artística leva a que "os valores sociais inerentes à forma de arte, tais como sintaxe, tradição, regras, ténica, forma, escalas tonais aceitas, agora parecem ter pouco valor" (CAUDWELL apud TILBURY, 2008, p.531).

[229] Cf. Saunders (2008)

[230] Partido Comunista da Inglaterra (Marxista-Leninista) – sigla em inglês – atualmente chamado Partido Comunista Revolucionário da Grã-Bretanha (Marxista-Leninista) (RCPB-ML). Foi fundado em 1972.

se tornado “onipresente em prover moral e focos de atenção a tais eventos” (HARRIS, 2013, p.110). A reorientação ideológica de Cardew mostra-se mais adequadamente amadurecida nesse espaço propício à linha de atuação política inspirada no pensamento de Mao Tsé-Tung, em especial em suas concepções expostas no “Intervenções no Colóquio de Ie-nan sobre Arte e Literatura” (TSÉ-TUNG, 1975, p.95-146), onde postula que o sucesso político da arte para a luta revolucionária resulta da participação do artista na vida da classe e de sua elaboração ciosamente realizada a partir da demanda popular. Assim, observa-se que a produção do grupo se dará em direta contraposição à experiência musical de Cardew na vanguarda (e também de modo diverso à sua produção como compositor de música erudita realizada paralelamente na década de 1970[231], a qual difere radicalmente de suas tendências anteriores) para se referenciar na realidade musical dos trabalhadores ingleses à época, a fim de intentar uma comunicabilidade adequada, fundamentalmente orientada para servir como incentivo ou mesmo propaganda da luta social em curso.

[231] Cf. seu *Piano Album* de 1973 e de 1974, as *Variações Thalmann* (1974), *Vietnam Sonata* (1975), *We sing for the Future* (1981) e *Boolavogue* (1981), em que Cardew experimenta funções possíveis para a música erudita de concerto afastando-se criticamente dos pressupostos da vanguarda.

4.2 CASO 3: JEAN LUC-GODARD

4.2.1 Tomando Fôlego

As trajetórias e rupturas de Willy e Cardew que temos tratado ao longo deste trabalho transcorreram relativamente às margens de círculos culturais mais amplos (à exceção eventual dos momentos de polêmica acirrada), em razão do próprio isolamento e ausência de prática comum da linguagem no meio musical em que se deu sua produção e para o qual se dirigem seus questionamentos. Devido à prática musical insuficiente, a vanguarda é levada a se legitimar socialmente mais através de narrativas do que pelo reconhecimento de sua própria produção; assim, a recusa da ideologia com a qual o meio se imiscui passa necessariamente pela crítica dessas mesmas narrativas, as quais são apenas indiretamente relativas ao mercado. Muito diferentemente desses casos se coloca o do cineasta Jean Luc-Godard (1930-2022) quando de sua ruptura com o estado de coisas, realizada ao final da década de 1960. Sua produção se deu dentro de uma linguagem conforme e desenvolvida segundo dinâmicas do grande mercado[232] – em que pese tanto o modo de produção, formato de circulação e custo de apresentação no campo do cinema, quanto sua natureza mais concreta, enquanto transposição direta da realidade material, de seu material e seu potencial de convencimento ideológico das massas -, situação agravada sobretudo pelo quanto seus filmes se baseiam radicalmente no cinema norte-americano[233] e espelham a modernização francesa no pós-guerra realizada sob modelo e tutela desse país. O impacto de sua produção leva a que a projeção cada vez mais ampla de Godard no meio do cinema e nos círculos culturais nacionais e internacionais coloque não apenas seus filmes, mas também sua própria figura no cerne de seu processo de reposicionamento crítico realizado ao final da década de 1960. Colocando-se contrário aos mecanismos e procedimentos ideológicos de coerção e buscando se integrar com parcelas da sociedade em oposição ao estado

[232] Ainda que o cinema não tenha, à época de Godard, o mesmo mercado dos anos 30 e 40, a quantidade de ingressos vendidos para seus filmes revela um alcance infinitamente maior do que a produção da imensa maioria dos compositores de vanguarda (se não de sua totalidade): a respeito de *Acossado* (1959), seu primeiro filme, têm-se 400 mil apenas na França e uma difusão mundial em quase cinquenta países em apenas quatro anos, e em *O desprezo* (1963), 234.374 de entradas em nove semanas em Paris para um financiamento de quase 5 milhões de francos; mesmo sua produção posterior, realizada no início da década de 1980, apresenta, para filmes como *Sauve qui peut (la vie)* ou *Passion*, um mercado de quase 200 mil entradas cada um (DE BAECQUE, 2010, p.147, 245 e 576).
[233] Temática amplamente tratada por Godard em seu *Histoire(s) du Cinema.*

de coisas, sua produção será pautada por princípios radicalmente opostos aos de seu momento anterior e que confluem na busca (não apenas sua) de dispositivos sociais de contraposição ideológica, destacando-se seu papel preponderante na formação da *Agence de Presse Libération* (APL) e sua atuação no jornal ***J'accuse*** (WITT, 2006).

Fortemente presente na mídia durante a década de 1960, a postura de Godard é por vezes ambígua e contraditória; se articulada ou mesmo participante desses recursos de divulgação, é também de um crescente incômodo frente à sua posição como mercadoria cultural cada vez mais relevante (DE BAECQUE, 2010, p.367-8). Segundo De Baecque, essa posição se revela definitivamente insuportável após sua participação no Festival de Avignon em 1967, muito criticado à época pela comercialização da cidade e do evento pela indústria do turismo para um público massivo moldado pelo consumo[234]. Em uma conferência de imprensa realizada mais tarde nesse mesmo ano, em Veneza, Godard repudia a orientação comercial desse festival concebido e dirigido por Jean Villar desde 1947 até sua morte, comparando seus "mais de 100.000 espectadores a "porcos que se engordam de cultura"":

> "A missão do teatro devia ser o contrário desse teatro de massa; pois as massas são rebanhos de cordeiros, vacas e porcos. Não podemos tratar os homens em massas dessa forma. O que faz com que o TNP[235] se torne um símbolo da cretinização do público." (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.374).

Ao mesmo tempo, Godard mostra-se interessado por questões políticas prementes; ele participa explicitamente de manifestações contrárias à Guerra do Vietnã e problematiza as limitações que vê em sua posição dentro de um meio cultural comercializado para o diálogo com as lutas revolucionárias, a exemplo de seu curta-metragem *Camera-Oeil*[236], de 1967. Em uma conferência de fevereiro de 1968 realizada na Universidade do Sul da Califórnia, Godard precisa que "atualmente todos nós nos comportamos como escravos. Em escravos livres, é certo, comparativamente a outros que são, eles, verdadeiramente escravos. Mas nossa tarefa hoje é clara – é de não sermos mais escravos" (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.406).

---

[234] Essa nova situação se mostrara chocante para os críticos da imprensa; as observações de Paul Duvignaud a respeito da mercantilização da cidade e do evento interessaram a Godard.

[235] Théâtre National Populaire (TNP), entre 1951 e 1963 foi dirigido por Jean Villar, responsável pela reorientação com a finalidade de massificar a produção cultural.

[236] "Não nos relacionamos com o operário da Rhodiaceta. Eu estou em uma prisão cultural, ele em uma prisão econômica." (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.362)

Interessado pelos questionamentos e mobilizações desenvolvidas no meio estudantil, Godard vai a campo observá-lo na recém-fundada Universidade de Nanterre que, vizinha a favelas e conjuntos habitacionais antigos onde habitam trabalhadores, reúne também estudantes insatisfeitos com suas condições materiais precárias, o regime disciplinar (e mesmo social) retrógrado e potencialmente contra o capitalismo (DE BAECQUE, 2010, p.345-6). Também seu recente casamento com Anne Wiazemsky[237] (1947-2017), estudante de filosofia dessa mesma universidade, faz corpo com essa aproximação. De um ponto de vista pessoal, todo esse momento da vida de Godard é retratado por Wiazemsky em seu romance auto-biográfico *Um Ano Depois*, onde conta a proximidade e atenção dedicada pelo cineasta a parcelas mais radicais do movimento estudantil[238] (a exemplo de Jean-Pierre Gorin[239][240], principal parceiro no futuro grupo Dziga Vertov), como também seu desinteresse pelo meio do cinema, factualmente descomprometido com a mobilização.

Em 1967 Godard realiza *A Chinesa* (Wiazemsky atua aqui em papel principal), onde problematiza as contradições internas e de *práxis* de um pequeno grupo de estudantes maoístas, sendo especialmente atento às limitações que a radicalização de parcelas da classe média apresentam quando desvinculadas das lutas do proletariado. “Sua dupla reputação de vedete e de oportunista, sensível à época” (DE BAECQUE, 2010, p.378), colocou muitos problemas à recepção do filme junto aos pequenos grupos estudantis de extrema-esquerda; em uma conferência de imprensa

---

[237] Em 1966, quando conhecera Godard, Wiazemsky era uma jovem herdeira, “filha de um aristocrata russo branco de origem, o príncipe Wiazemsky, morto prematuramente em 1961”, e neta de François Mauriac (1885-1970), escritor que fora prêmio Nobel da literatura em 1952 e intelectual próximo do gaullismo (DE BAECQUE, 2010, p.331). Anne Wiazemsky é extremamente próxima de seu avô, e se mostrará profundamente ressentida com Godard por este romper com Mauriac após seu apoio, nas primeiras fileiras, às manifestações pró-regime, realizadas ao final de Maio 68.

[238] Godard “seguiu a agitação estudantil à [Universidade de] Nanterre com interesse, notadamente a ocupação do prédio administrativo para protestar contra a prisão de estudantes que se manifestaram contra a guerra do Vietnã, no 22 de março de 1968, e o nascimento do movimento 22 de março, iniciado por Daniel Cohn-Bendit” (DE BAECQUE, 2010, p.412).

[239] Nascido em 1943, não é exatamente um militante maoísta, mas alguém próximo de certos membros da UJC(ml), que conhece bem seu ambiente, história e práticas políticas”; alguns de seus colegas de universidade são os fundadores dos *Cahiers marxistes-leninistes,* a exemplo de Robert Linhart (DE BAECQUE, 2010, p.353)

[240] Veja-se o relato de Wiazemsky a respeito da primeira vez que encontrara Godard junto de Jean Pierre Gorin (apelidado de Jean-Jock):
“Ele [Godard] virou para vê-lo [Gorin] se afastar, achando graça, enternecido. Estava visivelmente seduzido por aquela juventude, com algum sentimento paterno que até então só reservara a Jean-Pierre Léaud. Fiz-lhe essa observação.
- Jean-Jock é um militante, Jean-Pierre é apenas um artista.” (WIAZEMSKY, 2018, p.23)

realizada em outubro de 1967, Godard se lhes dirigirá pedindo desculpas e renunciando a essa produção:

> É um filme que não alcança o objetivo que eu havia me fixado. É um filme que eu julgo totalmente falho na medida em que, originalmente, eu tinha por ambição reunir Moscou e Pequim contra os americanos. O filme, tal como é, contrariou os membros da embaixada chinesa a Paris. Ele incomodou também os jovens comunistas franceses, os pró-chineses assim como os outros. Isso é minha culpa porque eu queria lhes ser simpático. Eu os acho tocantes e sérios, graves, na sua vontade de estudar, de retomar a leitura de Marx (...). É um pouco como eu que quero retomar o cinema a zero. Mas nosso problema é contraditório: nós queremos fazer filmes revolucionários, e eu sou forçado a trabalhar um dia inteiro com pessoas que me detestam e que eu desprezo. Sou constrangido de fazer a coexistência pacífica todo o dia; depois do entardecer, eu passo meu tempo a sorrir para pessoas que não são nada, que não deveriam existir. Sou forçado a fazer um filme que vai contra essas pessoas, portanto que procure um outro público e que não o encontra. (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.378-9)

Wiazemsky conta como Godard ouvia atentamente aos estudantes, recebendo-os em seu apartamento ou lhes dedicando uma atenção especial, inversamente proporcional a seu distanciamento crescente de espaços onde era reconhecido como personalidade cultural. Em certa ocasião, saindo de uma reunião de setores relativamente mobilizados em seu meio[241] e "incomodado por aquele ambiente amigável demais, que, como ele diria mais tarde, "não correspondia a nada"" (WIAZEMSKY, 2018, p.84), Godard passara horas escutando "seu amigo Charles", um estudante que ele "conhecera no início do ano" de 1968 e era vinculado à UJCml (União das Juventudes Comunistas Marxistas-Leninistas) (WIAZEMSKY, 2018, p.48-9). A disposição irrestrita de Godard em se reorientar criticamente em contraposição ao estado de coisas leva-o a atentar para posições que hoje se mostram mais claramente dissociáveis, uma situação diferente dessa época em que a existência de certo espaço para a prática artística no mercado de cinema levava a uma imbricação frequentemente comprometedora (especialmente em um momento de polarização política, de ambos os lados) entre figura pública-comercial do diretor e a própria linguagem em que se dá sua produção:

> Sem se deter em inúteis tagarelices, ele [Charles] retomou a discussão que nossa chegada interrompera.

[241] No caso, a Escola Nacional de Fotografia e Cinema, ocupada em 15 de maio (DE BAECQUE, 2010, p.415)

> Era preciso inventar um outro cinema, uma nova linguagem. Ele achava que mesmo os filmes mais bonitos de Jean-Luc pertenciam ao passado. Citava Mao [Tsé-Tung] com regularidade ao falar do cinema revolucionário que preconizava, dizendo que era imperioso “extirpar o veneno revisionista”.
>
> Jean-Luc ouvia sem intervir, com uma expressão infantil, entre a admiração e a submissão. Fiquei chocada com seu silêncio e com as palavras de seu amigo. (WIAZEMSKY, 2018, p.89)

Fotos e reportagens confirmam a adesão de Godard às manifestações estudantis de maio de 1968, participando assiduamente dos atos (algumas vezes acompanhado de Wiazemsky), auxiliando grupos de atuação política radical, filmando as passeatas ou realizando uma produção militante. Na noite de 4 a 5 de maio, após deliberação coletiva, Godard obterá, junto de Philippe Garrel, Michel Cournot e Jouffroy “uma dezena de câmeras, conferidas à uma delegação de estudantes que os acompanha”; também estará presente mesmo em dias extremamente violentos, tal como o 6 de maio, com 800 feridos e 400 presos, e cuja repressão policial leva a embates que destroem a cidade (DE BAECQUE, 2010, p.413-4). “Jean-Luc, ao contrário de mim, conta Wiazemsky, não tinha medo de nada. A violência das forças de segurança com os manifestantes o deixava possesso. Ele era o primeiro a se unir aos grupos que, aqui e ali, se formavam para revidar” (2018, p.35). Godard participará da grande manifestação de 13 de maio, realizada quando a mobilização e a greve se generalizara, com trabalhadores em presença maciça, e apoiará os estudantes que após a repressão policial ocupam a Sorbonne (filmando um concerto de jazz realizado na ocasião), e também a ocupação do Odéon, transformado em fórum de discussão permanente.

Por outro lado, a repercussão da mobilização política no meio cinematográfico e o espaço aí instituído, os Estados Gerais do Cinema, serão acompanhados por Godard com distanciamento; ele participará das três primeiras jornadas de mobilização, realizadas entre 15 e 17 de maio, mas se afastará logo a seguir, suspeitando das propostas artificiais, descoladas das necessidades da luta, e por “seu estado de ‘privilegiado’[, que] o envergonha”. Ainda assim, sua vinculação anterior, ou mesmo a possibilidade de obter material e apoio para os estudantes e operários em luta, o levam a aceitar a proposta desses grupos e a participar da interrupção do Festival de Cannes (DE BAECQUE, 2010, p.417).

Também a produção de Godard nesse momento é radicalmente dissociada desse ambiente. Wiazemsky nos conta como essas reuniões o desinteressavam[242] e de sua opção preferencial pelo trabalho de Chris Marker e vários jovens que "ficavam permanentemente num apartamento montando filmetes militantes de menos de três minutos que eram chamados de cine-panfletos", os *cine-tracts*, dos quais Godard realizará doze[243] de um total de quarenta e dois. Valendo-se apenas de fotos e filmagens de manifestações políticas, slogans políticos escritos à mão e representações adulteradas de publicidades, revistas e publicações oficiais, "eram [filmes] subversivos, insolentes, inventivos e fizeram Jean-Luc tomar uma decisão. 'Vou me juntar a vocês, se me aceitarem', disse com modéstia" (WIAZEMSKY, 2018, p.86). Gérard Fromanger (1939-2021), artista gráfico que inspirou e junto de quem Godard realizou o *Film-tract nº1968* (onde o vermelho da bandeira tricolor da França esparrama-se por todo o ecrã), conta como o cineasta se animava com este projeto em que um "artista na procura do novo e de colaborações inéditas, na espera de um grupo, fugia às maneiras e ao meio do cinema" (DE BAECQUE, 2010, p.428). Posteriormente, Godard comenta a respeito dos *cine-tracts*:

> Era um meio simples e barato de fazer cinema político. (...) Isso tem um interesse local de trabalhar em conjunto e de discutir. Isso faz progredir. E depois a difusão pode ser feita nos apartamentos, nas reuniões. Isso permite repensar o cinema a um nível simples e concreto. Essa fabricação pode levar as pessoas que fazem cinema a compreender que é necessário trabalhar com pessoas que não o fazem, e como a fabricação é extremamente simples, quem não o faz compreende que os problemas do cinema são simples, e que eles apenas são complicados porque a situação política os complica. (DE BAECQUE, 2010, p.425)

Ao final de maio, Godard mostra-se ainda mais distante do meio cinematográfico; considerando seus profissionais completamente alheios às bases da luta popular, suas pautas de descentralização da produção "aberta a todas às vontades criativas", proeminência de certas figuras comerciais e não radicalizadas, e discussões vazias e distantes das lutas, ele não assina suas petições e se afasta de seus debates e conferências (DE BAECQUE, 2010, p.420). ""Eles constituíram

[242] "Vou me juntar à equipe de Chris Marker e ao Beaux-Arts, oferecer meus préstimos… Lá, o trabalho coletivo faz sentido" (GODARD apud WIAZEMSKY, 2018, p.97).

[243] Godard é 'ajudado nesse trabalho por Armand Marco nas filmagens, Jackie Reynald e Jean-Pierre Gorin". Além de Gorin, Marco irá colaborar intensamente com o Dziga Vertov, participando das filmagens de *Lutas na Itália, Até a Vitória* e *Vladimir et Rosa.*

comissões encarregadas de propor uma reforma radical do cinema. Que ridículo! Como pessoas tão diferentes podem se entender? Não tenho nada a ver com eles!"", diz Godard (WIAZEMSKY, 2018, p.94). Godard se distanciará também das ruas de Paris e buscará se aproximar da luta dos setores mais oprimidos:

> No dia 7 de junho, [Godard] esteve em Besançon, nas fábricas da Rhodiaceta, para oferecer uma câmara a um grupo de trabalhadores, e ficou dois dias para "iniciá-los às filmagens". Ele assinou também alguns apelos e petições de intelectuais e artistas, em junho de 1968, nomeadamente contra a repressão policial, anunciando a 17 de Junho que apoiaria "por todos os meios as pessoas processadas", ou em solidariedade com os estrangeiros expulsados (20 de junho), manifestando indignação pela "discriminação entre franceses e estrangeiros" (DE BAECQUE, 2010, p.421)

Essa opção política coincide com um momento de questionamentos intensos a respeito de sua própria figura e personalidade:

> Em suma, o cineasta parece em atraso, ele raramente está tranquilo, sem ponto de apoio em um movimento que põe abaixo o estrelato nos domínios da criação intelectual e artística. Godard compreende isso e quer se fundir na massa manifestante, no combate comum, ele coloca sua consciência de autor de lado e se apaga ante o esforço coletivo. Esse questionamento é profundo nele. (...) Ele o engaja em uma forma de metamorfose: buscando o anonimato, a discrição (...). Eis o que ele conta em um documentário alemão: "Devemos mudar tudo. Devemos mudar de vida. É necessário se modificar completamente, e isso é difícil… Para alguém que seja conhecido, isso significa refazer-se rapidamente em um desconhecido, o que, de todo modo, é desejável". (...)
>
> O próprio Godard (pouco) falou de suas dúvidas e das respostas que ele poderia trazer a essa situação, sobretudo na segunda parte de maio. "à época dos Estados gerais, disse ele, foi o meio do cinema, e eu não estive muito lá… Eu me senti contestado, isso me fez bem. Isso me fez um pouco de medo também; eu disse para mim mesmo: "Veja, é talvez o fim…" como dizíamos então: "Abaixo, chega de vedetes", ou "Godard, você nos…", enfim, me fez bem ouvir isso, pois efetivamente, a um momento dado, o diretor é alguém que tem todo o poder." (DE BAECQUE, 2010, p.421-2)

O quanto a experiência frente a "essa coisa que nos contesta e que não está errada em nos contestar" (DE BAECQUE, 2010, p.422) foi fundamental para Godard transparece neste testemunho de Wiazemsky, escrito após a repressão extremamente violenta da polícia à manifestação do dia 11 de junho (realizada em memória ao estudante Gilles Tautin, morto no dia anterior após perseguição pela polícia):

> O jornalista que ouvíamos ao vivo [no rádio] havia passado o microfone ao colega na place Maubert, que contou sobre a retomada do controle por parte das forças da ordem. Havia muitos feridos no chão, ao lado dos manifestantes, sobre os quais os policiais investiam a pontapés e golpes de cassetete com uma raiva e uma violência que faziam suas vozes tremer. Ouvimos com toda clareza os policiais insultando o jornalista e ordenando que desse o fora ose não quisesse ter o mesmo destino. A frase "estamos de saco cheio dessas rádios de merda" foi repetida várias vezes. (...)
>
> Jean-Luc desligou o rádio bruscamente
>
> - Odeio essa gente – ele disse. – Gostaria de ter estado entre os que atacaram a delegacia, todas as delegacias deveriam ser atacadas… Ah, não, a luta não acabou, pelo contrário, ela acaba de começar.
>
> O ódio que eu lia em seu rosto confirmava suas palavras e me assustou. Deitei sem abrir a boca.
>
> As capas dos jornais da manhã mostraram as ruas de Paris devastadas e anunciaram mais de duas mil detenções, das quais 42 foram mantidas. Marcellin, o novo ministro do Interior, proibiu todo tipo de manifestação. Sua nomeação pretendia mostrar o endurecimento do governo, que acabava de dar a prova clara disso. (...)
>
> Ao endurecimento do governo respondeu o endurecimento de estudantes e operários. Os dois lados se radicalizavam e enfrentamentos violentos ocorriam na porta das fábricas.
>
> Jean-Luc viajou ao interior para levar equipamentos cinematográficos aos operários em luta. Saíra de sua reserva e queria participar das diferentes formas de resistência. Como nos dissera, colocava-se a serviço dos que lhe pediam ajuda[244]. Recebia quem quisesse vê-lo com uma humildade que me deixava estupefata. Quando eu voltava para casa, encontrava-o com alguns jovens que falavam com segurança, como se fossem os únicos detentores do saber. Ele ouvia. (...)
>
> Ele [Godard] não queria mais ir ao cinema, nem encontrar os Jeanson, como tínhamos planejado um mês antes. Michel e Nella Cournot nos convidaram, um domingo, para visitar a casa deles em Sceaux, mas Jean-Luc recusou o convite sem a menor explicação. (WIAZEMSKY, 2018, p.118-9)

Segundo De Baecque, as críticas dos estudantes contra o estrelismo de certas figuras do meio cultural da época (um tema altamente sensível para uma revolta que, inspirada na *Revolução Cultural* proposta por Mao Tsé-Tung, incidia sobre a superestrutura do capitalismo) serão correspondidas por Godard em posições

[244] De Baecque confirma a generosidade de Godard ao menos quanto à produção de cinema engajado. Godard faz "ofertas que beneficiam, por exemplo, o grupo Medvedkine, resultante das lutas e filmes de Rhodiaceta em Besançon [formado por operários e militantes vindos do cinema], ou o Ateliê de Investigação Cinematográfica (ARC), outro grupo de cinema ativista, que pode produzir o seu filme, *Le Joli Mois de mai*, num estúdio alugado por Godard em Idhec. Ou Jean-Pierre Thorn, em que quatro exemplares do filme sobre Flins, *Oser lutter, oser vaincre*, são colocados em circulação graças ao cineasta. Mas também Jean-Pierre Gorin e Nathalie Biard, a quem Godard encomendou e pagou um argumento, *Un film français*, integrado no projecto maior de uma série de vários longas-metragens políticos, *Communications*, que teria sido rodado sob a sua autoridade, empresa financiada em 1968 por Yves Robert e Danielle Delorme da Films de la Guéville. *Un film français*, escrito em maio e junho, pretende filmar vinte e quatro horas na vida de cerca de vinte pessoas que procuram novos caminhos políticos, nos campos da música, do teatro, do cinema, da edição." (DE BAECQUE, 2010, p.429)

radicalmente contrapostas à sua posição anterior de vedete; no processo de recrudescimento das lutas e da repressão organizada (em que se acirra a necessidade de negar a sociedade anterior ou, respectivamente, os postulados da nova que começa a se propor) ele corresponderá recusando mesmo a linguagem cinematográfica na qual fizera sua produção antes ou depois desse momento crítico. Mas renegar sua figura implicará em romper com seu meio e as personalidades deste, mesmo que em um âmbito pessoal; “Suzanne Schiffmann, que trabalhou em sua proximidade por oito anos”, conta como “em 1968, tudo havia eclodido completamente e poucas pessoas mantiveram relação com ele”, dentre estas, Godard rompe com seu sogro, François Mauriac, Antoine Bourseiller[245] (1930-2013) e François Truffaut[246] (1932-1984) devido à integração de todos com o *status quo* (mais ou menos explícita, em cada caso) em um momento de combate que demandava intensa contestação. Godard se afasta completamente também dos *Cahiers du Cinema,* retirando seu nome do comitê de redação dessa revista de crítica cinematográfica da qual participara desde meados da década de 1950, e apontando o jogo duplo de seu financiador, o empresário Daniel Filipacchi, com o regime (DE BAECQUE, 2010, p.424). Wiazemsky conta como em uma acalorada e replena conferência “Cinema e engajamento político”, realizada em Roma e participando a convite de Bertolucci, Godard recusa aberta e claramente sua posição no meio cultural e condenara a vinculação deste ao mundo da burguesia, assim, quando questionado a respeito do valor de suas obras, como *O desprezo* e *O demônio das onze horas*, respondeu: “renego-os, assim como renego todos os meus outros filmes” (WIAZEMSKY, 2018, p.130). Em outras ocasiões dessa época, Godard afirma para *Cinéthique,* uma revista maoísta radical, que o cinema ““havia sido inventado para disfarçar o real às massas”, graças ao que “a burguesia havia criado um mundo à sua imagem[247]””. Quando inquirido pelo *Le Monde*, jornal comercial desvinculado de partidos políticos, o cineasta nega explicitamente suas próprias obras e em especial o *Acossado,* seu filme de maior sucesso comercial (DE BAECQUE, 2010, p.429). O amadurecimento de sua

[245] Personalidade do teatro próxima a Godard desde 1963.

[246] Cineasta que foi companheiro de jornada e amigo próximo de Godard desde o início dos *Cahiers du Cinema*.

[247] “[Wiazemsky:] – Mas ele [Philippe Garrel] e os outros precisam que continue fazendo filmes, ele disse isso com todas as letras!
Jean-Luc tinha uma expressão de tristeza.
- Eu sei. Mas não posso continuar a fazer esse tipo de cinema.
- Que tipo de cinema?
- Esse que vocês gostam e querem que eu faça” (WIAZEMSKY, 2010, p.95)

postura leva-o a uma contraposição completa ao elitismo que a propaganda cultural capitalista lhe reservara na década anterior, em uma longa entrevista ao jornal de esquerda *Tribune Socialiste*[248], realizada em 23 de janeiro de 1969, afirma:

> Abandonar a ideia de fazer filmes, abandonar a noção de autor tal como ela era, completamente reacionária. A partir do momento onde o escritor ou o cineasta dizem: “eu quero ser o patrão porque eu sou o poeta e porque eu sei”, isso é então completamente reacionário. (DE BAECQUE, 2010, p.429)

4.2.2 Dziga Vertov

No período pós-maio 68, conforme dissera De Baecque, Godard tinha “escolhido o anonimato e o silêncio” (2010, p.444), procurando então evitar aparições na grande imprensa e relevância para o meio, nesse sentido, uma entrevista realizada pelo *Cahiers du cinéma* a respeito de suas motivações em sair do comitê de redação da revista tem sua publicação recusada por vontade expressa do cineasta. Sua utopia era então a de “realizar filmes irrecuperáveis e invisíveis, que nem a cultura nem a ideologia burguesa, nem a moda e seus efeitos publicitários poderiam investir de significação, nem procurariam recuperar da mesma forma” (DE BAECQUE, 2010, p.428). Sua nova produção corre largamente à margem mesmo de ”circuitos paralelos” e seus defensores na imprensa da época da *Nouvelle Vague*, “[Michel] Cournot, [Jean-Louis] Bory, [Henry] Chapier, por exemplo, não o seguem nessa travessia”; tal seu isolamento que, apesar de em quatros anos colaborar com a realização de sete filmes no coletivo Dziga Vertov, mesmo Jean Collet, crítico de cinema autor do primeiro livro sobre Godard, conta “não ver nada aí. (...) Os filmes do coletivo Dziga Vertov pertencem ao pequeno número dos que os vêem, e mais ainda aos que os vivem. Teria sido indecente aos meus olhos me ocupar deles” (DE BAECQUE, 2010, p.443-4). Assim:

> Um cineasta que havia tocado em oito anos mais do que milhões de pessoas na França e no mundo sai do sistema e não dialoga mais com ele mesmo, mas com um grupo, não se mostra mais ao máximo de espectadores mas a alguns (...). Chamamos essa época de sua vida e de seu cinema pelo nome do coletivo que o engloba: o grupo Dziga Vertov. (DE BAECQUE, 2010, p.444)

[248] Editado entre 1960 a 1982, era o hebdomadário do Partido Socialista Unificado (PSU).

Após Maio de 68, cumprir o compromisso contratual de filmar *One plus one* mostra-se forçoso para Godard; segundo Wiazemsky (atriz principal do filme), para ele, “aquelas filmagens eram a prova de que ele não tinha mais lugar no meio de uma equipe tradicional[249]. Mencionava de novo e de novo o desejo de se colocar a serviço de uma causa, de um grupo, Jean-Jock [Jean Pierre Gorin] e Charles, cada um à sua maneira, concordavam” (WIAZEMSKY, 2018, p.139). Em novembro, participando de um debate sobre seus filmes e o engajamento em Montreal, no Canadá, Godard elabora um plano de filmar “a duríssima greve dos mineradores de Noranda” em conjunto com a rede televisiva local da cidade de Abitibi e com os sindicalistas, o qual é parcialmente realizado[250] em meados de dezembro, através da articulação de Claude Nedjar[251] (DE BAECQUE, 2010, p.440; WIAZEMSKY, 2010, p.148). “Nós não somos mais artistas, somos porta-palavras, para levar a Revolução, para que tudo não ocorra sempre da mesma forma, para que a televisão pertença a todo mundo”, diz Godard em transmissão televisiva local realizada no dia 16 de dezembro. (DE BAECQUE, 2010, p.441).

Fora do meio francês, algo incomum em sua trajetória, Godard empreende inúmeras tentativas de cinema político. Ainda que formalmente casados, Wiazemsky separa-se de Godard que, junto de Jean Henri-Roger e através de um pequeno meio esquerdista inglês, vai à Inglaterra filmar “a cadeia de montagem dos motores de automóveis da British Motor Company”, onde são levados a trabalhar com sindicalistas trotskistas por não encontrarem militantes maoístas para seu média-metragem *British Sounds* (DE BAECQUE, 2010, p.446). Em abril, Godard e Roger filmam aspectos sociais (contradições no trabalho e no entretenimento, principalmente) da Tchecoslováquia socialista no média-metragem *Pravda*, também denunciando “e sobretudo, a “dissidência”[252], considerada pelo cineasta como uma social-democracia fazendo o jogo do imperialismo americano” (DE BAECQUE, 2010, p.448-9). Em Roma, ao final do ano, uma tentativa com o líder estudantil Daniel Cohn-

[249] Gérard Fromanger, que encontrara o cineasta em Londres nessa ocasião, “lembra-se de um Godard em plena depressão pós-Maio 68, fugindo dos jornalistas e pouco interessado por seu trabalho com os Rolling Stones” (DE BAECQUE, 2010, p.433).

[250] Godard filma “em estúdio, muitas horas de entrevistas com os mineiros, suas mulheres, estudantes e um professor”, material que, se não chega a se transformar em um filme, mostra-se útil para o “Projet Bloc”, uma televisão comunitária que nasce alguns meses depois (DE BAECQUE, 2010, p.441-2).

[251] “Jovem produtor francês próximo aos meios de extrema esquerda”, encontrado por Godard no meio cinéfilo francês e posteriormente nos movimentos de contestação. (DE BAECQUE, 2010, p.440)

[252] “Ele [Godard] denuncia em seu filme todos os cineastas da nouvelle vague tcheca como formalistas e reacionários” (DE BAECQUE, 2010, p.449)

Bendit e membros da organização de extrema esquerda *Lotta Continua* de realizar uma produção coletiva de alto financiamento resulta em *Vento do Leste*, exaustivamente elaborado em meio a dolorosas disputas internas; o apoio de Gorin a Godard nessa ocasião se mostrará fundamental à resolução da crise e levará ao fortalecimento de uma parceria fundamental para a consolidação do grupo Dziga Vertov. Gorin será também o autor principal e referência teórica para *Lutas na Itália*, filme rodado junto de Godard neste mesmo país no início de 1970 e rigorosamente centrado na exposição da ideologia de classe segundo o pensamento de Louis Althusser, seu antigo professor na Escola Normal Superior (DE BAECQUE, 2010, p.454-65). Por fim, trabalhando de maneira mais organizada (e desta vez contando com um detalhado plano de trabalho prévio), Godard, Gorin e o técnico de filmagem Armand Marco vão à Palestina, a convite do *El Fatah*[253] e em um momento de acirramento do embate, filmar este movimento de resistência nacionalista ao expansionismo sionista; a despeito de contradições existentes entre o ideário político do grupo Dziga Vertov e o da organização árabe, o trabalho será definitivamente abandonado após o *Setembro Negro* de 1970, quando tropas da Jordânia armadas pelos Estados Unidos massacraram aproximadamente 25 mil combatentes pela causa palestina[254] (DE BAECQUE, 2010, p.466-73). Os três últimos filmes do grupo, *Vladimir e Rosa, Tudo vai bem* e *Letter to Jane*, foram realizados entre 1971 e 1972 em Paris; no caso de Godard, paralelamente à sua militância como jornalista e aprofundamento de denúncias e questionamentos a respeito do papel ideológico da mídia em geral.

Buscando meios de atuação desde o Pólo Norte até o Oriente Médio, a trajetória de Godard nesses três primeiros anos (1968-1970) pós-maio mostra sua enorme dificuldade em encontrar um proletariado ou organização anticapitalista mais extensa com que pudesse se comprometer enquanto cineasta. Há que considerar as dificuldades de circulação e de produção apresentadas pelo cinema, cuja base técnica complexa e altos custos de produção (ambos desenhados para uma ampla difusão) dificultam o desenvolvimento de uma comunicação dirigida a bases relativamente pequenas ou de baixa composição classista, problema que a produção de música engajada não enfrenta na mesma escala. Precise-se que o cineasta Dziga Vertov

[253] Partido de esquerda liderado e fundado por Yasser Arafat até sua morte, torna-se grupo majoritário da OLP (Organização de Liberação da Palestina) em fevereiro de 1969, quando Arafat é eleito presidente dessa organização.

[254] O material recolhido servirá de base para *Aqui e em qualquer lugar,* filme de 1976 realizado em parceria com Anne-Marie Miéville, alterando o nome inicial de *Até a vitória*.

(1896-1954) só pôde realizar sua produção por estar dentro de luta muito mais estruturada e organizada, contando com o apoio de um Estado socialista, enquanto que no caso de Godard, por mais reduzidos que tenham sido os valores para o financiamento dos filmes do grupo (especialmente em comparação com o momento anterior da produção do diretor[255]), todos estes se realizaram também através da intermediação de pequenos círculos de esquerda junto a instituições estatais de grande porte[256].

Ainda assim, esse isolamento não se traduz necessariamente em uma produção vanguardista ou experimental. O conteúdo social e ideológico altamente crítico da produção do grupo Dziga Vertov levará à sua recusa e não difusão pelas instituições que a encomendam e os círculos cinematográficos europeus, mesmo os mais experimentais, se mostraram largamente desinteressados por ela[257]; também a discussão acadêmica desse período do diretor mostra-se ainda escassa (WITT, 2002, p.165). O distanciamento de qualquer forma de comercialização e diálogo com o público do capitalismo chega ao ponto da vida financeira do próprio grupo Dziga Vertov resultar comprometida, com este vivendo quase que apenas do dinheiro recebido para fazer os filmes[258]. Nesse não-lugar em que se situa a produção do grupo Dziga Vertov (qual seja a ausência de público com o qual dialogar somado à recusa sistemática da linguagem cinematográfica desenvolvida pelo imperialismo norte-americano) será extremamente sintomático a incidência da teoria marxista (notadamente Bertolt Brecht, Mao Tsé-Tung e Louis Althusser) como base retórica e

---

[255] Da década de 1960 temos, por exemplo, que *A chinesa* (1967) recebeu 700 mil francos de financiamento, *2 ou 3 coisas que eu sei dela* (1967) 906 mil, *Masculino Feminino* 600 mil e mesmo uma produção menor como *Os Carabineiros,* 543.960; para a produção central e mais séria do Dziga Vertov temos que os financiamentos são, *Até a Vitória* (1970) 70 mil francos, *Vladimir e Rosa* (1970) 110 mil, *Lutas na Itália* (1969) 74 mil e *Pravda* (1968) 6 mil dólares (o que corresponderia a aproximadamente 60 mil francos) (Cf. DE BAECQUE, 2010).
A exceção do caso Dziga Vertov é *Tudo vai bem*, realizado em um momento de retrocesso das lutas, representa uma tentativa de contraposição ideológica (o que inclui também a crítica à linguagem) dentro da indústria cinematográfica a fim de alcançar um público mais amplo; contando com o estrelato de Yves Montand e Jane Fonda, terá um financiamento de 2.511.000 francos e marcará o fim do grupo.

[256] "Temos diretamente e violentamente apelado não a simples firmas privadas ou semi-privada, mas aos aparelhos televisivos de Estado: *Le Gai Savoir,* produzido e recusado pela ORTF, *British Sounds,* produzido e recusado pela BBC, *Lottes en Italie,* produzido e recusado pela RAI, *Vladimir e Rosa*, produzido e recusado pela televisão alemã" (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.492)

[257] Segundo Godard, "certos filmes feitos com Gorin foram vistos por talvez duzentas pessoas, mas desses duzentos, apenas vinte ou trinta os viram realmente" (DE BAECQUE, 2010, p.481).

[258] O movimento de negação empreendido por Godard inclui necessariamente seu próprio modo de vida, diferentemente do luxo em que vivera na década anterior, ele recusa também os seus benefícios materiais de classe, mudando-se para um apartamento comum e muito simples e buscando uma realidade austera e próxima à de outros círculos militantes de extrema-esquerda. (DE BAECQUE, 2010, p.479)

imagética dos filmes (por vezes mais até que os procedimentos de Eisenstein e Vertov que os inspiraram à época) e principalmente como finalidade; assim, diferentemente de todo o restante da produção de Godard, ter-se-á como fulcro a utilização de recursos da linguagem para a exposição crítica do capitalismo de modo estritamente claro ou mesmo didático.

Se frequentemente presente nos filmes de Godard nesse período que vai do final da década de 60 (passando pelo Dziga Vertov e aprofundando-se em sua produção com Anne Marie Miéville a partir de 1973[259]), a crítica à mídia como poder da classe dominante encontrará uma atuação mais pragmática e ganhará maior importância após o fracasso dos primeiros esforços de cinema político do grupo, processo que coincide com a tentativa cada vez mais periclitante (porém talvez mais madura) de articulação da extrema-esquerda:

> Após maio 1968 e a retomada do poder pelos gaullistas, durante o segundo turno das eleições legislativas de final de junho, o fervor revolucionário reflui. Godard se implica então no grupo de apoio à busca de uma atividade militante de esquerda fundada por André Glucksmann em julho de 1970, Secours rouge, e faz campanha ao lado de Jean-Paul Sartre pela liberação de Gilles Guiot, um professor condenado em fevereiro de 1971 a seis meses de prisão por violência anti-policial. Mas a atividade política mais significativa de Godard durante esse período é sua participação na imprensa de extrema-esquerda, em particular sua contribuição ao hebdomadário *J'accuse*, e seu papel de catalisador no lançamento da Agência de Imprensa Liberação[260] (APL) (WITT, 2006, p.165)

Godard "segue a criação da GP[261], as lutas nas fábricas, as greves, as ocupações, os sequestros de colarinhos brancos ou de patrões, e se mobiliza quando o jornal do movimento, *La Cause du peuple*, é interditado pelo governo no outono de 1969", participando junto de Jean-Paul Sartre (novo diretor simbólico do jornal) e outros militantes em sua venda nas ruas e nas portas de fábrica (DE BAECQUE, 2010, p.487). Godard colabora com o jornal *J'accuse*, lançado pela *Gauche Proletarienne* e

---

[259] Para maiores aprofundamentos sobre a crítica de Godard à mídia e a tematização desse aspecto em sua produção, cf. Witt (2006, 2014).

[260] Sigla em francês para Agence de Presse Libération.

[261] *Gauche Proletarienne*, oriunda da UJC(ml), foi fundada em 1969 e, embora tenha existido por apenas quatro anos, teve um efeito de longo alcance na vida política francesa; estava fortemente baseada na confiança das concepções dos operários, promovendo "a implantação dos seus membros (principalmente intelectuais) nas fábricas (cujo relato brilhante pode ser encontrado num livro de um membro da GP, Robert Linhart, L'Établi". (https://www.marxists.org/history/france/post-1968/gauche-proletarienne/introduction.htm, acessado em: 17/09/2023).

editado por Robert Linhart[262], cuja preocupação crucial para a imprensa radical é a de "modificar as 'informações', em sua forma como em seu conteúdo, notadamente dando prioridade à realidade cotidiana do trabalho, julgado digno de ser relatado". Assim:

> segundo a declaração de intenção (não assinada) publicada no primeiro número, *J'accuse* conta se apoiar sobre os laços forjados entre os trabalhadores e os intelectuais durante e após maio 1968, a fim de se centrar sobre os eventos ignorados pela grande imprensa e agir de modo que as pessoas habitualmente excluídas pudessem participar, tanto como entrevistados *e* como autores[263]: "Recusar acreditar no que dizem os oficiais responsáveis, dar a palavra àqueles que se calam ou são reduzidos ao silêncio, ou seja, 90% dos franceses, trabalhadores, camponeses, pequenos comerciantes, empregados, professores primários. Que lugar os hebdomadários de elite lhes concedem?[264]" (WITT, 2006, p.168)

Em uma linguagem acessível e clara, Godard envolve-se na publicação de cinco artigos de problematização e denúncia no *J'accuse*, entre janeiro e maio de 1971. Sua primeira reportagem[265] é "sobre a ocupação pelos trabalhadores da fábrica Pierre de Vergèze e seus esforços para coordenar ações idênticas em todo o grupo Perrier (essa pesquisa se baseia em uma visita de Godard à fábrica e nas tentativas de entrevistas com quadros parisienses, que ele acusa de implantar uma mistura clássica de táticas de estagnação e desinformação)" (WITT, 2006, p.170). Na segunda edição do jornal[266], Godard analisa a situação precária do operariado da fábrica Batignolles de Nantes (cujo proprietário detém também os conjuntos habitacionais onde vivem os trabalhadores) e detalha sua revolta, a resistência à desinformação

---

[262] "Um dos primeiros do grupo de jovens militantes da École Normale Supérieure na década de 1960 decisivamente influenciado por Althusser, Linhart fundou a [organização] maoísta "Union des Jeunesses Comunistes marxistes-léninistes" (UJCML) em 1966, cuja revista teórica, *Cahiers marxistes-léninistes*, Godard havia mostrado várias vezes no ecrã em *A Chinesa*. Um fio condutor consistente no pensamento de Linhart, que ressoou fortemente com o de Godard durante os anos seguintes a Maio de 1968, foi o da busca de um diálogo político viável e construtivo entre intelectuais e trabalhadores". Linhart será também uma referência importante de Godard em seu trabalho junto de Miéville a partir da produtora SonImage. (WITT, 2014, p.335)

[263] "Este desejo de entregar o poder de autoria e de expressão àqueles habitualmente marginalizados na grande mídia informou diretamente a escolha de uma série de entrevistados socialmente marginalizados em *Six fois deux* (um agricultor, uma prostituta, uma faxineira, um paciente psiquiátrico, e assim por diante). O culminar desta estratégia surge no final de *Y'a personne* [1/a], onde um jovem soldador imigrante desempregado lê a sua versão da notícia sob a forma de um apelo sincero ao combate ao desemprego e ao racismo institucionalizado." (WITT, 2014, p.335-6)

[264] "Trecho da declaração de intenção sem título e não assinada de *J'accuse,* nº1, 15 janeiro 1971, p.2" (Nota do Autor)

[265] Jean-Luc Godard. "Pas du vrai plaisir sans Perrier", *J'accuse,* nº1, 15 de janeiro de 1971, p.11.

[266] Jean-Luc Godard. "Nantes-Batignole: un bond en avant". *J'accuse,* nº2. 15 de fevereiro de 1971, p.4.

que se segue e a opção consciente pela greve seguida de manifestação; segundo Godard, essa movimentação ultrapassa a pauta salarial[267] e aponta para uma nova forma de sociedade ("*eles fazem uma greve para colocar a questão do poder*. (...) De um novo tipo de poder" [grifo de Godard])[268]. Na terceira[269], uma reportagem da jornalista Catherine Humblot sobre trabalhadoras (algumas com mais de 60 anos) de uma pequena lavanderia que entram em conflito com seu patrão após esse recusar o pagamento de seu salário mensal, é ilustrada por fotografias de Godard que mostram sua determinação na luta. Consta ainda na primeira edição de *J'accuse* uma crítica[270] de Godard, sob o pseudônimo de Michel Servet (1511-1553)[271], ao filme *O Círculo Vermelho* (1970), de Melville, que, "emblema do conservadorismo gaullista em matéria de cultura", tivera um forte sucesso à época, causando uma influência nefasta sobre o proletariado; também compõe esse artigo uma série de reflexões sobre a ética jornalística, aprofundando a relação classista presente na "distância entre a experiência vivida e seu retrato nas mídias", sob seus diversos aspectos (WITT, 2006, p.170-1).

Sua contribuição mais fundamental, no entanto, se dará em outra instância:

> Se se avalia a implicação de Godard na imprensa de extrema esquerda da época menos à medida do projeto pessoal que ele está colocando em obra que à sua influência sobre a forma que toma então a paisagem midiática na França, sua contribuição mais importante é seu papel na concepção de uma rede de informação alternativa, a Agência de Imprensa Liberação (APL). Após a interdição de *La cause du peuple,* a APL visa reunir jornalistas de esquerda progressistas em uma agência de contornos muito fluídos, tendo por objetivo se contrapor às reportagens da grande imprensa, sobre o fundo e sobre a forma. Ela funcionará de 1971 a 1973, ano da criação do jornal radical *Libération*, que atravessará crises financeiras e editoriais sucessivas antes de se tornar o diário de esquerda (entendido no sentido amplo) que nós conhecemos hoje em dia. (WITT, 2006, p.171)

---

[267] "Não é que nós esperamos grande coisa dessa greve, mas é necessário continuar". Depoimento de um proletário relatado por Godard (WITT, 2002).

[268] Segundo De Baecque, nessa matéria Godard entrevista "Bernard Lambert, camponês, sindicalista à *Jeunesse agricole catholique* e depois dirigente do PSU [Partido Socialista Unificado]"", esse material serviria de base para a reflexão de um camponês a respeito da produção de um litro de leite e tudo que disso decorre apresentada no episódio *Louison* (1/b) de seu programa televisivo *Six fois deux: Sur et sous la communication*, realizado com Anne Marie Miéville em 1976 (DE BAECQUE, 2010, p.539).

[269] Catherine Humbolt et Jean-Luc Godard, "Monsieur Robain, vous êtes un escroc, vous méritez la prison!". *J'accuse,* nº3. 15 de março de 1971. p.9.

[270] Michel Servet, "*Le Cercle Rouge", J'accuse,* nº1, 15 de Janeiro de 1971, p.24.

[271] Médico e teólogo herético perseguido pelos católicos e queimado na fogueira pelos calvinistas. Além de seus escritos teológicos, é creditado como um dos descobridores do funcionamento da circulação sanguínea.

Antes das mobilizações, greves de fome e discussões que se seguem à interdição de *La cause du peuple*, Godard propõe a Robert Linhart e a Jean-Claude Vernier (quadros importantes de atuação midiática da *Gauche Proletarienne*) “a ideia de uma agência de imprensa visual[272] que poderia funcionar em conjunção com *J’accuse* e *La cause du peuple”*. Apesar dos altos custos dessa ideia, as discussões prosseguem e Godard participa do lançamento da APL em 18 de junho do mesmo ano. A agência toma forma junto a jornalistas sensíveis à mobilização, e é “em seguida apoiada por Sartre e coordenada por Maurice Clavel. O primeiro boletim de informação é difundido em 30 de junho de 1971 enquanto que Godard, hospitalizado, se recupera dos ferimentos” decorrentes de um grave acidente motociclístico, permanecendo em inação forçada por um longo tempo (WITT, 2002, p.171).

4.2.3 Jean-Luc (cinéma) ex-Godard

O recesso das lutas estudantis, a perseguição e desmobilização no interior dos movimentos radicais e o fortalecimento do Partido Socialista sob Mitterrand na cena política, a partir do congresso de Epinay, em 1971, colocou problemas para a retomada do engajamento de Godard após a recuperação de seu acidente, ocorrida ao final de 1971. Em 1972 o grupo Dziga Vertov se desfaz de maneira dilacerante, com o cineasta se aproximando de Anne Marie Miéville (nasc. 1945) e a seguir se isolando definitivamente de Paris. Segundo De Baecque, essa partida “é também uma fuga, fechando os anos “políticos” de Godard como um fracasso, algo que o cineasta não é o único a viver entre os esquerdistas, porque o contragolpe pós-69 é então geral. “Eu saí de Paris ao final de 1973, e isso foi o fim de 1968”, dirá Godard anos mais tarde” (DE BAECQUE, 2010, p.524)

Rumando a Grenobla e depois se estabelecendo em Rolle, sua cidade natal, na Suíça, Godard continuará filmando ao longo da década de 1970 através de

[272] O interesse de Godard pelo uso revolucionário da televisão parece vir de antes. Consta nos arquivos do grupo Dziga Vertov um projeto de 1970 para uma “televisão escolar de bairro”, definida como um “cinema militante de base”; há uma mesa de montagem com notícias filmadas com membros do Dziga Vertov como figurantes (conjunto difundido na livraria François Maspero algumas semanas mais tarde) e um programa: “Trabalho político de grupo em células de bairro. Difusão: pontos de televisão nas livrarias, cafés ou locais sindicais e apartamentos. Objetivo: desmontar as contradições da televisão oficial pela adição de um comentário marxista. Filmagem de pequenas atualidades sobre os locais de trabalho. Transcrição de filmes militantes.” (DE BAECQUE, 2010, p.482-3).”

financiamentos marginais ao meio. Junto de Miéville, busca uma produção artesanal e pequena, afastando-se das convenções (seja as “da indústria como também aquelas da vanguarda”[273]) e fazendo uso maior da tecnologia vídeo; assim, entre 1973 e 1979, apesar de enfrentar enormes dificuldades técnicas frente a um maquinário cuja operação tem de aprender sozinho, Godard elabora seis produções, dentre as quais consta a série televisiva, *Six fois deux*, de 1976.

As circunstâncias de produção restritas e difíceis parecem impor dificuldades à continuação da produção do cineasta; De Baecque aponta como a dedicação “incessantemente ao trabalho” de Godard, presente em toda sua trajetória, “aceitando as comandas, suscitando os filmes, provocando encontros, convidando pessoas que o interessam, não hesitando em viajar, a seus custos, quando uma ideia lhe vem ao espírito”, não encontra meios adequados de se desenvolver nesse momento. Se há sempre um projeto em curso, abandonada ou não, “que levará o cineasta ao seu próximo filme”, a partir de sua mudança a Rolle em 1977 apenas a gaveta é a destinação de seus empreendimentos, “sem dúvida porque, Godard não se beneficiando mais da confiança de certos produtores, são mais difíceis de serem realizados”. A vontade de Godard (“um tempo repudiada, mas agora afirmada”) de, em suas palavras, ”retornar ao cinema” (DE BAECQUE, 2010, p.561) – com todas as implicações de produção industrial e comercialização que isso implica – manifesta-se ao final da década de 1970 e concretiza-se com a realização de seu filme *Salve-se quem puder (a vida)*, de 1979; segundo De Baecque, “esse filme deveria sobretudo permitir, na urgência e em uma espécie de fuga anterior, de salvar *in extremis* o cineasta, tornando-se o meio de fundar uma nova vida, dando nascimento a um terceiro termo que é um outro homem, um outro diretor”. Conforme conta Godard em 1980 ao jornal *Nouvel Observateur*:

> É a segunda vez que tenho o sentimento de ter minha vida diante de mim, minha segunda vida no cinema… ou talvez mais a terceira. (...) A primeira foi quando eu não o fazia, eu ficava em torno, eu procurava; a segunda foi a partir de *Acossado* até os anos 1968-70, e depois houve o refluxo, ou o fluxo, eu não sei como o dizer; e a terceira é agora. Rossellini deve ter passado por isso quando filmava *De crápula a herói*: fazer qualquer coisa que jamais tinha feito, ter o sentimento de uma segunda vez. (...) Beneficio-me da aceleração da história. Terei tido duas vidas em uma, e portanto a ocasião de duas vezes fazer filmes. (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.575)

[273] Comentário de Freddy Buache, amigo e partidário de Godard no engajamento pós 1968 (DE BAECQUE, 2010, p.550)

O retorno a atuação cinematográfica (intenso mesmo na promoção internacional dos filmes através da mídia, tal como se dá para *Salve-se quem puder (a vida)*) ocorre sob uma postura apagada e discreta, marcada sobremaneira pelo isolamento definitivo em Rolle, onde "leva uma existência às antípodas de seu primeiro modo de vida", o estrelato pessoal assumido na década de 1960. Nessa cidade, Godard estabelece um estúdio (JLG Films, em 1983) cuja autonomia técnica forja nele "um ideal artesanal de maestria solitária de sua ferramenta de trabalho"; segundo De Baecque, "todo esse trabalho não tem nada de espetacular. Não há grande coisa a ver, como conta, frustrado, um jornalista de *Libération*, Marc Reynal (...): "um vídeo-laboratório muito longe dos charmes do cinema tradicional"" (DE BAECQUE, 2010, p.595-6).

O retorno inexorável ao meio, com a finalidade expressa de levar a cabo seus filmes, é acompanhado pelo diálogo irrestrito com a história do cinema, assim como pelo aprofundamento nas demais linguagens artísticas e campos do pensamento possivelmente a um nível maior do que o da década de 1960. Desaparecendo o contexto de radicalização política a demandar uma contribuição militante sempre decisiva no conflito ideológico e/ou de classe, a possibilidade de autonomia da arte (relativa à sua existência funcional na super-estrutura) mostra-se um eixo de trabalho possível e em não contradição com o posicionamento anti-capitalista do cineasta, tal como se exemplifica nos casos que traremos mais adiante. É justamente a intensidade da produção de Godard ao longo das décadas de 1980 e 1990[274] que revela como sua postura é justamente a de indiferença e isolamento do meio e, com exceção de poucos amigos, da sociedade de modo geral:

> O sujeito [Godard] é melancólico: ele não ama quase ninguém, começando por ele mesmo, de quem detesta a glória, o nome admirado universalmente, odeia a reputação mítica. "Eu sou um cachorro e esse cachorro segue Godard", conta para *Actuel* em outubro de 1990. (DE BAECQUE, 2010, p.714)

Assim, em entrevista à revista *Elle*, em 1998, Godard revela-se insatisfeito, manifestando a vontade de se mudar de local ou mesmo de modo de vida, de

[274] 35 produções neste período, entre das quais constam obras referenciais como *Histoire(s) du cinema*; *Prénom Carmen; Paixão* e *Eu vos saúdo, Maria*.

participar de um coletivo: “mas não sabemos para onde ir. Não temos família, nem raízes, nem amigos. Não somos refugiados políticos, mas refugiados intelectuais. Sinto-me muito mais solitário do que o gostaria” (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.715). O robustecimento do fascismo certamente o incomoda, o relativo espaço público reconquistado em 1998, quando é homenageado com o prêmio *César Honorário*, é imediatamente utilizado por Godard para se posicionar pela defesa de 80 mil imigrantes ameaçados de deportação da França (os *sans-papiers*) em um artigo publicado na primeira página do *Le Monde*; preconceito colocado ainda mais claramente em suas origens estruturais durante uma conferência em Cannes: “O cinema é montagem, e a montagem é aproximação. Quando eu aproximo a detenção do *Vel’ d’Hiv*[275] em 1942 e uma detenção de *sans-papiers*[276] em 1997, eu faço cinema. É normal que sejam os cineastas que façam isso: eles salvam a honra do cinema…” (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.762). Após a polêmica que se segue com o cineasta franco-judeu Claude Lanzmann (1925-2018, autor do filme *Shoah*), a violência sistêmica contra minorias e pobres, tipicamente exemplificada por Godard na maneira como Israel reproduz a Alemanha Nazista ao colonizar a Palestina[277], é explicitada brecthianamente por Godard em 2004, na revista *Les inrockuptibles*:

> “Este filme que jamais foi filmado e que não o será jamais porque seria intolerável, seria filmar um campo [de concentração] desde a visão dos torturadores, com seus problemas cotidianos. Como enfiar um corpo humano de dois metros em um caixão de cinquenta centímetros? Como evacuar dez toneladas de braços e pernas em um vagão de três toneladas? Como queimar cem mulheres com a essência para dez? Seria necessário também mostrar os datilógrafos todos sobre suas máquinas de escrever. O insuportável não seria

[275] Efetuado por policiais franceses do Governo de Vichy, trata-se do maior aprisionamento em massa de judeus realizado na França durante a Segunda Guerra Mundial. Entre o 16 e 17 de Julho de 1942, 13.152 pessoas das quais quase um terço eram crianças, foram presas em Paris e seus arredores; 8.160 foram detidos no Velódromo de Inverno de Paris durante quatro dias, antes de serem levados para os campos de Beaune-la-Rolande e de Pithiviers (Loiret). Após isso, 3.000 crianças de pouca idade foram brutalmente separadas de seus pais e deportadas para Auschwitz via Drancy. Menos de cem sobreviveram à deportação. (https://www.lemonde.fr/societe/article/2012/07/16/la-commemoration-des-70-ans-de-la-rafle-du-vel-d-hiv-debute-a-drancy_1733934_3224.html. Acessado em:18/9/23)

[276] Imigrantes em situação legal irregular na França.

[277] “Houve a Alemanha, que projetou Israel, Israel refletiu essa projeção e encontrou sua cruz. (...) Israel projetou o povo palestino e o povo palestino, por sua vez, carregou sua cruz” (Godard em seu filme *JLG/JLG,* de 1994). “-Hitler foi eleito chanceler do Reich, democraticamente. -Eu deduzo. -Tudo que Hitler disse ele fez. Não é a primeira vez que os vencidos pelas armas chegam a vencer politicamente seu vencedor. Por exemplo, os exércitos da Revolução, o Império, foram definitivamente vencidos, mas eles levaram a toda a Europa a ideia de República. (...) Os aliados declararam: vamos fazer a paz como fizemos a guerra.” (duas vozes em *off* no filme de Godard *Adeus à Linguagem*, de 2014)

> o horror exposto nas cenas, mas, bem ao contrário, seu aspecto perfeitamente normal e humano.” (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.766-7)

O mal-estar de Godard com a situação em geral transparece na não-exposição contra-institucional (tensamente desenvolvida após um primeiro projeto seu ser reconcebido pelos organizadores segundo uma intenção no mínimo suspeita, “interpretada pelo cineasta (...) como suscetível de normalização, de comercialização”) *Voyage(s) en utopie*, realizada em 2006, no Centro Pompidou. Articulando materiais de construção, destroços, cabos e fios soltos com trechos de filmes seus e principalmente de cineastas fundamentais para a história da linguagem, trata-se de “um projeto cujos vestígios são, na verdade, as únicas coisas realmente visíveis”. Segundo De Baecque, em um trabalho onde “tudo fica por fazer”, o que resulta “é simplesmente a transcrição formal da doença de um sistema moribundo e o esgotamento de um homem cansado de tudo. É menos o cinema que morre, (...) que um mundo que se degrada”. Apesar do público numeroso[278], esse “grande projeto godardiano dos anos 2000”, cuja gestação e produção levou anos (de ambas as partes), é acolhido friamente pelo Centro Pompidou e não será comprado para seu acervo institucional; apenas o colecionador catalão Alfons Solans pagará uma módica quantia pelo trabalho (menos de 1% do valor inicial pago em contrato para a realização da exposição) (DE BAECQUE, 2010, p.800-9).

O lugar cada vez mais marginal da arte dentro do capitalismo evidencia-se na situação de Godard especialmente em suas últimas duas décadas de vida; se estas são marcadas pela elaboração de obras definitivas, verdadeiros *tours de force*, quanto ao corpo de sua produção (principalmente *Filme Socialismo* e *Adeus à Linguagem*), é também um momento onde o cineasta atesta frequentemente a insatisfação em não encontrar qualquer espaço mais amplo de diálogo, ou mesmo de repúdio crítico de sua produção. Em verdade, desde finais da década de 1980 Godard torna-se um cineasta cuja produção é cada vez mais irrelevante para o mercado, movimento que é acompanhado também por certo apagamento de sua presença nos espaços intelectuais e principalmente para as gerações mais jovens (a exemplo da tentativa fracassada de atuação como professor de cinema no Teatro Nacional de Estrasburgo (TNS), em 1996, inteiramente não correspondida pela ausência de qualquer produção

[278] "80.000 visitantes em três meses” (DE BAECQUE, 2010, p.807)

por parte dos alunos; “nada, silêncio, um silêncio assustador”, relata Godard[279]). Conforme nos informa De Baecque, apenas poucos amigos, em geral cineastas (“notadamente à ocasião de projeção de seus respectivos filmes” (2010, p.812)), são pares eventuais de um diretor que “perdeu parte de sua conversação pela falta de interlocutores, tal como o conta no filme que Ghassan Salhab, o cineasta libanês, realiza em Rolle em 2005, *Breve encontro com JLG”*:

> Não falam mais comigo, não podem mais me falar[280]. E eu mesmo falo menos. Não posso mais ir a um talk-show na televisão por exemplo. Desde muito tempo, eu estou só, ferido de não saber o que as pessoas pensam de meus filmes. Outrora, com alguns, falávamos de outra coisa, mesmo para se disputar, e era bom ao final de contas. Agora não há sequer isso: não me falam de meus filmes, não me falam mais de mim, nem de nada. Houve Sócrates que amava verdadeiramente o diálogo, por causa disso demandou-se a ele de se envenenar… (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.810)

Enfim, em se tratando de um diretor cuja produção e pensamento se confundem com o próprio cinema e sua breve história, indagações maiores parecem surgir de uma trajetória tão contraditória em sua relação com a linguagem mas unívoca em seu posicionamento político-ideológico desde o ápice de sua crise de consciência. Guardadas as devidas proporções, a analogia presente entre o caso de Godard com o de Cornelius Cardew e especialmente o de Willy Corrêa de Oliveira (quanto à trajetória de oposição crescentemente radical ao sistema, a despeito de se tratarem de dois campos artísticos tão diversos), dá sinais de uma contradição de base sistêmica, manifesta também na situação iníqua enfrentada pela arte e pelo artista no capitalismo, fatalmente ocultada pelo conivente tergiversar e silêncio de meios em avassaladora degradação.

---

[279] “Mas é o artista de sua geração, para nós ele não é mais nada… Ele nos entedia, nos incomoda, nos faz medo, não nos sentimos bem com ele”, respondem os alunos para Jean-Louis Martinelli, intermediador dessa atuação, após tentativas de ensino e por fim de cobranças apreensivas por parte de Godard (DE BAECQUE, 2010, p.719).

[280] “Frequentemente, quando tento colocar questões verdadeiras às pessoas, “o que eles [seus filmes] são”, “o que eles querem”, elas se sentem agredidas. As pessoas têm medo e se dizem: “ele é mais inteligente que eu”, ou então: “ele é verdadeiramente estúpido.” Ou ainda: “com o que ele está me aborrecendo!”” (GODARD apud DE BAECQUE, 2010, p.810)

4.3 CASO 1: WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

4.3.1 Voragem

A similaridade entre os casos de Willy, Cardew e Godard (seja na intensidade com que se lançaram à sua respectiva prática artística[281] quanto na polêmica que suscitaram, seguida da manutenção pessoal e isolada de seu métier (possibilidade interrompida no caso de Cardew em razão de sua morte prematura por atropelamento)) permite observar como o problema não se apresenta na atividade que realizam em seus respectivos meios artísticos, mas no quanto estes mercadejam com a posição da arte na cultura de modo a impedir o desvelar de sua posição ideológica ou da situação do artista dentro da sociedade de classes. Enlameado com a situação, trata-se para o meio de defender o status quo por sobre o comprometimento à própria criação, tal como testemunhou Godard a respeito da situação recente do cinema ou Cardew quanto ao comprometimento ideológico da música e do discurso de Cage e Stockhausen a partir de sua obra Refrain.

Esse percurso conflitivo para com o estado de coisas – a evidenciar mais que uma insatisfação pessoal a debilidade da prática artística no capitalismo[282] – é testificado pessoalmente por Willy em um um ciclo de conferências sobre sua trajetória como compositor de música erudita, realizado em 2010, a convite do Departamento de História da USP. Esse tema é uma das proposta apresentadas à Comissão do Centro Acadêmico, preferível a uma primeira opção de discutir a História da Música Erudita até sua danação na atualidade por ser assunto “bem mais direto (na primeira pessoa), mais suave de demonstrar e provar para um público heterogêneo, como era esperado”. A história pessoal de Willy é então apenas um pano de fundo para a apresentação de um caso possível (ou talvez uma modulação de um mesmo tema), pelo quanto são “irrealizáveis a música erudita, o espírito, a arte, no capitalismo, se não se metamorfoseiam em mercadorias rentáveis” (OLIVEIRA, 2010, p.9). Essas

[281] Um registro biográfico mais extenso a respeito da trajetória de Willy como compositor de música erudita pode ser conferido em De Bonis (2006, 2014).
[282] Veja-se também o livro de Christopher Caudwell (1907-37), *Studies & further studies in a dying culture* (1971).

conferências foram posteriormente transcritas, revisadas e publicadas em livro sob o nome de Cinco advertências sobre a voragem (2010).

Dentre os assuntos aí tratados, Willy reexpõe as causas para o engano que manteve por décadas a respeito da suposta correspondência entre produção musical de vanguarda e atuação política revolucionária, campos cuja afiliação ocorre com tal automatismo que seu questionamento por parte de um único agente dinamitou a severa polêmica que retratamos anteriormente. Se muito dessa crítica estava contida em seus escritos da época, sua recolocação nas conferências dá-se em meio a um enfoque mais geral do logro perpetrado pelo modo de produção – já a caminho de reassumir abertamente sua deliquescência fascista – e dentro do qual ela é um aspecto meramente secundário. Dessa forma, é apenas de passagem que se objeta como "a ideologia está escondida também na linguagem" – ou, mais explicitamente, de que "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" (GIRARDI, 2011, p.19 apud OLIVEIRA, 2010, p.125-6). No contexto em que essa afirmação é colocada (posterior a um capítulo inteiro em que se apontam causas possíveis para o compositor se encaminhar à vanguarda no capitalismo) pode nos vir à memória a máxima de Gilberto Mendes: "doa a quem doer. 'Homem novo, música nova', esse é o lema do nosso Festival"[283]; ou talvez a motivação apresentada por Willy para negar esse lugar comum:

> 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…". (OLIVEIRA, 2010, p.106).

Mas há um lado dessa questão, não necessariamente evidente no calor daquela polêmica, que a atuação e postura diversas das partes em disputa tornaram mais claro no decurso dos anos. Fato é que os mesmos a repudiarem essa crítica

[283] MENDES, Gilberto. "Homem novo música nova", Estado de São Paulo, 19/08/1983, p.16. 1983a

ideológica são os que mais prontamente se adequaram às pendências do mercado e seu jogo corrente, no caso musical, alinhando-se à necessidade de desconsiderar a incongruência cada vez maior entre a música erudita e o modo de produção, manifesta em sua participação insignificante no mercado fonográfico, no desinteresse pelos seus concertos e em sua generalizada incompreensão. Coberta de anomia e desentendimentos, o que há de prática musical no capitalismo apresenta-se em muito distante de qualquer erudição – da consciência histórica que o termo implica – e tem sua fragilidade correntemente disfarçada por argumentos vergonhosos, que só alimentam a estupidez e insignificância correntes. Fatores tais que nos levam a perguntar por que, frente à enorme crítica que se realizou (e se realiza) contra a música engajada, tergiversar a respeito da situação da música erudita (chegando-se mesmo a propor a adesão irrestrita ao mercado) não é geralmente percebido como jogada interessada. Afinal, se Willy nunca propôs o abandono da prática musical erudita à época da polêmica (e o reiterado exemplo de Eisler reforça essa postura), a serviço de quem serve o recalcitrar contra a questão ideológica? Qual a razão de, contra o mais mínimo questionamento sobre a situação, tantos levantarem uma tumultuosa agressividade? Por que recusar a resposta? Se um determinado lado escolhe a insolvência, é certo que a integração a um meio assim comprometido encontra respaldo no oportunismo generalizado da sociedade (e de mais fácil acesso para seus setores favorecidos), cujos muitos véus escondem uma simpatia própria à de mercenários para com a barbárie:

> "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, (...) 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?
>
> (...)
>
> 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." (OLIVEIRA, 2010, p.125-8, citações de GIRARDI, 2011)

Mas na parca separação entre o que é da linguagem e o que é do poder (e suas modas[284]), também para o músico a concordância com o estado de coisas tem seu preço. Em se tratando de "uma classe no poder que já nem sequer cultiva sua própria arte", Willy aponta a grave incapacidade para qualquer realização artística e o estado geral de insensibilidade e ignorância, ao ponto de que "hoje você pode ainda abordar Bach, Mozart porque já nem estão do lado deles, porque eles já nem sabem mais quem é" (OLIVEIRA, 2010, p.123):

> 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.
>
> (...)
>
> Durante esses anos, o capitalismo conseguiu embranquecer 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 (OLIVEIRA, 2010, p.175-6).

Posto isso, cabe um último esclarecimento quanto ao porquê de expor a relação entre Webern e Hitler ter causado tal agravo na pureza de alma da contraparte dessa polêmica. Por que motivo, enfim, essa constatação não se deixa encaixar na noção burguesa do que a arte é? O que Willy fez foi chamar a atenção para o caso de Webern e sua aderência ao nazismo, abafada por tantos anos logo no após guerra enquanto a CIA e a Alemanha mostravam as vanguardas como o topo do mérito da arte burguesa, clamando ao mundo ocidental por sua adesão para refutar o realismo socialista[285]. E bastou isso para que um poeta e um crítico ficassem extremamente sensibilizados, passando de seu elogio bibliográfico de Webern e da vanguarda à

[284] "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" (BENJAMIN apud OLIVEIRA, 2010, p.22-3).

[285] A respeito do tema, conferir o livro Quem pagou a conta?, de Francis Stonor Saunders (2008), ou ainda, mais especificamente sobre o campo musical, o artigo de Beal (2010).

apologia da sociedade de mercado e de sua situação pessoal. E não só eles. Outros mais – igualmente adeptos do regime de exploração do homem pelo homem – despejaram, sem pejo, inconscientes do exagero de suas indigências de espírito. Entretanto, força é voltar ao poeta e ao crítico de quem falávamos. Afinal, o que há na noção de Arte dessa gente que os impede de aceitar a realidade de que o artista burguês pode, sim, ser artista e nazista ao mesmo tempo? Ao menos Webern com a morte de seu filho (obviamente mais amado que Hitler) no campo de batalha nazista fez com que ele visse o disparate e a ignomínia do próprio nazismo. Girardi havia observado como a ideologia só se mantém pelo seu dualismo, pela "possibilidade de proclamar valores que, objetivamente, é incapaz de realizar, de satisfazer no plano das aparências as aspirações que reprime no plano da realidade" (GIRARDI, 2011, p.16), o que equivale a dizer, neste caso, de disfarçar seu materialismo inconsciente por um idealismo às avessas:

> A ideologia é "espiritualista", isto é, a sua análise da sociedade e da história está centrada mais sobre as idéias e os ideais de que sobre as relações de força. Ela concebe a cultura, em particular a ciência, como totalmente autônoma com respeito ao modo de produção. Ela se proclama desinteressada, preocupada apenas com a verdade. Denuncia como "ideológico" qualquer pensamento dominado por interesses práticos. Refuta a politização como uma forma de instrumentalização. Atribui importância particular ao estudo do passado e à pesquisa puramente erudita, atribui à cultura, à verdade, aos valores, uma existência atemporal. (GIRARDI, 2011, p.19)

4.3.2 O abecê da luta

As lutas anticapitalistas dos trabalhadores brasileiros que vinham se realizando desde finais da década de 1970, possibilitaram a Willy concretizar sua recusa ao estado de coisas (até então possível, dada as limitações de seu meio, apenas em um plano teórico e de posicionamento individual) através do engajamento às demandas dessa classe. Precisemos que tais lutas respondem ao contexto de intensa e centralizada industrialização promovida pelo regime militar sob instrumentalização direta do capital estrangeiro; aqui, são exatamente as particularidades de

organização[286] e produção[287] do complexo fabril do ABC paulista, que qualificam o novo operariado ali reunido a tomar conhecimento de sua coerção sistêmica, da organização de classe monopolista[288] que a estrutura na produção direta ou indireta de automóveis, artigo fulcral de todo esse circuito produtivo.

Na medida em que o regime militar aparelhou os sindicatos brasileiros, nomeando interventores, cassando lideranças e perseguindo ou inibindo a criação de organizações de base[289] (operacionalização realizada conjuntamente ao empresariado, a exemplo dos organismos de inteligência e repressão OBAN e o DOI-CODI[290]), o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SMSBCD), responsável pela maior base operária do ABC paulista, começa a atuar com maior independência da Federação Estadual em suas reivindicações salariais, a partir de meados da década de 1970. Em 1977, uma matéria para investidores estrangeiros confirma que os índices de inflação foram ocultados pelo regime desde 1972/73 a mando de Delfim Neto; em valores atualizados, correspondia-se a um arrocho salarial de 34,1%, que confirma a campanha salarial do Sindicato de São

---

[286] "Durante o período do "milagre", 1968-1974, os salários reais baixaram ligeiramente, enquanto que aumentou cerca de 71% o número de veículos produzido por empregado (...) Em segundo lugar, houve um estreitamento nítido dos diferenciais de salário entre a indústria automobilística, e outros setores das indústrias mecânico-metalúrgicas, nos anos 70" (HUMPHREY apud ANTUNES, 1988, p.144-5)

[287] Veja-se a extrema rotatividade no trabalho (no primeiro semestre de 1977 cerca de 14% dos operários perderam seus empregos, enquanto que o número de operários empregados sofreu um decréscimo real de 3,2%), o aumento da intensidade e duração, atingindo 56 horas semanais à época do ditador Médici, e a perda salarial da classe trabalhadora imediatamente após o golpe de 1964 e não recuperada depois no regime (para índices referentes a 1961 e 1966, respectivamente, o percentual de trabalhadores que recebiam até 2 salários mínimos é de 27,7% e 54,4%, e dos que recebiam mais de 2 salários mínimos, de 72,2% e 45,5%). (ANTUNES, 1988, p.150)

[288] "O custo de uma hora de um operário médio da indústria brasileira era, em 1987, de 1 dólar e 49 centavos, enquanto que o trabalhador norte-americano custava 13 dólares e 46 centavos pelo mesmo tempo. (...) Com melhor remuneração do que operários norte-americanos, têm-se os alemães, belgas, suíços e dos países escandinavos. (...) Em 1975 (...), um operário brasileiro custava 86 centavos de dólar por hora, enquanto o de Cingapura custava 86 centavos e o de Hong Kong apenas 76 centavos. Enquanto os salários dos trabalhadores daqueles dois países asiáticos aumentou mais significativamente nos últimos 13 anos, o dos brasileiros atingiram 1 dólar e 86 centavos em 1982 – seu nível mais alto – e depois estagnaram e voltaram a rebaixar-se". (...)

"Depoimento do Superintendente Geral da Fiat no Brasil, para a Federação das Indústrias de Minas Gerais, em julho de 1972: "A disciplina, a dedicação ao trabalho, o entusiasmo dos trabalhadores brasileiros contrastam profundamente com as agitações e convulsões que atingem atualmente todos os países desenvolvidos da área capitalista, com graves problemas de absenteísmo, aumento contínuo dos custos e redução vertical dos lucros. Nossos técnicos acreditam não existir hoje em nenhuma parte do mundo, rendimentos tão elevados como os da indústria automobilística brasileira"" (ANTUNES, 1988, p.148-9)

[289] "No período 1964-1970, ocorreram 536 intervenções sindicais; 436 foram efetivadas em 1964-1965"; desarticulando a luta política e salarial, "a meta dos militares era transformar os sindicatos em centros de recreação e em máquinas assistenciais" (BATISTONI, 2001, p.20; GIANNOTTI, 2007, p.210-1)

[290] Para uma descrição das atividades desenvolvidas pelo regime em conluio com o empresariado contra os trabalhadores, cf. CNV (2014, p.63-81)

Bernardo. Assim, apesar do contexto de medo e perseguição, em outubro realizam-se assembleias com mais de cinco mil trabalhadores à porta desse sindicato e, em São Paulo, através da Oposição Metalúrgica, outras com mais de mil pessoas, na qual é aprovada a realização de uma greve pela reposição salarial.

A mobilização no interior das fábricas avança, e no ano seguinte, em 12 de Maio de 1978, param os operários da fábrica da Scania de São Bernardo, desencadeando a paralisação de 60 mil trabalhadores de 24 diferentes empresas do ABC. Entre maio e junho, deflagram-se greves em todo o interior do Estado de São Paulo e, em setembro, na cidade Cabo de Santo Agostinho, realiza-se a primeira greve de canavieiros em Pernambuco desde 1964, que sai vitoriosa. No dia 10 de Outubro, uma greve geral paralisa 250 mil metalúrgicos da capital São Paulo. Em 1978, estima-se que quase um milhão de trabalhadores entram em greve no Brasil, desamordaçando a classe em uma mobilização que alcança três milhões e 200 mil grevistas no ano seguinte e aprofunda-se para toda a década de 1980, demarcando um dos maiores ciclos de luta da história do país (GIANNOTTI, 2007, p.222-3).

Precise-se que a fragmentação do operariado da capital São Paulo e a maior instrumentalização de seus sindicatos após o golpe de 1964[291], se geradora de uma situação muito mais frágil que a do ABC paulista devido à direção sindical pelega[292], não implica necessariamente em um operariado menos radicalizado; nesse contexto, a organização se dá de forma marginal e autônoma através do *Comando de Greve*[293] em que a *Oposição Sindical Metalúrgica* tem especial atuação. Assim, apesar da intensa violência policial na greve de outubro-novembro de 1979, realizando mais de mil prisões na véspera e invadindo sedes e subsedes de modo a inibir especialmente

[291] "A instauração da ditadura militar destruiu as bases de continuidade do movimento sindical nos mesmos moldes do passado getulista-trabalhista. Em 1964, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo foi alvo de medidas de desmantelamento sindical, intervenção e cassação de mandato de suas lideranças. Os interventores dos sindicatos das categorias metalúrgicas em São Paulo foram recrutados pela ditadura entre os quadros dos "renovadores democráticos" do Sindicato dos Metalúrgicos da capital. Uma das primeiras tarefas desta nova diretoria sindical imposta, no seu papel de colaborador na desarticulação do movimento operário, teria sido denunciar à polícia política cerca de 1.800 delegados sindicais de empresas, a maioria militantes ou simpatizantes do PCB (cf. Faria, 1986:59)" (BATISTONI, 2001, p.35)

[292] "A CIA agia no sindicato em treinamentos de sindicalistas que ocorriam no México em organizações a ela ligadas. Quem cuidava desse mecanismo era um membro da diretoria do sindicato, chamado Orlando Malvezi (...) O Joaquinzão [Joaquim de Moraes Filho, diretor do SMSP desde 1969] foi treinado lá." (COELHO, 2007, p.76)

[293] Organização da classe responsável por articular a mobilização grevista, no caso de São Paulo, necessariamente por fora da estrutura sindical. Uma maior contextualização da ação e história do operariado paulistano e da trajetória da Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP) é realizada por Batistoni (2001) em sua tese de doutorado.

a realização dos piquetes[294], o *Comando de Greve* consegue paralisar 60% dos operários paulistanos no primeiro dia e realizar mobilizações de rua massivas nos bairros operários, em que mais de 10 mil trabalhadores aderem aos chamados *piquetões*. Quando, no segundo dia dessa greve, em 30 de outubro, é assassinado Santo Dias da Silva, "militante cristão, chefe da Pastoral Operária[295] do Estado de São Paulo e integrante da Oposição Sindical dos Metalúrgicos[296]" (DIAS, 2019, p.437-8), a ação grevista e sua repressão se intensificam, provocando ""o desmascaramento da "abertura", do papel da polícia, da Justiça do Trabalho, das grandes cadeias de jornais e TV, ficando clara a vinculação repressão/governo/patrões"", segundo informe do *Comando de Greve* (BATISTONI, 2001, p.302).

No ciclo de greves de 1978-80, a larga extorsão dos trabalhadores brasileiros realizada pelo regime militar ao extirpar os camponeses pela concentração fundiária e fome, a fim de alicerçar a exploração dos operários (correspondentes em seu abandono animalesco às imensas favelas desprovidas de água e esgoto, largadas à mão do crime organizado e de traficantes), encontra uma oposição massiva da classe, passível de enfrentamento também em suas causas estruturais (ANTUNES, 1988, p.160-1). A mobilização anticapitalista começa a irradiar para todo o país e sociedade, atingindo setores como bancários, professores e trabalhadores rurais e consolidando-se também em outros estados; processo que encontra um veio de comunicação na agremiação dos movimentos sociais e populações carentes nas Comunidades Eclesiais de Base (CEB) reunidas sob a Igreja Católica, "única instituição do país que, por sua índole histórica, escapa ao controle direto dos poderes públicos" (BETTO, 1981, p.8). Frei Betto (nasc. 1944), agente pastoral da Arquidiocese de Vitória articulado às CEB's dessa região desde 1974, além de responsável pela pastoral operária de São Bernardo do Campo e um dos fundadores do Partido dos

[294] Como a atuação no interior das fábricas estava cerceada, os piquetes, mobilização em frente às portas de fábrica para incentivar a paralisação, constituíam a tática mais efetiva para a paralisação; com o desenrolar da luta estes evoluem para ações de rua massivas, os *piquetões* (BATISTONI, 2001, p.291-4).

[295] Formada por trabalhadores industriais urbanos e sob a coordenação da hierarquia [católica], é um organismo e uma ação decorrentes do reposicionamento da igreja após o Concílio Vaticano II (1961-1965); se presente em todo o território brasileiro, sua atuação no centro fabril da cidade de São Paulo levou a uma maior independização da Igreja e centralidade na luta sindical, transformando-se em uma corrente importante da OSM e "um dos pilares para a formação de lideranças [operárias] emergentes como Santo Dias, da região sul, e Anísio Batista, da leste" (BATISTONI, 2001, p. 110; DIAS, 2017, p.270)

[296] Santo fora candidato a vice-presidente da chapa da Oposição Sindical no ano anterior (GIANNOTTI, 2007, p.224)

Trabalhadores, situa como, a partir do Concílio Vaticano II, a possibilidade de uma prática eclesial mais próxima às comunidades leva à colocação de seus problemas coletivos, em que se ressalta a vida precária que acomete a imensa maior parte de seus membros:

> Os membros das CEB's são, em geral, pessoas de remuneração salarial de três ou quatro salários mínimos mensais. Moram em casebres alugados na periferia urbana ou construídos em áreas invadidas (favelas). Na zona rural, habitam pequenos sítios ou à beira de cidades que fornecem trabalho agrícola. São semi-alfabetizadas: assinam o nome, decifram literalmente o código alfabético, mas nem sempre assimilam o seu significado. Sabem ler, sem entender muito do que está escrito. (...)
>
> Dois fatores correlatos marcam os membros das comunidades rurais e urbanas: a expropriação da terra e a exploração do trabalho. Migrantes e oprimidos, os membros das comunidades, se outrora buscavam na religião um sedativo para os sofrimentos, encontram agora um espaço de discernimento crítico frente à ideologia dominante e de organização popular capaz de resistir à opressão. (BETTO, 1981, p.7-8)

Estendendo-se por todo o território nacional, com “80 mil comunidades eclesiais de base, congregando cerca de dois milhões de pessoas crentes e oprimidas” e incluindo também comunidades indígenas, as CEBs revelam um grande potencial de articulação política:

> A partir da reflexão sobre os problemas do bairro, da família e do trabalho, elas [as CEBs] ajudaram a criar ou recriar os movimentos populares autônomos (clubes de mães, movimento custo-de-vida, loteamentos clandestinos, grupos de teatro, defesa dos posseiros e seringueiros, luta pela causa indígena, etc.). Da base popular, emergiu esse tecido de pequenas organizações nas quais o povo faz sua experiência de união, mobilização, pequenas vitórias em suas lutas locais e regionais. Em várias regiões do país, elas chegaram a provar sua força eleitoral, elegendo deputados estaduais e federais. (BETTO, 1981, p.8)

Frente à rápida capilarização da luta, impressionante para um país assaz vasto e diferenciado em seus estágios de desenvolvimento econômico, a classe dominante responde combatendo as greves de 1979-80 através de uma estratégia mais experimentada e articulada. A cuidadosa ação patronal e violenta repressão consegue que os 12 dias da greve geral realizada em 1979 em São Paulo terminem desmobilizando as organizações paralelas ao Sindicato (ainda assim, com um “120 a 360 mil trabalhadores conquistou aumentos salariais superiores aos índices fixados pelo governo e à proposta inicial da FIESP” (BATISTONI, 2021, p.287-300)); uma atuação que se agrava na greve de 1980 realizada no ABC por quase 60 dias, em que

o governo militar cobriu um prejuízo cinquenta vezes maior que o salário dos operários (ou mesmo impediu a alguns patrões de concederem o dissídio para retomarem as atividades) e elaborou imediatamente depois estratégias de desmobilização da classe, tais como a estratificação salarial[297] e as demissões e perseguições de quadros políticos (CORRÊA, 1980, p.12-15). Evidenciada a articulação da classe dominante na repressão policial intensa, propaganda midiática e instrumentalização da Justiça do Trabalho e dos sindicatos, coloca-se para os trabalhadores a necessidade de uma articulação e disputa política superior, portanto, de um partido que os represente e articule outros setores sociais em oposição quando as opções históricas disponíveis haviam sido desconfiguradas pela Ditadura (PCB, PCdoB e remanescentes da guerrilha).

Instruída em técnicas de tortura e informação pela CIA e articulando uma rede de informação por muitos Estados do país[298] (com cooperação por parte de nações vizinhas), a Ditadura havia dado conta de desbaratar todas as organizações de luta armada entre 1969-73, liquidando toda a Guerrilha do Araguaia e se infiltrando nas organizações restantes, assassinando Carlos Mariguella da ALN, Mário Alves do PCBR, Carlos Lamarca e o metalúrgico vice-presidente do Sindicato de Osasco, Carlos Zequinha, do VPR/MR-8. Especialmente após o sucesso do MDB nas eleições de 1974, partido "onde o PCB tinha influência" (CNV, 2014b, p.640), a pretensa abertura do regime prometida pelo ditador Ernesto Geisel (1907-1996) mostrara seus cuidados, tal como este se expressara em entrevista de 1994: "a questão não era mais a força que eles tinham, mas não podíamos deixar o comunismo recrudescer. Fizemos tudo para evitar um recrudescimento das ações comunistas" (GEISEL apud CNV, 2014b, p.641). O PCB, que não havia optado pela luta armada mas permanecera na clandestinidade após 1964, foi estudado pelo DOI-CODI quanto a "membros do

[297] A ferramentaria é um dos setores do operariado de maior remuneração, no ABC de 1978, é o responsável por iniciar a primeira greve na Scania, Ford e Volkswagen. A alta rotatividade e exploração não possibilitam segurança sequer a esse setor mais privilegiado do operariado, que apenas se capacita, pela sua mínima aquisição, a alguma resiliência e consciência de classe; daí a luta do ABC ser "marcada pela *aproximação* e mesmo *identificação* de interesses entre o proletariado qualificado e o não-qualificado" (ANTUNES, 1988, p.36, p.146-7; grifos do autor).

[298] "Com o sucesso da Oban paulista, em muitos estados brasileiros foram criados o Departamento de Operações e Informações e o Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), os temidos órgãos de repressão do governo Médici. Junto com o Deops, esses órgãos se especializaram em prisões, torturas e assassinatos de líderes revolucionários. Paralelamente a eles funcionavam o Centro de Informações da Marinha (Cenimar), o Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (Cisa) e o Centro de Informações do Exército (Ciex). Mas o serviço de informações que se destacava era o Serviço Nacional de Informações (SNI)." (GIANNOTTI, p.205-6)

Comitê Central que, pela atuação e posição no partido, se presos, causariam com suas "quedas" danos irreparáveis a curto e médio prazos"[299]; também seus aparelhos de inteligência foram visados, buscando-se "localizar e desarticular a infraestrutura do jornal Voz Operária em todo o território nacional". Assim, dispondo de inúmeros infiltrados dentro do Partido e de informações "detalhadas sobre todos os membros efetivos (31) e suplentes (22) do Comitê Central", a operação *Radar* liquidou articuladores centrais do PCB entre 1974 a 1976 mesmo havendo certo clamor na imprensa (não só a brasileira), valendo-se do "desaparecimento forçado dos corpos, após sessões de torturas e execuções sumárias" (CNV, 2014b, p.642)[300].

A Ditadura cuidou de adequar sua resposta para partidos de atuação mais direta. No episódio conhecido como *Chacina da Lapa,* ocorrido em São Paulo (SP), o fuzilamento e prisão de membros do Comitê Central do PCdoB após uma reunião do partido realizada entre 13 e 15 de dezembro de 1976, fora precedido por "vários meses de observação", segundo relatório militar[301], em uma operação articulada pelo I, II e III Exército e pela Aeronáutica. O local da reunião fora descoberto através de um dirigente do Rio, Jover Telles, cooptado pelo regime após sua prisão e levado à reunião (de local previamente desconhecido) por membros do partido; montada uma operação de vigilância pelos militares, os "militantes da cúpula do PCdoB"[302] aí presentes (apesar de terem se dispersado individualmente para diferentes locais de São Paulo, a fim de evitar a perseguição) foram presos pouco depois de saírem do local, estando ainda em via pública, e soltos apenas após a Lei da Anistia (1979). No processo de tortura que se seguiu, o ex-dirigente João Baptista Drummond foi morto "nas mesmas dependências do DOI-CODI, [onde] meses antes, tinham sido mortos

[299] Informações nº 485/75 e 487/75, de 13/3/1975, da 2ª Seção do II Exército. Arquivo Nacional, SNI: BR_ DFANBSB_V8_AC_ACE_81057_75, pp. 8-11 (apud CNV, 2014b, p.641)

[300] "Entre março de 1974 e janeiro de 1976, foram mortos pela Operação Radar David Capistrano da Costa; José Roman; Walter de Souza Ribeiro; João Massena Melo; Luís Ignácio Maranhão Filho; Elson Costa; Hiran de Lima Pereira; Jayme Amorim de Miranda; Nestor Vera; Itair José Veloso; Alberto Aleixo; José Ferreira de Almeida; José Maximino de Andrade Netto; Pedro Jerônimo de Souza; José Montenegro de Lima, o Magrão; Orlando da Silva Rosa Bomfim Júnior; Vladimir Herzog; Neide Alves dos Santos; e Manoel Fiel Filho. Dessas vítimas, 11 são desaparecidos políticos, cujos restos mortais não foram entregues às famílias até hoje. Dezenas de outros dirigentes e militantes integrantes do CC do PCB também foram presos e torturados, embora não tenham sido assassinados" (CNV, 2014b, p.642)

[301] Relatório da 2a Seção QG do IV Comando Aéreo Regional (apud CNV, 2014b, p.648)

[302] Segundo relatório periódico de informações no 12/76 do Comando do II Exército, foram presos: Wladimir Ventura Pomar (Waldir, Walter); Haroldo Borges Rodrigues Lima (Vinicios, José Antonio, Augusto ou Santos); Elza de Lima Monnerat (Maria, Marcia e Ana); Aldo da Silva Arantes (Dias, Rafael, Gilberto); Joaquim Celso de Lima (Jack). (CNV, 2014b, p.649)

Vladimir Herzog e Manoel Fiel Filho"[303]. Por fim, a residência onde se reunira o PCdoB é "alvejada por intensa fuzilaria"[304], sendo assassinados Pedro Pomar e Ângelo Arroyo, figuras chave do partido das quais o primeiro era um de seus três fundadores[305] após a ruptura com o PCB de 1962 e quadro político capital da organização.

Frente à impunidade das Forças Armadas Brasileiras e frequentes dificuldades que se apresentam à continuação de um estudo mais aprofundado acerca de sua atuação na Ditadura, parece-nos bastante razoável esta estimativa de Giannotti:

> Dezenas de milhares de pessoas foram presas durante os anos da Ditadura. Entre 1964 e 1984, há quem fale de oitenta a cem mil presos políticos; de dez a vinte mil exilados, além de 130 banidos do país. Os mortos e os desaparecidos, dependendo do critério utilizado, chegam a 500. (GIANNOTTI, 2007, p.207-8)

Nesse cenário de dizimação da esquerda e de uma classe trabalhadora praticamente órfã de partidos, é consoante que um personagem como Luís Carlos Prestes (1898-1990) apoie o recém-fundado Partido dos Trabalhadores e busque se integrar a ele logo após sua volta ao Brasil, denunciando, em sua *Carta aos Brasileiros*, como a Ditadura desarticulara o PCB em grande parte a fim de restar uma direção confusa e incapaz de proteger os militantes em suas ações[306] (CARONE, 1982, p.319-21). Nesse contexto de insurgência contra o regime, as pautas dos sindicalistas do ABC (suas reivindicações de direitos sociais, estabilidade no emprego, liberdade sindical e de organização nos locais de trabalho) mostram-se unificadoras nesse contexto da ampliação das lutas. Assim, lideranças sindicais começam a

---

[303] Ambos foram presos pela Oban em seu local de trabalho, Herzog era diretor da TV Cultura e Manoel, encarregado de uma seção da Metalarte, sendo também responsável pela difusão do jornal Voz Operária e pela organização do partido entre os operários das fábricas na Mooca (GIANNOTTI, 2007, p.207)

[304] Também estavam presentes o delegado Sérgio Paranhos Fleury e o tenente-coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, então assessor do Centro de Inteligência do Exército.

[305] Os outros dois são Maurício Grabois, morto na Guerrilha do Araguaia em 1973, e João Amazonas, que estava em viagem ao exterior quando ocorrera à chacina.

[306] O estudo do Exército a respeito da imprensa e organização do partido " Mostra que o PCB estava nas mãos do Exército e, pelo teor e pelo nível de detalhamento, confirma as suspeitas sobre o êxito dos órgãos de repressão em terem se infiltrado no partido." A infiltração do regime no Partido mostrara-se avassaladora: "o agente Carlos era, na verdade, Adauto Freire da Cruz, funcionário da Organização das Nações Unidas (ONU) que cuidava, ao lado de Luís Carlos Prestes, das relações exteriores do PCB. Freire assumiu na reportagem que trabalhava para a CIA, infiltrado no PCB."

discutir em 1978[307] a criação de um partido da classe, ideia veiculada pelo presidente do SMSBCD, Luís Inácio Lula da Silva (nasc. 1945), na Conferência dos Petroleiros da Bahia e amplamente discutida em seu Sindicato em dezembro desse ano, quando apenas sindicalistas não vinculados aos partidos tradicionais apoiaram a decisão: Lula, Paulo Skromov[308], José Cicote[309] e Jacob Bittar[310]. A articulação do partido prossegue em 1979 e tem seu lançamento oficial em 10 de fevereiro de 1980, no colégio Sion de São Paulo, ocasião em que é apresentado seu Manifesto de Fundação; à época, esse documento caracterizava o papel do PT junto aos trabalhadores e sua possível representação de seu estado de consciência, no que pese a exposição da luta imediata e difícil das massas contra a exploração capitalista, talvez sem maiores recursos para pensar sua substituição posterior.

> O PT nasce da decisão dos explorados de lutar contra um sistema econômico e político que não pode resolver os seus problemas, pois só existe para beneficiar uma minoria de privilegiados. (...) Nasce, portanto, da vontade de emancipação das massas populares. Os trabalhadores já sabem que a liberdade nunca foi nem será dada de presente, mas será obra de seu próprio esforço coletivo. Por isso protestam quando, uma vez mais na história brasileira, vêem os partidos sendo formados de cima para baixo, do Estado para a sociedade, dos exploradores para os explorados. Os trabalhadores querem se organizar como força política autônoma. O PT pretende ser uma real expressão política de todos os explorados pelo sistema capitalista. Somos um Partido dos Trabalhadores, não um partido para iludir os trabalhadores. Queremos a política como atividade própria das massas que desejam participar, legal e legitimamente, de todas as decisões da sociedade. O PT quer atuar não apenas nos momentos das eleições, mas, principalmente, no dia-a-dia de todos os trabalhadores, pois só assim será possível construir uma nova forma de democracia, cujas raízes estejam nas organizações de base da sociedade e cujas decisões sejam tomadas pelas maiorias. (...)
>
> O PT buscará conquistar a liberdade para que o povo possa construir uma sociedade igualitária, onde não haja explorados nem exploradores. O PT manifesta sua solidariedade à luta de todas as massas oprimidas do mundo.[311]

---

[307] Realizadas “dentro dos sindicatos mais importantes ligados ao novo sindicalismo, São Bernardo do Campo (SP), Santo André (SP), Osasco (SP), Santos (SP), Rio de Janeiro (RJ), Belo Horizonte (MG) e Porto Alegre (RS)”. (MENEGUELLO, 1989, p.66)

[308] Presidente do Sindicato dos Coureiros de São Paulo.

[309] Inicialmente suplente da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André (ABC/SP), liderou movimentos grevistas junto de participantes do *Novo Sindicalismo* nas greves de 1979.

[310] Presidente do Sindicato dos Petroleiros de Campinas e Paulínia.

[311] Manifesto de Fundação do Partido dos Trabalhadores, publicado no Diário Oficial da União de 21 de outubro de 1980 e disponível em: https://pt.org.br/manifesto-de-fundacao-do-partido-dos-trabalhadores/ (Acessado em:17/10/23)

Por mais que nesse primeiro momento o PT ainda esteja fortemente vinculado à representação de base dos sindicatos do ABC paulista[312], ao longo da década de 1980 o partido se expande e abarca setores políticos de diferentes composição e nível de consciência, desde as CEB's e movimentos sociais urbanos e rurais que irão constituir sua base mais ampla, até políticos progressistas, remanescentes da luta armada ou mesmo intelectuais. Até 1982, tais setores são hegemonizados por sindicalistas ligados às greves de 1978-80 ou originários de outras regiões do país, os quais adentram no partido por meio da articulação das lideranças do ABC. A proeminência da classe no partido é especialmente clara na *Carta Eleitoral* elaborada pelo partido na campanha de 1982, expondo sua finalidade em aglutinar "os trabalhadores numa proposta que represente, na luta contra a ditadura, os interesses e as reivindicações do movimento operário e popular", de modo a "fortalecer uma alternativa política diferenciada da oposição liberal burguesa, colocando a questão do poder político do ponto de vista dos trabalhadores":

> As eleições, portanto, [representam] apenas um episódio, um momento definido de nossa atividade política permanente, em busca do objetivo final que é construir uma sociedade socialista, sem explorados e exploradores. Nossa participação no processo eleitoral não pode servir, portanto, para desviar o partido de seus objetivos programáticos[313].

Se a Ditadura é obrigada a fazer concessões ao menos em termos eleitorais, nesse momento o PT mostra-se bastante ciente do quanto essa possibilidade não é e nem poderia ser o cerne de sua atuação enquanto partido de uma classe em conflito com o capitalismo:

---

[312] Quando ocorre "o afastamento da direção do SMSBCD e o enquadramento de Lula e mais onze lideranças na Lei de Segurança Nacional" na greve de abril de 1980, outra vez o "processo de formação do PT reorganizou-se em função das mobilizações grevistas do ABC", transformando "o núcleo dirigente do SMSBCD no *grande pólo organizador do PT na região do ABC*", e possibilitando "o trabalho direto de Lula" em sua organização (MENEGUELLO, 1989, p.66-9; grifos da autora).

[313] Partido dos Trabalhadores, "Carta eleitoral", em "Carta eleitoral traz estratégia e tática", Jornal dos Trabalhadores, 1ª quinzena de abril, de 1982, suplemento especial, p. 3 (apud KECK, 2010, p.187)

> A conquista de espaços no Executivo e no Legislativo dos diferentes níveis só pode concorrer para a mudança da estrutura de poder se os trabalhadores forem capazes de sustentar uma correta articulação entre as lutas travadas no interior desses organismos com as lutas fundamentais que se desenrolam fora deles. A participação do PT nas eleições não nos deve levar a confundir a conquista de executivos estaduais e municipais como sendo a conquista do poder. Mas eles devem servir como alavanca na organização e mobilização dos trabalhadores na perspectiva da construção do poder popular[314].

4.3.3 “Os melhores anos de nossas vidas”

A contradição entre uma imensa maioria de despossuídos e uma pequena elite intelectual e econômica que explode com toda a força nesse momento cria um contexto geral mais propício à crítica da ideologia dominante, e, no caso que estudamos aqui, a vinculação classista do meio musical erudito e a construção histórica da figura do compositor e do artista são questões que aparecem incomodamente na consciência de Willy a partir de 1979, pelo menos. A recusa da ideologia e não exatamente do fazer musical em si, leva Willy à finalidade de depurar a si e ao seu *métier*, incidindo em questionamentos de base quanto à sua atuação: “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?” (OLIVEIRA, 2010, p.131). Também sua proximidade do Padre Operário[315] uruguaio Carlos Tosar Errecart[316] (irmão de Héctor Tosar, compositor e pianista que estava presente junto de Willy no VII CLAMC, realizado em São João Del Rey, em 1977) pode ser significativa. Segundo relatório do DOPS[317], Carlos atuava desde meados da década de 1960 na região portuária de Santos (SP)

[314] Partido dos Trabalhadores, “Carta eleitoral”, em “Carta eleitoral traz estratégia e tática”, Jornal dos Trabalhadores, 1ª quinzena de abril, de 1982, suplemento especial, p. 3 (apud KECK, 2010, p.187)

[315] Experiência surgida na França na década de 1940, caracteriza-se pela participação dos padres nos ofícios dos trabalhadores, integrando tentativas anteriores de aproximação da Igreja para com a nova vida secular. A atuação junto à classe aumenta no pós-guerra, com os padres operários tomando posições em comum na luta sindical e ações anti-imperialistas desenvolvidas pelo Partido Comunista Francês. Tendo sido coibidos pelo papa Pio XII em 1954, são reabilitados em 1965 após o Concílio do Vaticano II (POULAT apud SCHALK, 1970, p.88-94). Dentre sues agentes atuantes no Brasil e próximos ao nosso caso, podemos listar Bernard Hervy, Carlos Tosar, Henri Béguin e José Mahon (SILVA, 2020; LIRA, 2022).

[316] Tosar estudou na França e foi ordenado padre operário por Dom David Picão em 1969, durante sua atuação em Santos/SP (NETO, 2022, p.55-6). A proximidade entre Willy e Tosar é relatada por Isabel Peres, secretária do Fundo de Greve de Santo André.

[317] DOPS/DEREX. Dez. 1973. Pront. n. 218. – Carlos Tosar Errecart. APESP. DOPS Santos. (NETO, 2022 p.59).

e fora preso logo após a promulgação do AI-5, tendo vindo para o ABC paulista a partir de 1973. Em Willy, também sinais de agudização crítica manifestam-se ao longo da década de 1970 e antes das greves de 1978-80 em objeções a respeito da ideologia presentes em seu meio[318]; enfim: “como é que posso ser um compositor comunista e ter uma obra que não é comunista?” (OLIVEIRA, 2010, p.105). Uma possibilidade de responder a esses questionamentos apresenta-se em 1981, quando Willy colabora com a realização do disco Santo Dias, uma produção dos movimentos de luta articulada por Paulo Maldos[319] (futuro quadro político do PT articulado com o MST), à época, diretor do Instituto Sedes Sapientiae e um dos coordenadores de um Centro de Educação Popular vinculado a esse instituto (o CEPIS), cujo “propósito [era] de fazer formação política junto aos movimentos de base (...) que estavam surgindo naquela época, (...) no campo, nas periferias, junto aos operários, nos bairros, comunidades de base, que na época eram muito influentes” (MALDOS, 2021).

Após a morte de Santo Dias, representantes de movimentos populares da Zona Sul e da Pastoral Operária (aos quais Maldos estava ligado) organizaram-se no Comitê Santo Dias a fim de promover sua memória e acompanhar o processo contra o policial suspeito do crime; gestou-se assim a ideia de criar um disco. Maldos ficou responsável por organizar esse trabalho e buscou então se articular com os grupos militantes de ação de cultural, *Canta-Poema* e *Aves de Arribação*, sendo o primeiro composto por jovens de classe média vinculados à ala prestista do PCB[320] e com experiência em música popular, responsáveis por toda a parte de cordas dedilhadas do disco; e o segundo por operários da Zona Leste engajados na Oposição Sindical Metalúrgica, participantes dos vocais e da percussão. Cícero de Crato, retirante cearense e ex-metalúrgico, atualmente músico atuante no MST e participante original do *Arribação*, afirma que este grupo:

---

[318] Em artigo de 1976, *Bach está morto,* Willy aponta a imposição da vanguarda parodiando o artigo de Pierre Boulez em sua declaração da inutilidade de Schoenberg para o presente: “a arte é um fenômeno humano, o mais humano que existe e não deve ser medido na medida de uma única e *privada* consciência”. Em 1977, Willy realiza conferências a respeito do centenário de Beethoven, apontando a apropriação de sua figura pelo mercado fonográfico e a insuficiência da escuta musical no capitalismo (críticas reproduzidas em 1979 em seu livro *Beethoven: Proprietário de um Cérebro*).

[319] Paulo Roberto Martins Maldos.

[320] Segundo depoimento de Paulo Maldos os integrantes do Canta-Poema são: Carlinhos Antunes, Arnaldo Nogueira (Dinho) e Mauro Iasi. Iasi escrevia poesias (é autor das canções *Trabalhar a Terra*, *Velório*) e os demais atuavam como violonistas, posteriormente Arnaldo segue carreira acadêmica e Carlinhos torna-se músico popular profissional.

> surgiu em 1980 para produzir e promover a cultura popular e operária. Nossas atividades eram fazer apresentações com encenação teatral, representando o sofrimento, a pobreza, a carestia da classe trabalhadora, e ao mesmo tempo contribuir com a conscientização, a mobilização e a resistência. O Arribação foi idealizado pelo nosso querido e saudoso Damião Calixto Trajano.
>
> O grupo era composto por jovens operárias e operários com média de idade de vinte anos. Além de mim, seus membros eram: Celso Soares; Rosi Moreno; Celina Sales; João Antônio; Ademar da Silva Neto; Zé [José] Carlos Brito; Rose Maria; Damião Calixto Trajano; Rosa Prado (Ninha); Delmira Izabel (Delma). Todos eram da Zona Leste de São Paulo, dos bairros: Itaim paulista; São Miguel Paulista; São Mateus; Tatuapé; Vila Carrão.
>
> Os textos e poemas de Bertolt Brecht[321] [estavam] sempre presentes em nossas apresentações. As apresentações eram feitas na frente das fábricas, nas ruas, nas igrejas em associações de amigos de bairros, sindicatos, associações de trabalhadores, e outros espaços públicos.
>
> A gente misturava música, texto, improvisos e poemas. Ao interagir, o público fazia perguntas do cotidiano: sobre a vida, trabalho, moradia, alimentação, filho, e etc. (CRATO, 2021)

Reunidos os grupos, decidiu-se que as músicas seriam elaboradas segundo um "roteiro que espelhasse a vida do Santo", com canções "ligadas à luta camponesa, e uma série de músicas ligadas às lutas operárias urbanas", uma vez que, "para homenageá-lo, precisávamos coletar e criar músicas que representassem a luta da classe trabalhadora em suas variadas dimensões" (MALDOS, 2021; CRATO, 2021). Após uma tentativa de elaboração do disco realizada entre 1980-1 apresentar limitações internas (sensíveis também aos músicos mais experientes do grupo e que haviam realizado um grande trabalho no desenvolvimento inicial do material), Willy é convidado a participar através do contato de Yolanda Setúbal ("provincial da Congregação, [que] abandonou o cargo, quis ir para a base, para a periferia, e se inseriu na nossa equipe do CEPIS" (MALDOS, 2021)).

Orientando e preparando gratuitamente os grupos, Willy incide nos arranjos corais e as intervenções de instrumentos de sopro[322][323], mantendo a ideia original mas

---

[321] Tanto Ademar quanto Maria José e Sofia, operários que não se conheciam mas tiveram vínculo comum com Damião, relatam seu forte interesse por Brecht. Rosi Mari, do *Arribação*, conta que "foi com ele [Damião] que a gente teve contato com o Brecht".

[322] Essas observações são partilhadas por membros musicalizados do *Canta-Poema* (Arnaldo Nogueira) e do *Arribação* (João Antônio, Ademar da Silva Neto e Cícero de Crato). A única exceção é Carlinhos Antunes, quem inicialmente liderara o processo (IASI, 2021).

[323] Um exemplo especialmente comentado pelos participantes do disco é o *Hino dos Grevistas*, o qual contou também com colaboradores externos, como o flautista Toninho Carrasqueira, colega de departamento de Willy na USP.

propondo modificações segundo um critério de utilidade política. O participante Cícero de Crato relata que Willy “não se comportava como indivíduo; chamava para o coletivo as decisões, sempre com contexto e polêmicas”, tratava-se assim de “influenciar tecnicamente para melhorar a qualidade do LP, como colocar mais voz feminina, aumentar ou diminuir as variações vocais, inserir ou excluir instrumentos, sempre com argumentos. Mas a decisão final era coletiva” e marcadamente não-comercial: “o mercado era uma referência para a gente recusar sua lógica. E também recusar os cantores propagandistas do mercado” (CRATO, 2021). Essa modificação na intenção do material de base é percebida também por Arnaldo Nogueira, músico do *Canta-Poema*, segundo quem o caráter épico do disco e distinto da música popular de mercado é amparado pela participação de Willy[324] principalmente na elaboração das vozes; nesse sentido, todos os membros do *Arribação* participantes do disco e ainda sobreviventes[325] reforçam seu trabalho nos ensaios e preparação vocal, adequando-se às condições possíveis ao grupo: “um ensaio por semana. Não tinha muito porque o pessoal trabalhava na fábrica, então era assim: sábado ou domingo nós nos deslocávamos até o Sedes Sapientiae para poder ensaiar, e o Willy religiosamente participou desse processo (SILVA FILHO, 2021)”.

Uma vez que “a compreensibilidade na música burguesa só deve ser encontrada no campo da música popular”, Eisler já havia alertado para o risco de utilizá-la por possuir “uma passividade musical que nós não podemos adotar. A linha melódica e a harmonia das canções populares burguesas não têm uso para nós” (EISLER apud OLIVEIRA, 2010, p.161). Tal como se apresenta nos depoimentos do coletivo, principalmente por parte dos membros do grupo *Arribação*, o caráter épico e uma maior incisividade musical faziam-se fundamentalmente necessários para aprontar o trabalho, por mais diferente que fosse da música comercial com a qual conviviam. A possibilidade de “retrabalhar certos ritmos, de tal modo que, vigorosos, se tornem adequados”, por exemplo, é comentada pelos participantes mais ligados à música principalmente nas marchas enfatizadas por Willy no disco, a exemplo de

[324] “Tenho a impressão de que quando o Willy percebeu que o nosso grupo Canta Poema já puxava um pouco, talvez, para Jazz, Bossa Nova, um pouco do erudito, ele procurava "gente, mantenha, está super lindo isso que vocês estão tocando". Então havia um diálogo nesse nível, tanto é que, como eu falei, o que realmente se destacou no trabalho foram esses climas épico-religiosos que nós não tínhamos, isso é coisa do Willy.” (NOGUEIRA, 2021)

[325] João Antônio da Silva Filho e sua esposa Celina F. Sales da Silva Filho, Cícero de Crato, Ademar da Silva Neto, Rosi Mari Pereira de Oliveira, Rosa Prado (Ninha), conforme os entrevistamos.

como ocorrera no *Hino dos Grevistas* (SILVA FILHO, 2021; SILVA NETO, 2021; NOGUEIRA, 2021). A observação de Eisler de que “o músico, engajado na classe trabalhadora, (...) não deve se deixar levar pela 'beleza', mas deve se perguntar: vai isto ajudar a sua classe? É inútil, ou mesmo prejudicial?” (EISLER apud OLIVEIRA, 2010, p.161), reflete-se nesta peroração de Crato:

> Willy buscava consenso do grupo. Vivemos naquele momento de grandes pelejas ideológicas no destino do Brasil. Criação de partidos de massa contra criação de partidos revolucionários: esse debate aparecia constantemente em nossos trabalhos. Não tinha espaço para imposição. Willy conhecia a capacidade técnica de nosso coletivo. Os conhecimentos no grupo eram muito desiguais. Tinham músicos formados como Carlinhos Antunes, Osvaldo, Dinho e pessoas que não sabiam ler uma partitura. A função de Willy foi homogeneizar para agir. Saiu e ficou bom. (CRATO, 2021)

Em sua maioria, o disco é composto por canções e recitações de poemas muito utilizados na luta dos trabalhadores brasileiros naquele momento; são materiais provenientes de bairros operários e lutas fabris da grande São Paulo, de movimentos rurais do interior do Brasil e de canções das CEBs: a primeira faixa é parte de um depoimento da viúva de Santo Dias acerca da memória de sua luta (“Santo derramou seu sangue, mas não há vitória sem sangue”). A segunda, *Trabalhar a Terra*, inicia com uma fala de Santo Dias a respeito de sua migração urbana, por ser um camponês sem terra que subitamente se vê sem trabalho devido ao avanço da agropecuária. A faixa continua com uma composição de Carlinhos Antunes. O *Hino da reforma agrária*, terceira faixa do referido disco, era originalmente o *Canto do Lavrador*, uma composição de Benedicto Wilfred Monteiro (1924-2008) elaborada em 1962 para os primeiros sindicatos de trabalhadores rurais organizados por este no Pará e que, tendo se tornado conhecido pelos lavradores, foi também recolhido pela Igreja Católica, tornando-o um hino popular de suas organizações de base (SENNA, 2008)[326]. O *Hino da Corrente Sindical Lavradores Unidos* é dos trabalhadores rurais do sindicato de Santarém (PA)[327], enquanto a próxima, *Louvado Seja*, é uma canção muito popular nas CEBs. *Cordel do Retirante* e *Cordel Santo Dias* são composições do grupo *Arribação*, feitas a partir deste gênero musical folclórico comum no Nordeste,

[326] “Em 1964, este mesmo canto serviu como prova de subversão no processo que foi instaurado na justiça militar, quando Benedicto Monteiro foi cassado, preso, torturado e marginalizado da vida pública por 20 anos” (SENNA, 2008).

[327] No Informativo da Corrente Sindical “Lavradores Unidos” de 17 de Dezembro de 1980, consta uma página inteira dedicada à memória de Santo Dias onde está transcrito o depoimento completo de Ana Dias, sua mulher.

e que narram a emigração, atuação sindical e operária, morte e memória de Santo Dias.

Quanto às demais canções da segunda parte do disco, o *Hino dos Grevistas* é oriundo das "greves a partir de 78". Segundo depoimento do ex-metalúrgico João Antônio da Silva Filho[328] (vulgo João Metralha), tratava-se de "uma canção muito admirada pelo movimento". Também conhecida como *Hino da Greve*, era tocada em "cada assembleia operária (...) e nas portas de fábricas, quando você ia entregar jornalzinho, também o caminhão tocava o "Hino da Greve"[329]". Paulo Maldos informa que "o Hino dos Grevistas foi escrito por um menino que acho ter falecido ano passado, Joãozinho Ramos, da periferia de São Paulo, Vila Remo, da Zona Sul de São Paulo, menino da Comunidade de Base que escrevia poemas". A canção então teria sido composta no contexto das greves de 1978, "para uma peça de teatro baseada no livro *A Mãe*, do [Máximo] Górki[330]" (2021).

Poesia Camponês-Operário é a recitação de um poema escrito por José Carlos Brito Aguiar, operário da Ford de São Bernardo, em razão da primeira experiência de Comissão de Fábrica da empresa[331]. Aguiar não participa diretamente no disco, mas acompanhou sua realização e era amigo de Damião (quem recita seu poema); ele ajudou a organizar o *Comitê de Greve* e posteriormente foi liderança do *Fundo de Greve* do SMSBCD, cuja evolução aparentemente teve implicações no surgimento da TVT e de outras cadeias de comunicação durante o governo Lula (SILVA FILHO, 2021). Segundo João, esse poema era comumente declamado nos movimentos operários, além de muito utilizado pelo *Arribação* em suas apresentações; *"Operário Sonho Criança* é de um ex-padre, do Mato Grosso, chamado [Luiz Augusto] Passos"

[328] Metalúrgico (torneiro mecânico) vinculado à Oposição Sindical, posteriormente tornou-se um quadro político do PT, realizou graduação e mestrado acadêmico e ingressou no Tribunal de Contas do Município de São Paulo.

[329] Um operário de Santo André, José Manoel de Lira, confirma a mesma força de impacto do Hino junto à classe; outras figuras que entrevistamos, também distantes da Oposição Sindical Metalúrgica, confirmam o fato.

[330] João Antônio da Silva Filho, Arnaldo Nogueira (Dinho), Ademar da Silva Neto e Carlinhos Antunes chamam a atenção para o caráter marcial, soviético, da música, e o arranjo proposital de Willy nesse sentido (SILVA FILHO, 2021; NOGUEIRA, 2021; SILVA NETO, 2021; ANTUNES, 2021). Maldos referencia a importância de Eisler e Brecht nessa concepção (MALDOS, 2021).

[331] "Contigo aprendi a saber/ que sem ti a morte/ Se estenderia pelo país/ e te vi percorrer o triste exílio/ Expulso da raiz/ E vi teu fruto/ Queimar-se no lucro do poder/ De quem dorme e não trabalha (...) Mas te vi lutar, parando as máquinas/ Ter raiva, e te ouvi dizer com fúria/ Que o fruto do produto foge/ Como a esperança da terra almejada/ Roubada// Contigo aprendi a dizer não/ E na greve/ nos vimos de repente/ Sorrindo e dando as mãos/ Não comissão de fábrica, conquistada/ A semente de um futuro firme/ Que plantamos juntos aqui na Ford".

(MALDOS, 2021). À época de gravação do disco, Passos era padre operário atuante nas CEBs que morava na favela Santo Eduardo, em São Paulo; ele escreveu essa canção sobre Santo Dias na noite de sua morte, tendo sido apresentada dias depois, sob vigilância de agentes do regime, no teatro TUCA, em São Paulo[332]. Trata-se de um poema bastante extenso do qual, segundo Maldos, se utilizou no disco apenas a estrofe mais cantada nas CEBs: "Santo a luta vai continuar/ os teus sonhos vão ressuscitar" (MALDOS, 2021). *Velório* é uma composição do *Canta Poema* realizada em memória de Santo Dias, com poema de Mauro Iasi; A última música do disco, *Companheiro Santo*, tem origem nas comunidades dos bairros em que Santo Dias morou, na Zona Sul de São Paulo (MALDOS, 2021).

A proximidade de Paulo Maldos com outros movimentos sociais possibilita a Willy contribuir com a composição do Hino do MST, realizada aproximadamente em 1988. Convergindo milhões de trabalhadores rurais (frequentemente famílias inteiras) expropriados pela mecanização do campo e consequente concentração de terras promovidas pela Ditadura (processo especialmente agudo na região sul do país), mobilizações pela terra realizadas desde o início da década de 1980 levam à organização do Movimento dos Trabalhadores sem Terra (MST), o qual é oficialmente lançado em janeiro de 1984, em seu primeiro Encontro Nacional realizado em Cascavel/PR (GIANNOTTI, 2007, p.234-5). Segundo Maldos, o primeiro escritório nacional do MST localizava-se no Instituto Sedes Sapientiae, “onde a gente fez vários ensaios do disco Santo Dias”. Inteirado de um processo interno do movimento de escolha de símbolos, à maneira de sua bandeira, Maldos pergunta a Willy se “poderia participar de uma das propostas de Hino que estavam surgindo, sendo feitas, escritas, e sugeriram o poema do Ademar Bogo, que é uma liderança do MST da Bahia”. Willy aceitou a proposta e, a partir “das músicas que serviram para os oprimidos e suas lutas de libertação, em especial na Alemanha antes de 1933 com Hanns Eisler”, elaborou o Hino como “uma montagem de gestos revolucionários”. Nesse caso, a opção pelo referencial soviético presente no modalismo do Hino “se contrapõe à música burguesa difundida pela mídia capitalista até a exaustão com o propósito de narcotizar o povo”. A escolha de tais referenciais de luta também se deve à vastidão

[332] Informações obtidas neste vídeo (https://www.youtube.com/watch?v=f3y8pmPY-Bk&ab_channel=LuizAugustoPassos) disponibilizado no canal de Luiz Augusto Passos, em que o autor interpreta a canção *Operário Sonho Criança* (aqui renomeada “Santo Dias da Silva) em 1º de maio de 2008, aparentemente durante uma missa. (Acessado em 20/10/2023)

do país: com “contradições tão diversificadas, eu achei que não era bom acentuar nenhum tipo de regionalismo brasileiro típico” (OLIVEIRA, 2017). Diferentes instrumentações do Hino foram elaboradas, e a proposta de Willy então “participou das instâncias do processo interno e foi aprovada como Hino oficial do MST”. Segundo matéria publicada no site oficial da organização, este:

> passou então a representar, junto a outros símbolos do Movimento – como a bandeira –, as lutas que se desenhavam naquele período, um signo da unidade em torno de um ideal e que se constitui na mística do povo Sem Terra.
> “O hino nos constitui enquanto militantes do MST e da classe trabalhadora[333]. Todas as vezes que o cantamos, reafirmamos nosso compromisso com a luta pela terra, pela Reforma Agrária e pela transformação social”, disse a Sem Terra maranhense Divina Lopes.[334]

Um episódio particular referido por Maldos ocorrido depois do Disco Santo Dias é o da colaboração de Willy com Cláudio Kahns em seu filme *Santo e Jesus Operários*[335]: “[Willy] fez a trilha sonora do filme. Tinha dessas coisas naquele tempo”, conta o cineasta (KAHNS apud DIAS, 2019, p.410). Através de Maldos, Kahns entrou em contato com Willy após ler sua biografia de Eisler[336] publicada na Folha de São Paulo em julho de 1983. Em uma reunião entre os três, realizada na casa de Willy, Maldos conta que o pedido de Kahns em “fazer uma música complexa, que não fosse panfletária” é contraposto pelo compositor tanto através da comparação entre a maior riqueza melódica de um exemplo de música folclórica frente ao pontilhismo que caracteriza certa corrente estética na erudita contemporânea, quanto por um comentário aprofundado do *Manifesto Comunista* de Marx e Engels. Assim, diferentemente do trabalho para o disco Santo Dias, em que a natureza específica do

---

[333] Conforme relata Maldos: “Lá na curva do S, lá no sul do Pará, onde foi assassinado, teve o massacre de trabalhadores em Eldorado do Carajás; você vai naquela comunidade, e o pessoal (...) canta como um Hino próprio, como algo, como o Hino da sua organização, da sua classe, e está espelhado ali em seus valores, sua visão de mundo, sua esperança, condensado e é seu. Então é muito impactante, você ver uma comunidade de lá do interior do interior do Amapá, do Amazonas, do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, cantar como próprio, como algo que espelha sua alma.” (MALDOS, 2021)

[334] Cf. https://mst.org.br/2015/06/11/sem-terra-homenageiam-willy-correa-compositor-que-musicou-o-hino-do-mst/. Acessado em: 25/10/23.

[335] Realizado entre 1978 e 1983 por produção independente de partidos ou sindicatos, o filme documenta o assassinato de Nelson Pereira de Jesus – operário da Fogões Alfa, ocorrido em outubro de 1978 “após [este] reivindicar o pagamento de horas extras ao patrão, o advogado Cássio Scatena[, membro do CCC], que o matou” – e de Santo Dias da Silva. As histórias se cruzam porque Santo Dias trabalhava na mesma fábrica de Nelson há um tempo, a Metal Leve o havia demitido “três dias depois da abertura do edital de convocação para inscrição das chapas” a fim de inviabilizar a sua candidatura e impedir sua participação efetiva nas greves de maio de 1979, levando-o a organizar “seu novo local de trabalho, a Fogões Alfa” (DIAS, 2019, p.306-8).

[336] “Hanns Eisler: Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda”. Folha de São Paulo, 10/07/1983, FOLHETIM, pp.3-5. 1983a

trabalho nasceu da comunhão com os trabalhadores envolvidos na sua realização, Willy “quebrou totalmente as expectativas do Cláudio e fez algo que ele considerava correto”, desconcertando as expectativas estéticas do cineasta, claramente condicionadas pela sua proximidade com as vanguardas artísticas burguesas (MALDOS, 2021).

4.3.3.1 No ABC

Após a gravação do Disco Santo Dias, o coletivo realiza uma série de apresentações em bairros operários (dentre as quais se deu a inauguração da Praça Santo Dias, na Zona Sul de São Paulo) em que frequentemente era veiculado o filme *Kuhle Wampe*, com roteiro de Bertolt Brecht e trilha sonora de Hanns Eisler (CRATO, 2021; SILVA FILHO, 2021). O grupo *Arribação* continua essas apresentações (parte das quais acompanhadas por Willy) por algum tempo até encerrar suas atividades no início de 1983 (SILVA FILHO, 2021).

Maldos aponta o estreitar da vinculação entre Willy e os participantes do *Arribação*, em especial com Damião Calixto Trajano[337], “seminarista, mas nessa perspectiva de Comunidade de Base, Teologia da Libertação, e que ficou muito amigo do Willy, (...) parece que o levou para algumas atuações no ABC” (MALDOS, 2021). Ademar da Silva Neto, operário participante do *Arribação* que se profissionaliza como músico popular, aproximando-se da linha eleitoral que posteriormente hegemoniza o PT, conta da participação e ajuda de Willy em trabalhos desenvolvidos por ele na Zona

[337] Através da intermediação de Sebastião Neto, membro da coordenação do Projeto de Memória da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, entrei em contato com Maria José Soares e Sofia Dias Batista, ambas passaram a juventude em Recife e posteriormente operárias militantes da OSM; elas contam da vinculação de Damião com a Igreja desde a juventude em Recife (PE), quando atuou junto a Dom Helder Câmara contra o regime militar. Damião foi vinculado à Juventude Operária Católica (JOC) e Ação Católica Operária (AOC); segundo Maria e Sofia, no lançamento do livro do operário Manuel do Ó, *100 anos de suor e sangue*: Homens e Jornadas da Luta Operária no Nordeste, “[organizado pela] arquidiocese de Olinda e Recife, na Universidade de Recife”, em 1972, Damião participou com uma encenação teatral. Pouco depois, em meio ao seu expediente como operário na fábrica da General Eletric de Recife, Damião foi preso por oito dias, “sem notícia, sem comunicação com ninguém”, e brutalmente torturado, ficando “comprometido da coluna”. Damião, Maria e Sofia se reencontram em São Paulo anos depois e por alguns anos moram juntos na Zona Leste de São Paulo até ele aprofundar sua vinculação com a Igreja e mudar de residência. Segundo informação da Diocese de Santo André, Damião ingressa como postulante na Congregação dos Filhos da Caridade, na qual permanece por dois anos; em 1986 é ordenado por Cláudio Hummes, atuando como quase-pároco na paróquia de N. Sra. do Guadalupe e em todas as comunidades do bairro Alvarenga, região precária localizada na periferia de São Bernardo do Campo. (BATISTA e SOARES, 2021; TRAJANO, 1990)

Leste[338], mas que não tiveram maiores encaminhamentos. Segundo João Antônio, na aproximação com o ABC, “o Damião meio que foi o passaporte, e o Willy ficou por muito tempo, não sei quanto foi, fazendo esse acompanhamento de militância” (SILVA FILHO, 2021; SILVA NETO, 2021).

Após o Disco *Santo Dias* reencontramos Willy atuando junto ao Fundo de Greve do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, um tipo de organização também existente em outros sindicatos e que tem sua origem e caracterização no aporte financeiro/material a operários prejudicados por seu envolvimento em movimentos reivindicatórios, recebendo para isso o auxílio de membros das comunidade ou mesmo de agentes externos, dentre os quais se destacam principalmente os Padres Operários (GARLIPPE[339], 2021). O Fundo de Greve surge após a repressão às greves de 1978 e se consolida internamente ao final de 1979; segundo seu estatuto, tem como finalidade promover “o nível cultural dos metalúrgicos mediante seminários, debates, shows, conferências e painéis e desenvolver o espírito de solidariedade entre os trabalhadores”.[340]

Em seu relato, a secretária do Fundo de Greve de Santo André à época, Isabel Peres, corrobora essa dupla atuação da organização, destacando a realização das duas Feiras de Cultura Operária (FECOP), em 1983 e 1984[341], e sua maior abertura para trabalhadores de diferentes categorias (PERES, 2021). Nesse sentido, o trabalho do padre operário Bernardo Hervy, como coordenador do Fundo de Greve e figura próxima de seus diretores pode ser significativo. Bernardo era um articulador importante para as greves realizadas em Santo André entre 1978-80 e que foi designado, “com outros companheiros metalúrgicos, para integrar uma equipe de trabalhadores, em período de negociação sobre salário frente à FIESP/patronal”[342] (PERES, 2021).

---

[338] Informação reforçada por Maldos (2021)

[339] Saulo Roberto Garlippe era militante do PCdoB, atuou como metalúrgico e foi diretor do Fundo de Greve de Santo André até 1983; também foi Vice-Presidente da CUT-ABC e Coordenador de assuntos internacionais da Central, tendo saído candidato a deputado constituinte pelo PT em 1986. Conforme seu relato, foi eleito Secretário Geral da CUT-ABC por três mandatos (PT-SP, 1986; GARLIPPE, 2021).

[340] ASSOCIAÇÃO BENEFICENTE E CULTURAL DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, 1980, p.1, apud PARANHOS, 1999, p.13.

[341] Atividades confirmadas por Paranhos a respeito de São Bernardo (1999, p.164-8).

[342] Currículo de Padre Bernard Hervy que integra a concessão de cidadania pela Câmara Municipal de São Paulo, em ação movida pela ACAT (Associação dos Cristãos para Abolição da Tortura). Disponível em: http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/justificativa/JPDL0094-2009.pdf (Acessado em: 21/10/23)

Isabel Peres conta ainda da intensa proximidade de Willy e Damião no Fundo de Greve de Santo André e da participação organizativa de ambos em uma das Feiras de Cultura Operária. Ela também aponta a ligação de Damião para com os Padres Operários atuantes na organização. O relato de Isabel evidencia como o Fundo de Greve constituía uma base para a atuação de Willy e não necessariamente o foco principal de sua atuação; segundo ela, Willy estaria mais próximo do padre operário Carlos Tosar, que realizava atividades nas CEBs. Cabe observar que a presença dos Padres Operários no Fundo de Greve de Santo André pode estar lastreada em sua participação significativa nas greves de 1978-80 (NETO, 2022, p.59) e na concentração operária desta cidade, que é também a sede da diocese responsável por todo o ABC. Uma situação também favorecida por Dom Cláudio Hummes, que "se notabilizou ao final da década de 1970 como tendo sido um apoiador dos trabalhadores e das greves (...), quando exercia como bispo da diocese de Santo André. Posteriormente, no entanto, adotou uma postura mais discreta e conservadora[343]." (NETO, 2022, p.152).

José Manoel de Lira, à época motorista fabril não sindicalizado mas participante dos movimentos de luta, teve forte contato com Willy em sua atuação no ABC. José é pernambucano e emigrou para Mauá (SP) ainda na juventude; conheceu Willy quando fora apresentar no *Fundo de Greve* seu espetáculo teatral classista *Eles e nós,* desenvolvido na Igreja e ideado após um curso de teatro[344] realizado em 1978. Segundo José, Willy deu formação musical e direcionamento político à sua atuação[345] e de outros trabalhadores e desempregados reunidos no Getec, grupo de trabalho cujos membros provinham de atividades realizadas através da Igreja. O grupo existiu por cerca de 15 anos e chegou a agremiar até 32 pessoas; enquanto esteve próximo

[343] Segundo Bernard Hervy: "Naquela época a igreja apoiava. Depois, a coisa foi mudando, mas no início apoiava. Dom Cláudio Hummes emprestava a igreja para a realização de assembleias quando os sindicatos eram ocupados de forma injusta. Ele apoiava pessoalmente." (Entrevista de 2010, disponível em: https://quimicosunificados.com.br/entrevistas/no-brasil-desde-1966-o-padre-frances-bernard-hervy-fala-sobre-sua-vida-no-pais/. Acessado em: 21/10/23)
Saulo Garlippe (2021) conta da enorme ajuda de Hummes ao FG, "foi um bispo da igreja católica fundamental para o movimento. (...) Ele incentivou a Pastoral Operária, a JOC, a ACO, e todos esses grupos a crescerem. Foi fundamental; mas a Igreja vai até um certo ponto…".

[344] Para mais informações sobre a atuação do Grupo Núcleo Independente na periferia, cf. Almeida (2021).

[345] José relata ter recebido atendimentos particulares na casa de Willy a respeito de música e política, "se não me engano, quase toda segunda-feira" (LIRA, 2022).

do grupo, Willy se reunia com eles aos sábados a fim de elaborar uma atuação junto à classe que fosse musicalmente a contento (LIRA, 2022).

Em se tratando de um grupo com recursos escassos, que dispunha de "violão e voz, às vezes um atabaque (timba), e quando tinha um forrozinho: um triângulo", José conta de terem realizados muitos trabalhos nas comunidades a partir da *Cantoria da Libertação* de Willy, um método popular de violão onde as canções "tanto servem para acompanhar o aprendizado do violão (desde as suas primeiras posições), quanto como conscientização (desde os primeiros passos) para o caminho da libertação" (ZERON, 1991, p.103). Da mesma forma que Willy buscou ampliar o horizonte político do grupo ao trazer exemplos históricos de luta e solidariedade da classe (paralelos com os quais poderiam situar seu problema dentro da dinâmica do sistema e ter uma maior clareza no direcionamento da sua luta[346]), a *Cantoria da Libertação* utiliza poemas de figuras ligadas a movimentos de luta dos trabalhadores como Bertolt Brecht (dramaturgo e poeta atuante na República de Weimer e na DDR), José Jorge Letría (cantor português ativo na luta política que se seguiu à Revolução dos Cravos de 1974), Pedro Tierra (Hamilton Pereira da Silva, atuante na organização de sindicatos de trabalhadores rurais e na fundação do PT, MST e CUT) e Pedro Casaldáliga (bispo espanhol e poeta, atuante nas comunidades do Araguaia, envolvido nas lutas camponesas e indígenas). Com singeleza, ampliando para a classe trabalhadora o horizonte de suas lutas, tem-se a cada canção o aprendizado de uma nova posição no instrumento, de forma que "todas juntas e harmonicamente combinadas e unidas formam o repertório para o acompanhamento de canções já nossas conhecidas, de canções que vamos aprender, e de novas canções que a gente vai inventar" (Willy apud ZERON, 1991, p.103-4).

Em entrevista, Willy nos conta o porquê de sua escolha pelo *Fundo de Greve*:

[346] "Foi através do Willy que nós tivemos uma visão de mundo, de que o que nós vivíamos na época não era só no Brasil: era em várias partes do mundo. Nós começamos a ter um pouco mais de pensamento ideológico do que era a política mundial e latino-americana. (...): como era o trabalho, como era a luta e como tinha ocorrido em outros países; da Alemanha, por exemplo, ele usava muito as obras teatrais de Bertolt Brecht (inclusive nós montamos um trabalho com ele, *Os fuzis da Senhora Carrar* (1937), porque já estava focado naquilo que se sonhava)." (LIRA, 2022)

> Coincidiu nesse momento a Teologia da Libertação, como uma base de penetração muito mais ampla no proletariado, de um modo muito mais geral de que aqueles alguns que apenas seguiam orientações partidárias. Graças ao contágio da teologia pelo marxismo. E havia um grupo de trabalho muito importante nesse momento, o Fundo de Greve, ligado aos padres operários (que eram muito conscientes como marxistas). Esse era um lugar privilegiado, de encontro com pessoas que estavam buscando contribuir para a revolução, com uma vontade de transformação. E o Fundo de Greve também era um lugar de aprofundamento da teoria marxista. Foi o que me chamou para esse núcleo mais concreto de trabalho, mais objetivo, e sobretudo um núcleo onde já se testemunhava um trabalho de importância política. Nesse sentido, incluímo-nos no Fundo de Greve, onde iniciamos um trabalho mais decisivamente plantado sobre arte e educação política: a criação de uma escola de música[347], onde mantínhamos estreito contato com professores também interessados na transformação social, atuantes em escolas públicas no perímetro proletário. (...)
>
> Antes desse momento eu trabalhara com outros grupos, como o Grupo de Arribação (que gravou o disco Santo Dias, produzido por Paulo Maldos com intensa tenacidade), e outro de São Bernardo, e também no Jardim Miriam (onde minha mulher já desenvolvia um trabalho pedagógico com crianças e adultos), mas o Fundo de Greve pareceu-me o mais efetivo. E o Fundo de Greve possuía uma espécie de imã que atraía pessoas de todas as partes para um trabalho comum. Faziam-se música, teatro, estudos de textos políticos, para contestar as injunções as mais anti-humanas que o capitalismo produz. Ali, no Fundo de Greve (que imantava, de certo modo, todo o ABC), vimos que era um foro de luta política mais concreto. (OLIVEIRA, 2023)

Amadurecendo o trabalho político e musical do Getec, José conta que “ficou mais fácil para a gente começar a entender e encaixar algumas músicas que davam com o teatro. Nos sábados ele [Willy] aparecia e a gente fazia o ensaio das músicas”. A *Internacional* e canções do disco Santo Dias (especialmente o *Hino dos Grevistas* e *Hino da Reforma Agrária*) são relatadas por José como incorporadas no repertório do grupo e introduzidas à sua ação teatral. À orientação de Willy no *Fundo de Greve*, seguia a apresentação nos finais de semana nas “comunidades que eram mais abertas, que tinham um trabalho em que o padre era mais aberto”, em geral, as vinculadas à “igreja do Jardim Miriam, igreja no Parque Bristol e Diadema também, São Bernardo, Santo André, São Caetano... e Mauá, que era nosso centro, nosso QG”. Nesse contexto, o espetáculo cênico *Eles e Nós* foi incorporando outras peças e se adaptando de acordo com a situação.

[347] Atuação confirmada por Isabel Peres (2021) e José Manoel de Lira (2022).

> O público era mais direcionado já, era mais quando tinha algum movimento dentro da Igreja através da Pastoral da Juventude, das Comunidades Eclesiais de Base (que era muito forte ideologicamente), então a gente conseguia levar esse trabalho para algum lugar. [Houve também uma] Feira Operária que fizemos em Santo André; e no acampamento dos Desempregados no Ibirapuera[348] (LIRA, 2022).

Damião é também uma figura referida por José como apoiador frequente a esses trabalhos "quando ele ainda era seminarista", tendo vindo para o ABC após atuar no disco Santo Dias. Precise-se que Damião não fazia parte do Getec, "ele tinha um trabalho mais com o Willy" que se desenvolvia em uma segunda frente: "ele tinha um trabalho bem social, [com] pessoal carente ali [bairro Jardim Miriam]; ele tinha engajamento com a igreja lá" (LIRA, 2022) Essa atuação continua até aproximadamente 1986, quando Damião é ordenado e passa "a ter mais trabalho para as comunidades, um trabalho mais local", desenvolvido na paróquia de N. Sra. de Guadalupe, localizada no bairro Alvarenga, na periferia de São Bernardo do Campo. Irmã Adriana Rubino, das Pias Operárias de São José, teve contato com Damião pouco antes de sua morte em 1990, e informa de sua atuação nas comunidades desse bairro, realizada em condições extremamente precárias e ainda lembrada por alguns fiéis[349] (RUBINO, 2021; LIRA, 2022).

À morte precoce de Damião soma-se o passamento ou retiro dos Padres Operários que estiveram próximo dele e de Willy no ABC: Pe. Bernardo Hervy muda sua atuação do ABC para as comunidades carentes de Salvador em 1987, falecendo de Covid no início de 2021; Pe. Carlos Tosar faleceu em 2019, e Pe. José Mahon em 2018; Frei José Rezende, que atuava no bairro Jardim Miriam (Zona Sul de São Paulo) à época de Willy, também já é morto. Em nossa pesquisa, o levantamento dos párocos responsáveis pelas igrejas vinculadas às antigas CEBs indicadas por José não se

---

[348] "No dia 5 de setembro de 1983, centenas de manifestantes tangidos pelo crescente desemprego, que grassava num cenário de grande inflação e crise econômica gerada pela segunda crise do petróleo, montaram um acampamento numa das margens do lago do Ibirapuera, do lado oposto à Assembleia Legislativa.
A Folha de S. Paulo anunciava, no dia seguinte ao da ocupação, que além do acampamento "os desempregados afixaram no local várias faixas denunciando a situação e distribuíram um manifesto reivindicando abertura de frentes de trabalho, salário desemprego e congelamento de preço dos gêneros de primeira necessidade". Segundo o jornal, o recém-instituído PT havia sido "praticamente o único partido a se fazer representar no acampamento"". (CURI, 2018, p.199)

[349] Em uma matéria de 2017, fiéis da comunidade de Guadalupe ainda reccordam da figura de Damião: https://diocesesa.org.br/2017/03/28/familia-guadalupe-inicia-ano-jubilar/

mostrou frutífero. Muitos dos que ainda vivem retornaram para seus países de origem e, sobretudo, mudanças devastadoras no contexto eclesial e político praticamente apagaram a memória local vinculada à atuação social do clero e dos movimentos sociais naquele contexto.

No caso da igreja, a ascensão de Karol Wojtyla (1920-2005) ao papado em 1978 (João Paulo II) e a reorientação dessa instituição (manifesta na encíclica *Laborem Exercens*, publicada em 19 de Setembro de 1981) colocaram sérios empecilhos para a atuação social através dessa instituição: as pastorais (Operária e da Juventude, por exemplo) foram liquidadas e os movimentos sociais perderam a pauta na temática eclesial[350]; nesse contexto, uma organização sindical mais ampla e de corte anticapitalista como a Oposição Sindical Metalúrgica foi duramente atingida[351] pela perda de espaços e figuras de articulação (COELHO, 2007, p.74). Também no plano teórico o clero retrocede para uma falsificação das relações entre os homens, negando as formas de propriedade a fim de igualar patrões e trabalhadores perante Deus e "banir o debate católico em torno da luta de classe" (SILVA, 2020, p.68). Figuras referenciais da *Teologia da Libertação* têm então seus espaços limitados ou são perseguidas no interior da Igreja, seja:

> [o processo de] Leonardo Boff pela *Congregação para a Doutrina da Fé*, dirigida por Joseph Ratzinger[352], a divisão da Arquidiocese de São Paulo, em 1989, com o objetivo de enfraquecer dom Paulo Evaristo Arns, a repreensão pública ao padre Ernesto Cardenal, aliado dos sandinistas na Nicarágua, por João Paulo II, em 1983; as seguidas repreensões ao arcebispo de San Salvador, dom Oscar Romero, sinalizando ao clero ultraconservador e aos militares do país que estava desautorizado pelo Papa, num claro sinal verde à campanha contra ele, até o assassinato por paramilitares durante a celebração da missa, em 1980.[353]

Com a autorização de Ronald Reagan, o diretor da CIA, William Casey[354], dispôs ao Vaticano canais de informação privilegiados para atuar contrariamente à

---

[350] Entrevista de Paulo Sérgio Bezerra, padre protagonista da Teologia da Libertação e atuante na Periferia de São Paulo, à Unisinos: https://www.ihu.unisinos.br/564238-padre-paulo-papados-conservadores-destruiram-igreja-inserida-na-vida-dos-pobres-no-brasil-e-al (Acessado em: 22/10/23)

[351] Agravo que se acentuou perigosamente com o reformismo assumido pelas organizações laborais nos anos seguintes (BATISTONI, 2001)

[352] Futuramente, papa Bento XVI.

[353] https://www.ihu.unisinos.br/categorias/186-noticias-2017/568419-perseguicao-a-teologia-da-libertacao-baseou-se-em-duas-fraudes-indicam-pesquisas (Acessado em: 22/10/23)

[354] A articulação entre CIA e Vaticano durante o papado de Wojtyla é extensamente detalhada no livro de Carl Bernstein, *His Holiness: John Paul II and the hidden history of our time.*

luta socialista em todos os países onde o catolicismo era influente. Se a militância é cerceada na América Latina, a contra-revolução na Polônia, onde “a ligação de Wojtyla com o Sindicato Solidariedade era pública”, é favorecida conjuntamente a seu aporte pelo bloco capitalista, em que “os Estados Unidos davam oito milhões de dólares por ano ao grupo (...), suprindo-o com equipamentos de comunicação sofisticados (...) e informação da inteligência. Sanções norte-americanas contra a Polônia requeriam à URSS enviar ao país de um a dois bilhões de dólares por ano em ajuda” (COELHO, 2001, p.76; KEERAN, 2010, p.92):

> “João Paulo II (...) recebia relatórios freqüentes da CIA, o serviço de inteligência dos Estados Unidos, a respeito do que acontecia no Leste Europeu”[,] “inclusive aquelas provenientes de satélites militares e escuta eletrônica.” Essa “troca de informações entre o governo americano e o Vaticano extrapolava o âmbito europeu. Abarcava também a América Latina, onde a dita ala progressista da Igreja tentava promover uma exótica simbiose entre catolicismo e marxismo, por meio da Teologia da Libertação. Um dos alvos preferenciais de João Paulo II, o esquerdismo clerical latino-americano sucumbiria à sua mão de ferro, como demonstram as profundas transformações ocorridas na Igreja brasileira desde a década de 80,” tendo conseguido “dizimar as fileiras da Teologia da Libertação.”
>
> No combate conjunto à Teologia de Libertação e às CEB’s (Comunidades Eclesiais de Base), “o Departamento de Estado Norte Americano pronunciou-se, contundentemente, através de dois documentos chamados "Santa Fé": "a Teologia da Libertação e suas células (as CEBs) representam uma doutrina política disfarçada de crença religiosa, com um significado antipapal e antilivre empresa, destinadas a debilitar a independência da sociedade frente ao controle estatal" (Santa Fé II).” (COELHO[355], 2001, p.75-6)

Essa vinculação espelha uma conjuntura mais grave. Aprofundando-se a crise que se seguiu à do petróleo de 1973, a década de 1980 apresenta um momento de instabilidade para o capitalismo em que a escalada anti-soviética (pelo óbice que esta representava ao domínio imperialista) e armamentista se acirra em Washington. Invectivas de contra-revolução levadas a cabo na Polônia, na América Central e no Afeganistão (ampliada no financiamento e aporte a movimentos anti-laicos no Oriente Médio) por exemplo, mostram-se paralelas ao fortalecimento do setor militar

[355] Citações de Veja 6 de abril de 2005 (edição histórica Papa João Paulo II). Uma exposição extensiva dessa atuação do Vaticano, aqui resumida citação escolhida por Coelho, pode ser conferida no livro Bernstein (1997), a exemplo das passagens: p.22-6; p.235-8; p.478-80; p.601-9 (aqui, a perseguição e silenciamento movidos por Ratzinger a Leonardo Boff). A respeito dos documentos de Santa Fé, o primeiro, de 1980, afirma que “a política exterior dos EUA deve começar a enfrentar (...) a teologia da libertação”, afinal, “as forças marxistas-leninistas têm utilizado a Igreja como uma arma política contra a propriedade privada e o modo capitalista de produção” (http://acervo.if.usp.br/uploads/IF/MS/V/IF-MS-V-01-014-0000-00144-0.pdf, p.11. Acessado em: 28/10/23).

estadunidense, que tem nesse período final da Guerra Fria (1980-1989) o maior percentual do PIB investido desde 1973 até hoje, como também o maior aumento quantitativo de seu valor para o período compreendido entre as décadas de 1960 e 2000.

Especificamente contra a URSS, ampliam-se medidas de sabotagem, desinformação interna e embargo quanto à exportação de alta tecnologia[356] e petróleo e gás norte-americano; o golpe mais grave do neoliberalismo é certamente o da manipulação nos preços mundiais de petróleo, em que:

> o governo americano trabalhou sistematicamente com os sauditas e a OPEP para baixar o preço do petróleo no mercado mundial, uma medida que ajudou a economia americana ao mesmo tempo que devastava os soviéticos, que dependiam das vendas de petróleo para obter a maior parte da sua moeda forte. A administração Reagan concordou em vender aviões militares avançados e mísseis Stinger aos sauditas em troca de uma maior produção de petróleo e de preços mais baixos. Em 1983, sob pressão dos EUA, a Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP) reduziu o preço do petróleo de 34 para 29 dólares por barril. Em 1985, os sauditas aumentaram a sua produção de petróleo de menos de 2 milhões de barris por dia para 9 milhões de barris. Em cinco meses, o preço do petróleo caiu para 12 dólares por barril. Como observou o escritor Peter Schweizer: "Para Moscou, mais de 10 mil milhões de dólares em divisas valiosas evaporaram da noite para o dia, quase metade dos seus ganhos." (KEERAN, 2010, p.92-3)

Dentro da URSS, reformas gravíssimas de orientação pró-mercado na economia política, realizadas principalmente através da *Glasnost* e *Perestroika* (dentre outras medidas implementadas por Mikhail Gorbachev), dificultam a reação ao achaque imperialista que até então havia sido bastante vigorosa[357]. Enormes dificuldades começam a se colocar então para os movimentos de luta que se desenvolviam na América Latina e na África, por mais que grande parte do aporte material tenha sido mantida. No Brasil, ainda que o PT, de modo geral, houvesse procurado se dissociar da perspectiva soviética, o esmorecer dessa referência e do keynesianismo já na década de 1970 somados ao fortalecimento da rapina neoliberal[358], desarmou o partido e a esquerda como um todo, "acabando com a

---

[356] "Em 1983, a exportação americana de alta tecnologia estava avaliada em 39 milhões de dólares apenas, frente aos 219 milhões de 1975" (KEERAN, 2010, p.93).

[357] Para uma avaliação possível à queda da URSS, sugerimos o livro de Keeran (2010).

[358] A rapinagem neoliberal promovida a partir desse momento e acentuada após a crise de 2008 é especialmente situada em *A era Capital Improdutivo,* de Ladislau Dowbor (2017).

crença de que o Estado poderia efetivamente intervir para conciliar a reivindicação de igualdade com o imperativo do crescimento econômico" (KECK, 2010, p.334-5).

Assim, o envolvimento do PT com a institucionalidade política no movimento pelas *Diretas Já* será extremamente pernicioso. Após a emenda Dante de Oliveira não ser aprovada, dá-se um processo interno disruptivo quando a escolha, votada na base, em não participar do Colégio Eleitoral de 1985 – como forma de denúncia à transição de regime então realizada pelas elites – é contrariada por parlamentares do partido mais vinculado ao *status quo*, que abandonam então a legenda (KECK, 2010, 300-3). No isolamento e críticas institucionais que se seguem, o PT passa por um forte dilaceramento interno[359] e é açambarcado pela democracia lançada pelas elites. Em novembro de 1985, reestruturando-se *para* as eleições para prefeitos das capitais, "a tarefa de construção de um partido de massas (...) foi traduzida por uma nova forma de condução da imagem do partido", tratava-se agora de "uma campanha eleitoral aberta, dirigida a amplos setores sociais, inclusive setores da classe média anteriormente distantes do partido", ainda que com "o custo político de atenuar a ênfase em seu conteúdo programático" (MENEGUELLO, 1989, p.197-202).

Com a perda de força retórica das forças anticapitalistas de modo geral e principalmente as de dentro do PT (remanescentes da luta armada e ex-integrantes do PCdoB e PCB), o "sucesso" eleitoral em 1985, "ampliando sua receptividade em segmentos sociais diferenciados", fortalece as tendências reformistas e o partido começa a se distanciar das bases, abandonando, a partir de 1987, "a ênfase permanente na organização do trabalho (...). Na segunda metade dos anos 80, o PT estava muito mais disposto a cooperar com outros partidos, tanto em eleições específicas como em determinadas campanhas políticas" (KECK, 2010, p.308). Focando na eleição de deputados e participando ativamente da Assembleia

[359] Como conclusão ao seu capítulo sobre a entrada do PT na política institucional, Margaret Keck perora: "À primeira vista, a história contada neste capítulo parece o relato de um fracasso. No início dos anos 80, era fácil para os observadores – e mesmo para alguns membros e militantes do PT – interpretá-la assim. Em minhas conversas com vários líderes petistas em meados de 1985, muitos expressaram uma séria preocupação quanto a saber se o partido duraria até o fim do ano. O PT parecia passar de uma crise a outra. Diante dos problemas levantados pelo caso de Diadema, pelas difíceis relações com os parlamentares petistas e pelo aparente declínio na atividade interna do partido, a "volta às bases" parecia algo permanente. Quando líderes-chave do partido como Lula e Olívio Dutra começaram a dar mais atenção a seus cargos nos sindicatos do que ao partido, foi fácil predizer que o PT logo voltaria a dissolver-se no amplo espectro de movimentos dos quais ele surgiu." (KECK, 2010, p.319)

Constituinte e articulações partidárias imbricadas, o plano político e organizacional de 1988-1989 mira diretamente a eleição para presidência da República:

> O PT reconhece não estar na ordem do dia, neste momento, para a classe trabalhadora, nem a tomada do poder nem a luta direta pelo socialismo. Mas sim o combate por uma alternativa democrática e popular que exige três atividades centrais:
>
> a consolidação das diretas em 88, com presidencialismo, ocupação de espaços e lançamento do maior número de candidatos possível. (KECK, 2010, p.309-10)

O PT, cerceado pela crescente hegemonia da economia neoliberal e direcionado à perspectiva parlamentar como única solução possível à sua crise interna, passa a moldar sua relação com as bases segundo a norma da democracia formal do capitalismo. Por mais que o PT não fosse a única força de esquerda atuante ou em diálogo exclusivo com as bases naquele contexto, a sua hegemonia sobre esse espectro político cria problemas à atuação de outras referências à época mais radicais, mas de organização menos capilarizada (quando não extremamente fragilizadas pelo distanciamento da institucionalidade política). À ausência do referencial socialista soma-se ainda a desarticulação das CEBs e perseguição na hierarquia católica assim como a perda de apoio nas lutas sindicais; neste último caso, agravado pela vertiginosa desaparição do operariado em prol da robótica e computação em um contexto de crescimento econômico insuficiente, privatização e desindustrialização, facilitando o recrudescimento do reformismo. Com o desmanchar ou afastamento dos lastros políticos mais imediatos principalmente nos movimentos sociais urbanos, as lutas nas comunidades – e consequentemente a memória de sua mobilização – deixam de ter o mesmo sentido que o do início da década de 1980 ou mesmo são silenciadas pela inviabilização de suas pautas. Retornando ao caso da atuação junto aos trabalhadores do ABC paulista, corresponde-se assim a situação apontada por José Manoel de Lira a respeito da atuação cultural:

> Hoje não existe mais isso, as comunidades não chamam mais a coisa, (...) a oposição que tem é para ganhar eleição, não para mudar o sistema. (...) Se você vai para algum lugar que não tem nenhum teor ideológico, você pode até cantar um Vandré e um Chico, mas vai como espetáculo, não como recado. Antigamente o Vandré era ali um recado, um chamamento. (...) Não tem, não existe memória. (LIRA, 2022)

Em seu livro *História das lutas dos trabalhadores no Brasil,* o padre operário Vito Giannotti (1943-2015, quadro principal de comunicação da Oposição Sindical Metalúrgica), conclui que, nesse período iniciado da década de 1990, “o neoliberalismo podia se vangloriar de ser a única opção político-econômico mundial, após a falência das experiências socialistas e comunistas do século que tinha ameaçado ser o século dos trabalhadores”. Apontando na então hegemonia total do mercado o desemprego alarmante e a esterilização do Estado e das políticas sociais mais básicas de saúde, emprego e educação, Giannotti apresenta um breve histórico das guerras que (ainda) se sucedem:

> A partir de 1990, os EUA passam a ser considerados a única potência mundial. Esta era a explicação da sua prática, agora sem contestação ou riscos, de se considerar a "polícia do mundo", de se dar o direito de livremente bombardear e destruir países inteiros. Em 1991, foi a primeira Guerra do Golfo. (...) No final da década de 90, em 1998, virá a nova invasão e destruição do Iraque, com centenas de milhares de mortos.
>
> Com o fim da URSS, as portas estavam abertas para destruir o que o Império Americano quisesse, seja em Cartum, capital do Sudão, seja na Bósnia, na antiga Iugoslávia.
>
> A máquina de guerra imperialista, buscando petróleo e o domínio de zonas inteiras, em 2001 destruirá o Afeganistão. (...) Já entrando em pleno século XXI, numa nova guerra em 2003, a mesma máquina se empenhará em destruir o Iraque do antigo ditador, também criado por eles, Saddam Hussein. O número de mortos nesta nova guerra dos EUA contra o Iraque chegará perto de um milhão.
>
> Neste ambiente político, a doutrina neoliberal foi imposta através de organismos criados, logo após a Segunda Guerra Mundial, para expandir o império estadunidense – FMI, Banco Mundial e Organização Mundial do Comércio (OMC). A ONU, um organismo teoricamente neutro, assistirá a todas as agressões norte-americanas numa total passividade e submissão. (GIANNOTTI, 2007, p.265-7)

Em meio à deliquescência geral apaga-se a memória do trabalho de base realizado por Willy, o que resiste desta apresenta-se nos símbolos fundamentais de movimentos reivindicatórios dos trabalhadores brasileiros, cujo momento de fundação é o da radicalização da insurgência (Hino do MST e Disco Santo Dias). Passados mais de trinta anos de desmobilização da classe, o pouco aprofundamento e interesse da pesquisa acadêmica quanto à atuação de Willy ou à tentativa de engajamento de Godard mostra-se coerente com sua incessante produção: “o desinteresse é a máscara de interesses que não querem se revelar”, disse Girardi (2011, p.53). Tratando-se de um trabalho que não pôde ter continuação, o levantamento se agrava pela quantidade de eclesiásticos e quadros políticos já falecidos e sobretudo pela vida

de pouca duração dos trabalhadores a que se dirigia a militância: hoje, ainda amontoados nas favelas, vítimas da violência policial/miliciana e sem saber se vão poder comer amanhã.

4.3.4 “Morreria se não fizesse?”

Na quarta conferência das *Cinco advertências sobre a voragem*, Willy apresenta doze pequenos lembretes, anotações que fizera no começo da década de 1980 durante seu engajamento no ABC e elaboradas para assegurar uma orientação pessoal à sua nova práxis. Nessa “espécie de coluna dorsal” (a consolidar a tomada de um partido mas não necessariamente a escolha de um partido político), destaca-se a necessidade de negar a si mesmo, de buscar dentro da classe em luta (e de sua teoria correspondente) uma nova individualidade e concepção em contraposição às ideologicamente formadas dentro de sua classe de origem para assim adequadamente servir ao combate da opressão. A crítica, portanto, se mais urgente às ideias que não servem à luta anticapitalista em curso, dirige-se também a qualquer outra ideologicamente vinculada à classe dominante, incluso (na medida em que a participação na comunidade possibilita ou mesmo suscita essas questões) às introduzidas pela classe dominante no seio das organizações dos trabalhadores. Explicitando o poema de Brecht, *Elogio do Revolucionário*, especialmente a máxima “Interroga a propriedade:/ De onde vens?/ Pergunta a cada ideia:/ Serves a quem?” (BRECHT apud OLIVEIRA, 2010, p.148), Willy perora:

> *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. (OLIVEIRA, 2010, p.148; grifos de Willy)

Assim, tal como se apresenta em sua segunda anotação, é "*necessário que o burguês desista de si mesmo fundamentalmente*" [grifo de Willy], "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." À maneira de "Jean Luc ex-Godard", corresponde-se que:

> 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… [...] 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. (OLIVEIRA, 2010, p.150)

O reposicionamento no campo musical, portanto, dá-se pela adequação ao projeto de luta que não é uma operação feita apenas por Willy ou Cardew, mas que fundamenta também a produção engajada de Hanns Eisler na Alemanha da República de Weimer (neste caso, realizado sem abandonar a produção musical erudita). A onipresença da figura de Eisler no pensamento de Willy na década de 1980, não só na polêmica ideológica com a vanguarda mas também como referência teórica basilar para a ação engajada (presente nos textos que escreve para o jornal sindical *Voz da Unidade*[360]), reaparece aqui nas orientações do texto *Nossa Música Revolucionária* (EISLER, 1978a, p.59-60) a respeito da produção musical junto à classe e da reorientação do compositor, o qual é citado integralmente e comentado detalhadamente por Willy em sua quarta conferência. Apesar das diferenças de aculturação entre o operariado com os quais Willy e Eisler lidaram, a coincidência quanto à natureza massiva deste dentro de uma perspectiva socialista calcada na experiência soviética elege o pensamento e atuação de Eisler como uma referência modelar e aplicável àquele contexto. Assim, observações de Eisler sobre o despojamento da "personalidade artística", o "envolvimento ativo na vida social e nas lutas das classes trabalhadoras" e a consequente avaliação crítica a respeito da

[360] Um dos artigos é constituído por um texto de Vladimir Lênin sobre Eugène Pottier, o compositor da Internacional Comunista, seguido do texto *Nossa Música Revolucionária*, de Hanns Eisler, onde consta uma pequena apresentação do compositor feita por Willy ("Apresentando Hanns Eisler", Voz da Unidade, nº249, 11 a 17 de maio de 1985, p.7-10). Willy também publica mais dois artigos nesse jornal ("Pierre Degeyter, compositor da Internacional", Voz da Unidade, nº248, 4 a 10 de maio de 1985a, p.24; "Comemorando os 300 anos do nascimento de Bach". Voz da Unidade, 15-21 de junho de 1985c, nº254, pp. 12-13), já mencionados neste trabalho.

beleza (em sua utilidade ou prejuízo para o movimento), mostram-se também necessárias devido à nova forma de atuação social que se desenha no contexto de luta revolucionária, e para a qual o egocentrismo irrestrito incutido pela ideologia representa um grave empecilho.

> 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. (EISLER apud OLIVEIRA, 2010, p.161-2)

A coincidência entre a denúncia do individualismo na vanguarda realizada por Willy e Cardew e o fulcro de ambos e de Eisler em combatê-lo no processo de luta por uma nova sociedade, sinalizam maiores implicações desse princípio ideológico de base do capitalismo. Porque a ideologia dominante é uma "estrutura da consciência mas solidária com uma certa estrutura do inconsciente, como pensamento coletivo mas indissociável de um certo tipo de personalidade" (situação agravada pelo domínio atual da classe dominante sobre processos de vivência social massivos determinados pelos aparatos de comunicação e educação, dentre outros), a classe dominante alcança censurar ou deturpar a observação dos fatos que não se coadunam com os princípios de sua ideologia. Incidindo em processos gerais de formação do pensamento (cultura, religião e linguagem, por exemplo), a ideologia incide nas ideias "em seu próprio conteúdo e em sua própria gênese", alienando de tal modo a interpretação da realidade que "o sentido profundo dos conhecimentos, e em primeiro lugar de sua própria visão, lhe escapa". Porque "a classe dominante domina a cultura através da cultura", o verdadeiro sujeito desta "não é o indivíduo enquanto tal, mas a classe que se exprime através da voz dos próprios membros e fixa para os próprios intelectuais limites precisos que só excepcionalmente são ultrapassados" (GIRARDI, 2011, p.11-4). Mas a crítica da dominação não incide apenas em suas instâncias da vida atual, ela retroage na interpretação das formas de pensamento e consequentemente de linguagem desenvolvidas em organizações sociais anteriores calcadas no poder de uma classe[361]; nesse sentido, indagações a respeito de por que,

[361] A possibilidade recente de depuração e renovação pela crítica, particularmente exemplificada nas lutas inspiradas pela Teologia da Libertação na América Latina, é trazida por Girardi a respeito da

para quem e como se faz mostram-se fundamentais a respeito do desenvolvimento da ideia, da produção musical correspondente ou de qualquer outra esfera da ação humana:

> não existe interesse teórico desvinculado dos interesses práticos. O desinteresse é a máscara de interesses que não querem se revelar. Não existe referência ao objeto que não seja ao mesmo tempo, consciente ou inconscientemente, referência a um projeto. Não se trata de interesses imediatos, mas do processo conjuntural com o qual o homem realiza seu projeto fundamental.
>
> O conhecimento não pode ser juiz sem ser parte em questão. Ele se situa necessariamente em relação às forças políticas e econômicas; é sempre relativo a um projeto de sociedade, ativamente perseguido ou passivamente aceito. Está necessariamente de um lado ou de outro na luta de classes: a extraterritorialidade aqui não existe. O apoliticismo é uma forma de compromisso político, tão mais eficaz quanto mais é mascarado. Isso é, de fato, a adesão à política do mais forte. A autonomia da verdade significa realmente a sua dependência inconsciente. O seu espiritualismo equivale a um inconsciente materialismo. (GIRARDI, 2011, p.53)

A seu tempo, Girardi precisara como o estágio de desenvolvimento da sociedade e de maturação da consciência coletiva cada vez mais obstaculizam a justificativa da sociedade de dominação, o interesse geral só poderia então se identificar com o da classe dominante através de instâncias crescentes de alienação e censura (GIRARDI, 2011, p.16). Se a cultura é sempre a cultura de uma classe e é portanto sinal de sua dominação, quando seu poder não mais se justifica, apagar ou isolar a cultura mostra-se um recurso apto para evitar a ocorrência de conflitos externos comprometedores; assim, se a vanguarda fora suprimida no nazismo como “arte degenerada”, no pós-guerra cuidou-se de lhe conferir um espaço isento e distante da realidade, neutralizando suas contradições em uma “tolerância repressiva” até o seu completo apagamento e decadência em tempos recentes (CARDEW, 1974, p.48). Em uma análise interna do desenvolvimento histórico e social da linguagem musical, Alan Bush precisa como o desenvolvimento de relações capitalistas desde o século XVI levam a uma crescente individualização e anomia da linguagem, uma prática social cada vez mais injustificada e em franca decadência interna desde o imperialismo:

> A atmosfera diária do trabalhador, onde o suicídio econômico de sua classe continua sem cessar, não constitui uma base para a cultura. Suas horas

Igreja, “ninguém pode exigir, em nome de um Deus libertador, uma obediência de escravos” (GIRARDI, 2011, p.72-127).

> de lazer são gastas em influências culturais do Estado capitalista, cuja função é a de preservar o máximo possível intactas as relações de propriedade atuais, e a primeira necessidade é, portanto, a de manter o trabalhador ignorante de sua verdadeira posição e assim enganá-lo, levando-o a pensar que seus interesses estão sendo satisfeitos pela preservação dessas relações de propriedade. Uma arte viva não pode se basear no logro. Assim, não é nenhuma surpresa que os produtos culturais das atuais classes dominantes sejam tão perversos quando não inteiramente desprovidos de valor. (BUSH, 1980, p.31)

Também se inquieta o crítico de arte Sérgio Milliet (1898-1966) em sua coluna regular no jornal Estado de São Paulo. Em 22 de Janeiro de 1944, resenhando um estudo de Ernest Grosse sobre a arte na sociedade de povos primitivos, Milliet expõe sua preocupação quanto à diferenciação social causada por “alguns séculos de desordem” e o seu reflexo no estado mais recente da arte em nossa sociedade:

> Desprendemo-nos do grupo para prender-nos a uma sociedade mais vasta e complexa. Libertamo-nos da magia para entregarmo-nos às ideologias. E se a prisão é mais ampla, a ponto de por vezes sugerir-nos a idéia de sua existência, nem porisso [sic] deixam as grades de ferro, com que topamos afinal, de se revelarem irredutíveis, inquebrantáveis. Que a prisão seja a menos estreita possivel, pois quem desejaria ter apenas um pátio para exercitar-se quando pode possuir o mundo?
>
> O pequeno ensaio de Ernest Grosse, alem de seu valor sociológico e estético, comporta este ensinamento moral nada desprezível: na época anárquica em que vivemos não há nem pode haver arte desinteressada; não há nem pode haver arte hermética. A liberdade individual que em última análise traria a arte desinteressada é um mito, ou melhor, ela depende da liberdade coletiva, do bem estar geral, de uma educação prolongada, de um condicionamento em suma, que só uma coletividade feliz, econômica e culturalmente pode outorgar. No ponto em que estamos, os excessos individualísticos são verdadeiros crimes de lesa-sociedade. Porisso [sic], ou o artista, como os outros homens, se submete à disciplina de uma ética ou será eliminado na luta de morte que ora se trava. A liberdade virá da nossa propria obediência a um ideal de libertação maior, e não de nosso conformismo às prisões douradas com que nos acenam os homens das torres de marfim e os donos do mundo errado. (MILLIET, 1981, p.39-40; grafia e acentuação do original)

Milliet alerta para o perigo do senso de inutilidade e exclusividade, “uma supervalorização lastimável”) que as classes dominantes incutiram nos intelectuais e artistas (“o problema da função social da arte é desses que precisam permanecer vivos, presentes no espírito do intelectual. (...) Aprendeu a falar uma linguagem diferente, se orgulha do privilégio”). Estes, por mais isolados que estejam em função da desordem social crescente, ainda assim têm o seu pensamento decorrente de um passado mais coletivo:

> O próprio grito tem que encontrar um éco. A exteriorização pura e simples no deserto, ainda encontra um ouvinte pelo menos, o indivíduo que a exprime. E esse indivíduo só se compreende como realização social. Como produto de um grupo, de uma educação, de uma ética. Mesmo sozinho ele representa uma coletividade. Sem esta seria apenas uma fera ululante e destinada a desaparecer. (MILLIET, 1981, p.41; grafia e acentuação do original)

Na medida em que a militância de Willy no ABC é consequência conjuntural de seu reposicionamento, o esmorecimento do horizonte socialista nas organizações da classe após a queda do muro de Berlim e o esfacelamento da URSS levam ao encerramento do trabalho junto à classe mas não de sua oposição ideológica (OLIVEIRA, 2010, p.162). Diferentemente de seu passado junto à vanguarda, ao retornar à composição de música erudita ao final da década de 1980, Willy pauta suas poucas relações com o meio e com a imprensa (assaz escassas no caso musical erudito) pela denúncia anticapitalista e ênfase a respeito de sua reclusão voluntária enquanto compositor[362] (nesse momento, uma atividade íntima e intensamente vinculada à memória pessoal ou de um campo cultural em geral "que se perdera na *tabula rasa* das músicas de vanguarda" (DE BONIS, 2014, p.305)). Após assistir ao filme *O Sacrifício,* de Andrei Tarkovski (1932-1986), revela-se uma nova situação para Willy:

> (...) saí do cinema, olhava para todos os lados, e vi que não havia com quem me unir. Eu não tinha mais pessoas com quem me unir para fazer música, para seguir com o trabalho que fazíamos. Passou para mim como se o Tarkovski me dissesse, "trate de fazer um pouco de música, senão tu morres louco". E passei a estudar muito seus filmes. Era algo que me dizia sobre as necessidades espirituais em um tempo de grande carência, como aludiu Hölderlin. E comecei a necessitar da música como arte outra vez – mas, claro, sem os conceitos que eu carregava antigamente. Eu não voltaria a fazer música de vanguarda, mas tampouco faria uma mistura de Bach com Pixinguinha, como as mixórdias que a burguesia faz. Que esperança tem a burguesia? Nenhuma. No meio dela, há alguns pouquíssimos imbuídos de arte, poucos companheiros com quem possamos discutir. Repensei muito o que é um material musical, a partir dali. Não poderia mais levar a sério a noção de material musical da vanguarda! O material musical válido é aquele suscetível de dizer aquilo que temos a dizer, e mesmo de testemunhar a iniquidade do

[362] Cf. o disco *O Presente* e suas *Canções para voz e piano* e *Peças para piano* editadas pela EDUSP, ambos de 2006, publicação do livro *Cinco Advertências sobre a Voragem* (2010), conferências e entrevistas. No encarte do disco *O Presente*, o pintor Ênio Squeff nos conta se crer "(talvez ilusoriamente) mais certo quando o Willy também acredita" em seus trabalhos, como também da relação tensa de ambos nos demais campos ("o desprezo dele por certos políticos, (...) os gritos com que nos acusamos de intransigentes ou de iludidos"). Assim, "a dois artistas tidos como amigos, talvez espantem os outros as distâncias em que vivemos, os prolongados períodos de silêncio. Então, um dia, ao telefone: "Ênio, acabo de compor uma peça e quero muito que você a escute. Na verdade,..."" (OLIVEIRA, 2006).

> mundo, a tragédia da indigência espiritual da humanidade. A URSS foi uma grande contingência histórica, mas que por uma série de razões (que não cabe detalhar aqui), desabou. (...)
>
> Continuei fazendo música dentro desse clima espiritual, mas também porque há algo de inefável na arte, que buscamos e que buscaram antes de nós. Quando esse inefável se coloca como uma busca fundamental, isso me permite ver os materiais musicais em função unicamente do projeto em vista, e não a partir dos compêndios da burguesia. (OLIVEIRA, 2023)

Em um posicionamento muito próximo ao de Godard, Willy mantém-se isolado da sociedade, escreve apenas para si por não encontrar "uma comunidade com a qual me identifique a ponto de pôr minha arte a serviço dela" (OLIVEIRA, 2010, p.178). Mas a situação no presente é ainda mais grave, a observação de Lenin quanto à "indubitável vocação fascista da burguesia capitalista desde seus princípios[363]" confirma-se trinta anos depois da queda da URSS: "hoje, estamos no epicentro de uma onda nazi-fascista, que se tornou tão patente desde o golpe na Dilma. (...) Mesmo Cardew é anterior a uma nova onda fascista gigantesca que surgiria na Inglaterra. Esse nazismo se espalhou pelo mundo inteiro e é uma verdade concreta de todo o mundo atual" (OLIVEIRA, 2023). Ao longo do ciclo de conferências sobre a Voragem a apresentação e discussão aprofundada de trabalhos musicais pelos sinais da realidade que eles constituem fora uma constante por parte de Willy; a escolha em encerrar sua palestra com a exposição de uma obra de tão íntima como seu *Miserere* pode espelha sua crença de que a situação desumana atual não será eterna, para bem ou para mal:

> A humanidade há de encontrar soluções para essa desgraça, porque precisa continuar a viver. Essa sociedade demoníaca capitalista há de passar, e não será através da cartilha que seguíamos desde 1917. A humanidade produzirá uma cartilha mais viável e utilizável para os nossos dias. Temos essa esperança. E enquanto isso, por que querer que nossa música seja ouvida pela burguesia? O que um "grande" empresário, acadêmico, político, saberá do que estamos fazendo? Ou a academia não ensinaria as iniquidades que segue a ensinar. "Porque o Homem sempre sempre é o Homem", e pode ter a necessidade de fazer arte, seguirá fazendo. Encontrará suas soluções mais imediatas para isso. Pode fazer o julgamento de seus materiais, examinar de que maneira se pode objetivar a relação entre eles. É o que podemos fazer enquanto vemos o mundo rolar ao abismo. Mas ficamos alegres que ele esteja rolando para o abismo, ora bolas, é o mínimo. E um dia não irão aceitar um mundo sem emprego, sem comida, sem saúde, sem espírito. Sigo com essa esperança de um velho marxista. E se for o fim do mundo, por que não fazer

[363] A respeito da situação presente, "valeria a pena assistir à série *The century of the self*" de Adam Curtis (OLIVEIRA, 2023). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sYlzJO2jd9k&ab_channel=BertiogaZ

música enquanto ele vem? Não posso imaginar nada mais bonito, se tiver que ser assim. (OLIVEIRA, 2023)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A evocação dos músicos Cornelius Cardew e Hanns Eisler – mas também de artistas de outros campos como Bertolt Brecht e Jean-Luc Godard, ou mesmo do teólogo marxista Giulio Girardi – nos artigos de Willy (publicados na Folha de São Paulo durante a polêmica ocorrida no início da década de 1980[364]), não só indica algumas das referências chave para seu reposicionamento crítico-ideológico realizado a partir de então, como também sinaliza a amplitude dessa operação igualmente realizada pelos companheiros de jornada elencados. Diversificados os contextos, à recusa desses agentes ao estado de coisas corresponde o engajamento junto a movimentos de luta, o qual pode ou não coincidir com a ação partidária, mas é sempre uma atuação ancorada em forças organizadas em vista da transformação do modo de produção. Por outro lado, essas opções contrapõem-se a um mesmo sistema em momentos distintos de seu desenvolvimento e consequente acirrar do domínio ideológico; nesse sentido, mostra-se sintomático que os casos de Eisler e Brecht não se apresentem tão polêmicos à sua época, mas enfrentem fortes objeções poucas décadas depois ao reaparecerem como base crítica para Willy, Cardew e Godard.

Correspondendo à atuação junto à classe, encontra-se por parte desses agentes a crítica à perversão ideológica ocorrida em seus respectivos meios, ou mesmo a proposta de um modo de expressão intrínseca à sua utilização na luta, tal como ocorre no teatro épico de Brecht[365]. Veja-se, nesse sentido, a instrumentalização pelo imperialismo e a decadência do cinema comercial recente, que são tema frequente na produção de Godard posterior ao grupo Dziga Vertov[366]. A inadequação da música erudita à realidade do capitalismo (sistema ao qual está essencialmente vinculada a classe que pode aceder a ela, uma relação exemplificada pela adesão mesmo de grupos de parca inserção musical, tais como a vanguarda) é tratada por

[364] Cf.: “Hanns Eisler: Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda”. Folha de São Paulo, 10/07/1983, FOLHETIM, pp.3-5. 1983a. “Cinco fotografias e palavras sem canções”, Folha de São Paulo, 16/10/1983, Ilustrada, p.54. 1983b. “Webern serve ao imperialismo”. Folha de S. Paulo, 11/03/1984, Ilustrada, p.59.

[365] Cf. a respeito do tema seus *Estudos sobre teatro* (1978)

[366] Cf. sua exposição *Voyage(s) en Utopie* e seus depoimentos após (DE BAECQUE, 2011, p.800-11). Pouco após retornar ao cinema comercial Godard observara, em seu curta *Lettre à Freddy Buache*, de 1981, que “o cinema vai morrer em breve, muito jovem, sem dar tudo o que poderia dar, é necessário ir até o fundo das coisas, é uma emergência”. Em seus filmes *Notre Musique*, *Adieu au langage, JLG/JLG* é realizada uma abordagem mais contundente da situação do capitalismo e suas vinculações no cinema, relação que é tema recorrente na série *Histoire(s) du cinema*.

Willy em seus *Cadernos* (2019), respondendo a como interesses não-musicais afetam essa linguagem mesmo internamente. Veja-se ainda, em um campo mais distante, a crítica de Girardi à vinculação classista da Igreja[367], correspondida por tentativas internas de impedir essa coerção, todas necessariamente perseguidas por Karol Wojtyla e pela CIA (BERNSTEIN, 1997).

Após o inevitável esmorecer das lutas, na vitória conjuntural da nova vaga neofascista que já contagiava há décadas o leste vermelho, o retorno de Willy e Godard à sua linguagem original de expressão – paralelo à manutenção do posicionamento crítico assumido nas décadas de militância (a ocorrer em moldes antagônicos a seu posicionamento anterior frente ao meio) – testifica como a continuidade de sua atuação como artistas não é uma renúncia, de como sua crítica no período de engajamento expressa a recusa a vincular-se a uma sociedade hedionda. Vale observar que outros percursos aconteceram; na trajetória de Eisler mostra-se presente a continuidade da produção em seu *métier* conjuntamente à militância, a assinar no mesmo ano a *Canção da Frente Única* e o *Prelúdio e fuga sobre B-A-C-H* op.46, ao que ainda se poderia ajuntar o teatro e poesia de Brecht. A importância da arte para todos esses agentes é representativa de como sua crítica e atuação não se dirige contra ela, mas sim à sua vinculação historicamente classista ou imbricada com o *status quo*, algo que hoje, em razão da dominação irrestrita do mercado e sua sustentação ideológica correspondente, mostra-se largamente desnecessário para a própria classe dominante.

Um resultado colateral deste trabalho e para o qual podemos tecer observações seguras quanto ao caso de Willy (e que, conforme nosso levantamento bibliográfico, dá fortes sinais de se refletir também em Cardew), é como a memória dos movimentos de transformação social aos quais esses agentes se engajaram dificilmente encontra lastro, tanto em termos de informação como principalmente na interpretação do sentido que embasou sua atuação anticapitalista. Também Michael Witt (2010) ressaltou a desproporção entre a bibliografia existente acerca dos períodos de engajamento de Godard[368] e a referente às suas obras não direcionadas à luta política. Enfim, a pretensa isenção dos interesses de pesquisa acadêmica não

[367] Cf. a terceira parte de Girardi (2011), especialmente as p.114-6 e p.126-7.

[368] Em sua extensa biografia sobre o diretor De Baecque interpreta o cinema do grupo Dziga Vertov como a “ambição de uma nova gramática” (2011, p.445), sendo apenas de passagem que o cuidadoso estudo de campo do operariado feito por Godard e publicado no jornal J’accuse aparece. Uma visão similar aparece na biografia Cardew feita por Tony Harris (2013).

dá sinais de corrigir essa desproporção, mas antes favorece a interpretação pouco aprofundada ao abordar o assunto, corroborando as demais instâncias da sociedade direcionadas a evitar a colocação de seu problema fundamental de classe (GIRARDI, 2011, p.14).

5.1 ENVOI

30 de outubro, segunda-feira, os holofotes em busca encontram uma vítima do Hamas adequada à continuação de seu espetáculo midiático; a apresentação publicitária coloca sua idade, nacionalidade e interesses, mesmo expõe despudoradamente as fotos de maior destaque de seu perfil – convenientes à propaganda, apesar de feitas antes de tudo acontecer. Mas alicerçando este proscênio as vítimas na Faixa de Gaza amontoam-se às centenas, necessariamente sem distinção: confundem-se gentes moribundas, cidade destruída e hospitais deliberadamente transformados em "alvo legítimo". Mães em pranto apenas compõem a paisagem. Em 1972, Godard denunciava em *Letter to Jane* o individualismo como justificativa de base para o falseamento de uma causa, relativizando o extermínio de um povo inteiro, ou de uma classe, como evento natural.

"Só se pode por de manifesto, de maneira plena, se se aceita o feito de que a classe mais desprovida de saídas, a pequena burguesia, se estabelece de forma ditatorial na situação mais desprovida de saídas do capitalismo"[369]; eis que também incidira Willy – via Brecht – no centenário de Webern, ambos "disposto[s] a considerar Hitler como um grande político burguês"[370], e não como o responsável por "algo de novo!"[371], pelo "Novo Estado para o qual a semente já foi lançada há vinte anos!"[372]. Mas há quem exulte, em coro: um Estado "criado por este homem único!!!"[373]. E no Brasil da tortura e da perseguição política que seguia (e segue até hoje) sem sinal de punição de seus algozes, em nome de "uma obra de cristalina coerência, de um

[369] Oliveira. "Hanns Eisler: Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda". Folha de São Paulo, 10/07/1983, FOLHETIM, p.3. 1983a
[370] Oliveira. "Hanns Eisler: Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda". Folha de São Paulo, 10/07/1983, FOLHETIM, p.3. 1983a
[371] Webern apud Oliveira. "Webern serve ao imperialismo". Folha de S. Paulo, 11/03/1984, Ilustrada, p.59.
[372] Webern apud Oliveira. "Webern serve ao imperialismo". Folha de S. Paulo, 11/03/1984, Ilustrada, p.59.
[373] Webern apud Oliveira. "Webern serve ao imperialismo". Folha de S. Paulo, 11/03/1984, Ilustrada, p.59.

contínuo interespelhar-se”[374], militou-se abertamente pelo apagamento da admiração de Webern pelo Estado que se configurava em pleno III Reich. Desses admiradores não se ouviu, nem na época nem nos anos vindouros, palavra clara contra a hedionda ditadura militar. Mas contra a participação intensiva de artistas no desafio da construção de sociedades socialistas, até hoje ecoam seus gritos lancinantes, em defesa da suposta liberdade individual[375] do artista burguês.

Décadas depois, não é nesse sentido que tanto Godard como Willy voltaram a se relacionar com a criação referenciada na história da arte; antes, através de um radical processo de autocrítica, distanciaram-se de seu meio, do culto personalista e de toda a concepção burguesa da criação artística. “Que é o cinema, o que ele pode, o que ele quer?”, inquire, busca, luta no azul um Godard desfeito de artimanhas, marcado na alma pela questão fundamental posta por Rilke, infatigavelmente retornada por Willy: “Morreria, se lhe fosse vedado escrever?” (RILKE, 1961, p.22)

Um dos pontos que mais profundamente desassossegou a "intelectualidade" paulista naquele momento foi justamente a exposição da prova documental do encantamento de um compositor referencial para a vanguarda com a figura de Hitler. A violenta reação se que seguiu é talvez apenas comparável à sofrida pela fortuna crítica de Cornelius Cardew (a tarefa inglória do registro da ignomínia dos renovados desdobramentos das reações ao pensamento crítico de Willy nas últimas quatro décadas transcendem os objetivos pertinentes a esse trabalho). Não se trata apenas, como poderia sugerir a virulência das invectivas de Cardew e Willy a partir de seu reconhecimento anterior junto à classe, do mal-estar no rompimento de um “acordo de cavalheiros” na denúncia do falseamento das relações sociais nos panegíricos de artistas de vanguarda. Em plena barbárie capitalista, a crítica ideológica e o engajamento político de um artista foram o preço para seu ostracismo. Esse trabalho pôde demonstrar que esse ostracismo foi intensamente valorizado pelo compositor, como a única forma digna de se relacionar com um meio artístico que se comporta como um bastião ideológico e simbólico complacente com o nazi-fascismo. De forma similar a Godard, na década de 1980 Willy denunciou essa estratégia de

[374] Campos. “Viva Webern”. Folha de São Paulo, 4/12/1983, Folhetim, p.5. 1983a

[375] “No Brasil sem Webern, no Brasil de macunaísmos sem caráter, onde desmemoriados aprendizes de patrulheiro ensaiam um tardonho e mal disfarçado retorno a Jdanov (atualmente oculto, entre nós sob o cognome de Hanns Eisler, hinista oficial da Alemanha Oriental substalinista) a música erudita continua sendo a mais atrasada de todas as artes.” (CAMPOS. “Viva Webern”. Folha de São Paulo, 4/12/1983, Folhetim, p.5. 1983a)

fortalecimento do individualismo, manifesta na instrumentalização da figura de compositores, como base retórica à narrativa anti-socialista disseminada no contexto da Guerra Fria. Ele também apontou como esse processo encontrava respaldo no comprometimento ideológico da vanguarda, na sua concepção de progresso autônomo da linguagem musical em direção a um apogeu situado em seus próprios epígonos autodeclarados, em flagrante sintonia com a posição de seus protagonistas na sociedade de classe. E nas últimas quatro décadas Willy tem construído, à distância da estultícia que grassa na defesa da suposta autonomia da arte em relação à estrutura econômica, um legado crítico referencial como ferramenta de transformação e sinal de esperança[376].

[376] Será consolidado em breve um acervo digital público com sua produção: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/28568

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ademir de. **A cena ativista do Teatro Núcleo Independente durante a década de 1970.** Dissertação em Artes Cênicas. São Paulo: USP. 2021.

ANDRADE, Mário de. **Chostakovich** (Prefácio). In: SEROFF, Victor. Dmitri Shostakovich. Trad. Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1945.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6ª Ed.. São Paulo: Martins. 1978

ANTUNES, Jorge. "Eu componho, Logo, Sou um Pequeno Deus" In: TRAGTENBERG, Lívio. **O ofício do compositor hoje**. São Paulo: Perspectiva. 2013. pp.103-139.

ANTUNES, Ricardo. **A Rebeldia do Trabalho**: O confronto operário no ABC Paulista: as greves de 1978/1980. Campinas: Editora da UNICAMP. 1988.

BAILEY, Emer. **The Music and Politics of Alan Bush with Reference to the Application of his Socialist Principles to his Workers' Choral Music and Songs between 1926 and 1939**. Mestrado em Artes por pesquisa. Waterford Institute of Technology. 2013

BAILEY, Kathryn. "Webern's Opus 21: Creativity in Tradition." The Journal of Musicology, vol. 2, no. 2, 1983, pp. 184–95. JSTOR, https://doi.org/10.2307/763806. Accessed 24 Apr. 2023.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **A desordem mundial** [recurso eletrônico]: o espectro da total dominação: guerras por procuração, terror, caos e catástrofes humanitárias. 1.ed.. Rio de Janeiro: EDITORA JOSÉ OLYMPIO LTDA, 2016. (recurso digital)

BATISTONI, Maria Rosângela. **Entre a Fábrica e o Sindicato**: Os dilemas da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (1967-1987). Tese de doutorado. PUC-SP. 2001

BEAL, Amy C. "Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956". In: **Journal of the American Musicological Society**, Spring, 2000, Vol. 53, No. 1 (Spring, 2000), pp. 105-139

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009

BERNSTEIN, Carl; POLITI, Marco. **His Holiness:** John Paul II and the hidden history of our time. Thorndike: Thorndike Press. 1997.

BERLIOZ, Hector. **Mémoires –** comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre. Segunda Edição. Lyon: Symétrie. 2010.

BETZ, Albrecht. **Hanns Eisler Political Musician.** Cambridge University Press. 1986

BOTTOMORE, Tom (ed.). **Dicionário do Pensamento Marxista.** Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar. Edição Digital: 2013

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório / **Comissão Nacional da Verdade**. – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014. 976 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 1)

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório: textos temáticos / **Comissão Nacional da Verdade**. – Brasília: CNV, 2014. 416 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 2)

BRECHT, Bertolt. **Conversa de refugiados.** Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Editora 34, 2017

_____. **Diário de Trabalho, volume 2:** América, 1941-1947. Org. Werner Hecht. Trad.: Reinaldo Guarany e J. Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco. 2005

_____. **Estudos sobre teatro**. Coletados por Siegfried Unseld. Trad.: Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Five Difficulties in Writing the Truth.** In: KUHN, Tom; GILES, Steve. **Brecht on Art and Politics.** Ed.: Bloomsbury Methuen Drama. 2003.

_____. **Histórias do sr. Keuner.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34. 2006.

_____. **POEMAS 1913-1956**. Seleção e tradução: Paulo César de Souza. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34. 2012

_____. **Teatro Completo em 12 volumes.** Trad.: Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988

BUSH, Alan. **In my eighth decade and other essays**. London: Kahn & Averill, 1980

CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa e outras bossas.** 2ª Ed.. São Paulo: Perspectiva. 1974.

CARONE, Edgar. **O P.C.B. (1964-1982)** Volume III. São Paulo: Difel. 1982

CAUDWELL, Christopher. **Studies & further studies in a dying culture.** Monthly review Press. 1971

CARDEW, Cornelius. **Stockhausen Serves Imperialism**. Originalmente publicado em Londres: Latimer New Dimensions Limited**.** Disponível em:

http://www.ensemble21.com/cardew_stockhausen.pdf. Acessado em 22-08-20. 1974.[377]

COELHO, João Marcos. **No calor da hora***:* Música & cultura nos anos de chumbo*.* 1ª Ed.. São Paulo: Algol Editora. 2008

COELHO, Maria Nelma Gomes. **O movimento sindical metalúrgico na Zona Sul de São Paulo**: 1974 a 2000. Tese. São Paulo: USP. 2007

CORRÊA, Hércules. **O ABC de 1980**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CURI, Fernanda Araújo. **Ibirapuera, metáfora urbana. O público/privado em São Paulo.** 1954-2017. Tese (Doutorado) em Arquitetura. São Paulo: USP. 2018.

DE BAECQUE, Antoine. **Godard:** biographie. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle. 2010.

DE BONIS, Maurício. **O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira**: "aporia" e "apodíctica". São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo. 2006

_____ . **Tabulae Scriptae**: a Metalinguagem e as Trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

_____. "Em perspectiva, a critica de Roberto Schwarz a uma entrevista dos signatarios do Manifesto Musica Nova". In: Lia Tomás; Raimundo Rajobac. (Org.). Música, filosofia e crítica: problemas transversais. 1ed.Pelotas: ANPPOM, 2020, v. , p. 223-243

DIAS, Luciana; AZEVEDO, Jô; BENEDICTO, Nair. **Santo Dias**: Quando o passado se transforma em história. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular. 2019.

DOWBOR, Ladislau. **A era do capital improdutivo**: Por que oito famílias tem mais riqueza do que a metade da população do mundo? São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

DREIFUSS, René Armand. **1964:** A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe. 3ª Edição. Petrópolis: Ed. Vozes. 1981

EISLER, Hanns; GRABS, Manfred (ed.). **A Rebel in Music**: Selected Writings. Trad. Marjorie Meyer. New York: International Publishers. 1978a.

_____ . **Scritti di Hanns Eisler.** In: LOMBARDI, Luca (ed.). **Musica Della Rivoluzione**. Milano: Feltrinelli, 1978b.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. "A política cultural à época da ditadura militar". Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 173-192.

[377] Agradecemos a gentileza de Alexandre Barbosa de Souza por permitir o uso de sua tradução.

FERREIRA JÚNIOR, Antônio Herci. Crise e Vanguarda: Koellreutter entre o moderno e o contemporâneo. São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo

FONTES, Gustavo L.. **Quatro Folhas d'Álbum para contrabaixo solo de Willy Corrêa de Oliveira**: análise e apontamentos para a construção de uma interpretação. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo. 2021

FRANCO, R. **Itinerário político do romance pós-64**: A Festa. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

FRANCO, R. **Censura e modernização cultura à época da Ditadura.** In: Perspectivas, São Paulo, 20/21: p.77-92, 1997/1998

FREI BETTO. **O que é Comunidade Eclesial de Base**. 2ªed.. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

GIANOTTI, Vito. **História das lutas dos trabalhadores no Brasil.** Rio de Janeiro: Mauad X. 2007.

GIRARDI, Giulio. **Educar**: para qual sociedade? Trad.: Alexandre Barbosa de Souza, Marcelo Martorelli Vessoni, Silvia Balzi e Willy Corrêa de Oliveira. 2011. Disponível em: https://www.thaisvilanova.com.br/girardi/educar-web.pdf. 2011. Acessado em: 09/07/2022.

_____. **Educare**: per quale società?. Prefazione di Paulo Freire. Assisi: Cittadella editrice. 1975.

GRAHAM, Stephen. "From Microphone to the Wire: Cultural change in 1970s and 1980s music writing". Twentieth-Century Music 16/3, 531–555 © Cambridge University Press. 2019

GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do Cárcere (volume 3)**: Maquiavel. Notas sobre o Estado e a política. 3ª Ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007.

GRIGULEVICH, Iosif Romualdovich. **La Iglesia católica y el movimiento de liberación en América Latina.** Progresso, Moscou, 1984.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.. **História da música ocidental.** Trad.: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva. 1994

HARRIS, Tony. **The legacy of Cornelius Cardew**. Farnham: Ashgate Publishing Limited. 2013.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. Trad.: Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes. 2014.

HOBSBAWN, Eric. **Age of Extremes**: the short twentieth century 1914-1991. Publicado pela primeira vez na Inglaterra por Michael Joseph em 1994. London: Abacus. 1995

IASI, Mauro Luis. **As metamorfoses da consciência de classe** (o PT entre a negação e o consentimento). 2ªed. São Paulo: Expressão Popular. 2012.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. **Música Imanência do Social***.* São Paulo, 1995. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo.

KECK, Margaret E.. **PT – A lógica da diferença**: o partido dos trabalhadores na construção da democracia brasileira [online]. Última edição: 1991. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

KEERAN, Roger; KENNY, Thomas. **Socialism Betrayed:** Behind the Collapse of the Soviet Union. Bloomington: iUniverse, Inc.. 2010

KILADI, Maria. **The Labour Choral Union, a musical institution of the left 1924-1940.** Doutorado. Royal Holloway. Universidade de Londres. 2016.

LEIBOWITZ, Renè. **Schoenberg et son école:** l'étape contemporaine du langage musical. Paris: Editado por J. B. Janin. 1947.

LEMOS, Gabriel F. B.. **A Música de Vanguarda Serve ao Imperialismo (?)**: a relação entre música e ideologia na trajetória de Cornelius Cardew entre as décadas de 1960 e 1970. Dissertação em Música (IA/UNESP). São Paulo. 2018

LUYENDIJK, Joris. **Swimming with Sharks**: My Journey into the World of the Bankers. Guardian Books, London, 2015.

MARX, Karl. **O capital:** crítica da economia política – Livro primeiro: O processo de produção do capital (tomo 1). Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural. 1996a.

_____. **O capital:** crítica da economia política – Livro primeiro: O processo de produção do capital (tomo 2). Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural. 1996b.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **A ideologia alemã**: Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Sobre literatura e arte.** 4ª Ed. Trad.: Albano Lima. Lisboa: Estampa. 1974.

_____. **Manifesto do Partido Comunista.** 1ª Edição. São Paulo: Expressão Popular. 2008.

_____. **Theories of Surplus-values** (Volume IV of Capital) – Part 1. Trad.: Emile Burns. Editado por Ryazanskaya. Progress Publishers: Moscow. 1969

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da música ocidental.** Trad.: Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. (Publicado originalmente pela Messidor – Temps Actuels, 1983) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Gilberto; ARIEL, Marcelo (org.). **Encontros.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda. 2014.

MENEGUELLO, Rachel. **PT**: a formação de um partido, 1979-1982. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1989.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico de Sérgio Milliet –** Volume II (1944). 2ª Ed.. São Paulo: Martins. 1981.

MOLDENHAUER, Hans e Rosaleen. **Anton von Webern**: a Chronicle of his Life and Word. Nova York: Ed. Knopf. 1979.

MONTEIRO, Thiago Nunes. **"Como pode um povo vivo viver nessa carestia"**: O movimento do Custo de Vida em São Paulo (1973-1982). Dissertação de Mestrado. USP – História Social. 2015

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido.** Instituto nacional do livro. 1966.

NETO, Giles Sala. **Bispo, clero e Ditadura Militar em Santos:** A visão da espionagem (1967 – 1979). Mestrado em História. Guarulhos: UNIFESP. 2022.

NONO, Luigi. "Presença histórica na música de hoje". In: Luigi Nono – Escritos e entrevistas. Coordenação: Paulo de Assis. Ed.: Casa da Música; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. 1959

_____. "O poder musical". In: Luigi Nono – Escritos e entrevistas. Coordenação: Paulo de Assis. Ed.: Casa da Música; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. 1969

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven:** proprietário de um cérebro. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1979.

_____. **Uma intromissão**. In: LEIBOWITZ, R. Schoenberg. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.11-25. (Signos/Música, 3)

_____. "Hanns Eisler no Brasil". In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e terra. 1987.

_____. **Willy Corrêa de Oliveira, o presente**. (CD de áudio). São Paulo: Água-Forte; Petrobrás, 2006.

_____. **Caderno do Princípio e do Fim**. São Paulo: Edusp. 2019a. (Cadernos, 1)

_____. **Caderno de Biografia**. São Paulo: Edusp. 2019b. (Cadernos, 2)

_____. **Caderno de Recortes.** São Paulo: Edusp. 2019c. (Cadernos, 3)

_____. **Caderno do Pânico**. São Paulo: Edusp. 2019d. (Cadernos, 4)

_____. **Caderno de Ensaios**. São Paulo: Edusp. 2019e. (Cadernos, 5)

_____. **Cinco advertências sobre a Voragem**. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2010.

_____. **Sobre Darmstadt.** Acervo pessoal. 2017.

_____. Entrevista com Willy Corrêa de Oliviera (Lindiane Santana). Acervo pessoal. 2017b

PALOMBINI, Carlos. "Violentado pelo zelo modernista". **Revista eletrônica de musicologia** (Volume VII – Dezembro de 2002). Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv7/Campos/Violentado.html. Acessado em: 25/7/2022

PARANHOS, Kátia Rodrigues. "Educação sindical em São Bernardo nos anos setenta e oitenta". **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, 13, p. 153-174, nov. 1999.

POLITZER, Georges. **Princípios fundamentais de filosofia.** São Paulo: Hemus. 1970.

POTTER, K.. 'Some aspects of a political attitude: Cornelius Cardew Interviewed', Contact 10, 22–7. 1975

POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau e outros ensaios**. Trad.: Flo Menezes e Mauricio Oliveira Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

PT-SP. "Os candidatos do PT à Assembleia Legislativa e Congresso Constituinte". Informativo do **Órgão oficial do Diretório Estadual do Partido dos Trabalhadores**. 25 de maio a 25 de junho. Ano VI: nº40. 1986.

RAMOS, João. **Condição do homem**: filosofando em verso e prosa. São José dos Campos: Edição do autor. 2018

RAMOS Jr., José de Paula. **Mário de Andrade e a lição do modernismo**. Revista USP, n. 94, pp.. 49-58. Junho/Julho/Agosto. São Paulo. 2012

REVUNENKOV, V. G.. **História dos tempos atuais:** 1917/1957. Trad.: Paschoal Lemme. 2ª Ed.. São Paulo: Editora Escriba. 1969

RILKE, Rainer Maria.**Cartas a um jovem poeta / A Canção de Amor e de Marte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke.** 1ª Ed. Editora Globo: Rio de Janeiro. 1961.

SANTOS, Antônio Eduardo. **Os (des)caminhos da música nova**: uma perspectiva dos caminhos da música contemporânea a partir do movimento música nova. Tese

(Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2003.

SARTRE, Jean Paul. **Préface**. In: LEIBOWITZ, R. L'artiste et sa conscience: esquisse d'une dialectique de la conscience artistique. Paris: L'arche, 1950, p.9-38.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta?** Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHALK, David L. "The Birth of a Movement" (revisão de: POULAT, Emile. **Naissance des prêtres-ouvriers**). **Journal of Social History**. Vol. 4, No. 1 (Outono, 1970), pp. 88-94.

SCHOENBERG, Arnold. **Structural functions of harmony**. Ed. Leonard Stein. 2ª Ed. Londres: Ernest Benn Limited. 1969.

SENNA, Isaac. "Conquistas de 'Miguel dos Santos Prazeres'". Disponível em: https://isaacsenna.blogspot.com/2008/08/o-canto-do-lavrador-foi-composto-por.html. 2008. Acessado em: 2/10/2023.

SIEGMEISTER, Elie. **Música y Sociedad.** Trad.: María Tereza Sanz Falcón. 2ª Ed. Tlalnepantla: Siglo XXI. 1987

SILVA, Luiz Fernando Mangea da. **Igreja Católica e Movimento Operário no contexto da transição democrática**: A trajetória da Pastoral Operária (1975-1990). Tese. Seropédica: UFRRJ. 2020

SKIDMORE, T. E.. **Brasil**: de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. **A utopia no Horizonte da Música Nova***.* São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada**: A experiência do CPC da UNE (1958 –1964). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

TILBURY, John. Cornelius Cardew: a life unfinished. Essex: Copula. 2008

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular:** segundo seus gêneros. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34. 2013.

TRAJANO, Damião Calixto. **Histórico.** Arquivo Necrológico da Diocese de Santo André. 1990.

TSÉ-TUNG, Mao. "Intervenções nos Colóquios de Ien-an Sobre Literatura e Arte". In: **Obras Escolhidas de Mao Tsetung**. Pequim. 1975. Tomo III. p.95-146.

ULBANERE, Alexandre. **Willy Corrêa de Oliveira**: por um ouvir materialista histórico. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP. 2005.

VIVEIROS, Ricardo. **O signo da verdade:** assessoria de imprensa feita por jornalistas. São Paulo: Summus. 2007.

WIAZEMSKY, Anne. **Um ano depois.** Tradução de Júlia de Rosa Simões. São Paulo: Todavia. 2018.

WEBER, José H.. **Introdução ao canto gregoriano. 1ª** Ed. São Paulo: Paulus. 2013

WITT, Michael. “Godard dans la presse d’extrême gauche”. In: **Jean-Luc Godard**: Documents (ed. N. Brenez, D. Faroult, M. Temple, J.S. Williams e M. Witt), Éditions du Centre Pompidou, Paris, p.165–173. 2006.

WITT, Michael. “On and under communication” In: **A companion to Jean-Luc Godard.** Ed.: Tom Conley and T. Jefferson Kline. Publicação on-line. ISBN 978-1-118-58699-0 (Adobe PDF). p.318-50. 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. 3ª ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

WULLSCHLAGER, Jackie. **Chagall**. Trad.: Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Globo. 2009

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962:** o salto do tigre de papel. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo.

ARTIGOS DE JORNAIS

ANTUNES, Jorge. “Willy serve à mediocridade – I”. Folha de São Paulo, 27/05/1984, Ilustrada, p. 69. 1984a

_____. “Willy serve à mediocridade – II”. Publicado na Folha de São Paulo, 17/06/1984, Ilustrada, p. 69. 1984b

_____. “Willy serve à mediocridade – fim”. Publicado na Folha de São Paulo, 24/06/1984 Ilustrada, p. 55. 1984c

CAMPOS, Augusto de. “Viva Webern”. Folha de São Paulo, 4/12/1983, Folhetim, pp.3-5. 1983a

_____. “Viva Varèse”. Folha de São Paulo, 18/12/1983, Folhetim, pp.3-5. 1983b

DUPRAT, Rogério. “Os 50 anos do inconsumível Duprat”, entrevista por João Marcos Coelho publicada em 7/2/1982 na Folha de São Paulo, Ilustrada, p.50.

_____. “Para qê?”, Folha de São Paulo, 18/3/1984, Ilustrada, p.69.

MARQUES, José Oscar de Almeida. “Webern: o mito revisitado”, Folha de São Paulo, 4/12/1983, Folhetim, pp.6-7.

_____. “Um certo sintoma no reino das idéias”, Folha de São Paulo, 18/3/1984, p.69.

MENDES, Gilberto. “Homem novo música nova”, Estado de São Paulo, 19/08/1983, p.16. 1983a

_____. In: “A política chega à vanguarda”, Folha de São Paulo, 21/08/1983, p.66. 1983b

_____. In: “Música contemporânea a serviço da paz”, Estado de São Paulo, 28/08/1983, p.35. 1983c

_____. In: “O impacto dos sons para tempos de crise”, entrevista com Gilberto Mendes e Willhelm Zobl publicada na Folha de São Paulo por João Marcos Coelho, 28/08/1983, p. 62. 1983d

_____. “Um belo termômetro da produção atual”, Folha de São Paulo, 2/9/1984, Ilustrada, p. 67.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de Oliveira. “Bach está morto”. Opinião, 10/07/1976.

_____. “Como seremos compreendidos se o povo mal tem tempo de sobreviver?”. Correio do Povo, 07.07.1978 (entrevista).

_____. “Hanns Eisler: Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda”. Folha de São Paulo, 10/07/1983, FOLHETIM, pp.3-5. 1983a

_____. “Cinco fotografias e palavras sem canções”, Folha de São Paulo, 16/10/1983, Ilustrada, p.54. 1983b

_____. “Webern serve ao imperialismo”. Folha de S. Paulo, 11/03/1984, Ilustrada, p.59.

_____. “Pierre Degeyter, compositor da Internacional”, Voz da Unidade, nº248, 4 a 10 de maio de 1985a, p.24. 1985a

_____. “Apresentando Hanns Eisler”, Voz da Unidade, nº249, 11 a 17 de maio de 1985, p.7-10. 1985b

_____. “Comemorando os 300 anos do nascimento de Bach”. Voz da Unidade, 15-21 de junho de 1985c, nº254, pp. 12-13. 1985c

SQUEFF, Ênio. “Um bom espetáculo, algumas más idéias”. Folha de São Paulo, 04/06/1981, Ilustrada, p.31.

TEIXEIRA, Cláudio. “Carta”. Folha de São Paulo, 17/03/1984, Ilustrada, p.47.

MULTIMÍDIA

A ODISSÉIA musical de Gilberto Mendes. Direção, roteiro, fotografia e montagem de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes e Berço Esplêndido Produções. Brasil, 2005. DVCam (115 min), sonoro, colorido. Português.

ROGÉRIO Duprat – Oirégor Tarpud. Direção de Pedro Vieira. São Paulo: Grifa Cinematográfica; Rádio e Televisão Cultura; Teleimage, 2000. 1 bobina cinematográfica (100 min), sonoro, colorido, 35 mm. Português.

DEPOIMENTOS/ENTREVISTAS

ANTUNES, Carlinhos (nasc. Carlos Eduardo Coltro Antunes). Concedido em outubro de 2021.

BATISTA, Sofia Dias; SOARES, Maria José. Concedido em novembro de 2021.

CRATO, Cícero de (nasc. Cícero Umbelino da Silva). Concedido em maio de 2021

GARLIPPE, Saulo. Concedido em junho de 2021.

IASI, Mauro Luís. Concedido em outubro de 2021.

LIRA, José Manoel de. Concedido em Janeiro de 2022.

MALDOS, Paulo Roberto Martins. Concedido em maio de 2021

MARI, Rosi. Concedido em outubro de 2021

NOGUEIRA, Arnaldo José F. M. (Dinho). Concedido em novembro de 2021.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Concedido em outubro de 2023 (em anexo).

RUBINO, Irmã Adriana. Concedido em novembro de 2021.

PERES, Isabel. Concedido em junho de 2021.

SILVA FILHO, João Antônio da (João Metralha). Concedido em setembro de 2021.

SILVA NETO, Ademar da. Concedido em outubro de 2021.

ANEXO 1 (ENTREVISTA COM WILLY – 24/10/2023)

1) De que modo, no contexto político brasileiro de inícios da década de 1980, era possível ver na representação política dos sindicatos do ABC uma perspectiva concreta de transformação do modo de produção?

Eu não poderia dizer que se vislumbrava, no final da década de 1970, na representação política dos sindicatos do ABC, uma perspectiva concreta de transformação do modo de produção. O que se pode dizer é que havia no Brasil naquele momento uma grande vaga, de um processo de conscientização política muito alto, mas que não estava diretamente ligado a uma representação partidária específica. Um momento muito rico, quase como um múltiplo comum de um ideário político por toda parte, uma vontade de transformação. Coincidiu nesse momento a Teologia da Libertação, como uma base de penetração muito mais ampla no proletariado, de um modo muito mais geral de que aqueles alguns que apenas seguiam orientações partidárias. Graças ao contágio da teologia pelo marxismo. E havia um grupo de trabalho muito importante nesse momento, o Fundo de Greve, ligado aos padres operários (que eram muito conscientes como marxistas). Esse era um lugar privilegiado, de encontro com pessoas que estavam buscando contribuir para a revolução, com uma vontade de transformação. E o Fundo de Greve também era um lugar de aprofundamento da teoria marxista. Foi o que me chamou para esse núcleo mais concreto de trabalho, mais objetivo, e sobretudo um núcleo onde já se testemunhava um trabalho de importância política. Nesse sentido, incluímo-nos no Fundo de Greve, onde iniciamos um trabalho mais decisivamente plantado sobre arte e educação política: a criação de uma escola de música, onde mantínhamos estreito contato com professores também interessados na transformação social, atuantes em escolas públicas no perímetro proletário. Aquele era um lugar privilegiado para a luta, que se incluía na grande vaga. Veio-me à mente a grande vaga do Hiroshige. Sentíamos como aquilo vibrava no ar, produzia uma eletricidade, uma vontade de trabalhar por uma transformação política.

Sobretudo, esse trabalho era muito mais que uma estratégia de transformação, era uma um aprofundamento de questões éticas, e estéticas também, vinculadas a um posicionamento concretamente marxista. Foi nesse sentido que eu senti o apelo desse trabalho, muito mais aliciante.

Antes desse momento eu trabalhara com outros grupos, como o Grupo de Arribação (que gravou o disco Santo Dias, produzido por Paulo Maldos com intensa tenacidade), e outro de São Bernardo, e também no Jardim Miriam (onde minha mulher já desenvolvia um trabalho pedagógico com crianças e adultos), mas o Fundo de Greve pareceu-me o mais efetivo. E o Fundo de Greve possuía uma espécie de imã que atraía pessoas de todas as partes para um trabalho comum. Faziam-se música, teatro, estudos de textos políticos, para contestar as injunções as mais anti-humanas que o capitalismo produz. Ali, no Fundo de Greve (que imantava, de certo modo, todo o ABC), vimos que era um foro de luta política mais concreto.

Tínhamos uma escola de música aos sábados e domingos, e também trabalhávamos uma vez por semana à noite, a partir das 21h, com os mais avançados, que se prestavam a auxiliar o trabalho do fim de semana, por exemplo.

2) De que modo, naquele contexto, você viu a música erudita e as vanguardas artísticas como um campo particular a ser combatido ideologicamente?

Eu não vi essa possibilidade de combater ideologicamente lá dentro; quando entrei nesse trabalho, eu já tinha empreendido esse combate antes de ir para lá. Foi uma revelação, uma epifania: como poderia ser um compositor marxista se faço uma música burguesa? Esse combate veio em um momento algo anterior ao trabalho no ABC. Mas, em verdade, em nenhum momento eu pensei em combater a música burguesa dentro do trabalho do Fundo de Greve. Simplesmente manifestei meu horror a tudo aquilo, minhas ânsias de vômito que eles causavam. Era muito claro que a música de vanguarda era uma proposta burguesa – embora não fosse uma prática comum para a própria burguesia. Quanto à defesa das artes de vanguarda, concertelhos no Theatro Municipal e congêneres, que os mortos enterrem seus mortos. Já muito antes, era um desgaste enorme. Quando preparávamos as peças para o Festival Música Nova de Santos, sempre tínhamos um trabalho imenso na preparação para o concerto, e na hora H não sobrava nada. Não produzia resultado nenhum. Até que cheguei a um ponto em que nem Chopin eu suportava ouvir. Dores de cabeça, enxaquecas, diarreias – espirituais, todas. Que fazer? A primeira coisa que me pesou foi que eu dava aulas na USP, como continuar? Era muito claro que tudo que fazíamos até então era falso. Falar daquela forma sobre a vanguarda, sobre o serialismo, era falso. Falso porque, no fundo, não passa, em geral, de uma defesa de sua posição artística em uma sociedade de classes. Mas não era um trabalho de

combate ideológico. Os próprios professores de instituições burguesas já viviam de fazer isso: Ao vencedor, as batatas! Num primeiro instante, sentia-me perdido; então, fui conversar com o Toni, sobre como não era possível manter minha relação com os alunos do mesmo modo que existira até então. E desde então, todo o conteúdo com o qual sempre trabalhara até então, era exposto em seu ridículo mais patente, em sua falsidade estrutural. Demonstrando todo o currículo como um engodo. E assim segui até o fim dos anos de trabalho na USP: sem omissão dos requisitos do currículo, mostrar que eles poderiam também soar de maneira oposta ao que costumávamos fazer.

3) Caso se nos apresentasse hoje um movimento de luta para transformação do modo de produção como uma perspectiva concreta, como você situaria ideologicamente a necessidade de combate à arte de vanguarda, à intelectualidade ou à música erudita em geral, a exemplo da sua crítica e da de Cardew nas décadas de 1970 e 1980?

Essa pergunta, no fundo, não cabe; porque não se vislumbra essa perspectiva a que você alude. O que se vê é uma nova enorme onda, mas o inverso em relação à vaga de 1980. Hoje, estamos no epicentro de uma onda nazi-fascista, que se tornou tão patente desde o golpe na Dilma. Isso é o que vemos hoje. Não vejo nenhum partido hoje em dia cuidando de situar de que maneira podemos enfrentar essa situação presente. O que posso imaginar, desde aquela época, é mostrar minha repulsa a tudo o que é burguês. Mesmo Cardew é anterior a uma nova onda fascista gigantesca que surgiria na Inglaterra. Esse nazismo se espalhou pelo mundo inteiro e é uma verdade concreta de todo o mundo atual. Lenin já dizia com toda clareza da indubitável vocação fascista da burguesia capitalista desde seus princípios. Mas valeria a pena assistir à série *The century of the self*.

Caso pudesse acontecer um trabalho como aquele, hoje, mas isso não é possível, porque a vaga não tem mais um conteúdo marxista, e sim, nazista. Mas se concretamente se desse outra vez, buscando a transformação, embora já conscientes como estamos do estrondo da URSS, do colapso do muro de Berlim, novamente, eu não titubearia em me juntar novamente a ele. Mas não vejo nada parecido hoje em dia. Hoje, temos que encarar a mudança social de modo diverso daquele com o qual a encarávamos depois da revolução soviética. O trabalho de uma vanguarda política não pode ser considerado vencedor apenas com a instituição da revolução, mas

teríamos que contar com a enorme massa já consciente de que não adianta se voltar atrás, ao capitalismo. O trabalho da vanguarda tem que se transformar numa consciência do conjunto inteiro pensando como a vanguarda, e não sendo amparado por ela.

4) Tendo em perspectiva a reorientação crítica de toda sua produção no início da década de 1980, como você qualificaria seu retorno ao trabalho como compositor de música erudita desde o final da década de 1980?

Já escrevi sobre isso nas *Cinco advertências sobre a voragem*, mas posso resumi-lo aqui. Enquanto estávamos trabalhando ali febrilmente no dia a dia, ninguém jamais pensaria se o trabalho ficaria como produtos artísticos para a eternidade. Não havia tempo para pensar em outra coisa que não na demanda cotidiana do trabalho mais imediato de cada dia. Penso naquele momento como "os melhores anos de nossas vidas". Porém, desde o fim da União Soviética, somos obrigados a ver que a história não é uma ciência. A história é uma metafísica. No final daquele trabalho no ABC, e com a derrocada dos países socialistas, alguns de nossos companheiros se mataram. A história não é uma ciência, é feita de metafísica, e de suas vagas. Por volta do fim da década de 1980, por acaso fui assistir ao filme *O Sacrífício,* do Tarkovski. O filme me tocou de um modo muito especial, que talvez nem fosse o propósito do próprio Tarkovski. Saí do cinema, olhava para todos os lados, e vi que não havia com quem me unir. Eu não tinha mais pessoas com quem me unir para fazer música, para seguir com o trabalho que fazíamos. Passou para mim como se o Tarkovski me dissesse, "trate de fazer um pouco de música, senão tu morres louco". E passei a estudar muito seus filmes. Era algo que me dizia sobre as necessidades espirituais em um tempo de grande carência, como aludiu Hölderlin. E comecei a necessitar da música como arte outra vez – mas, claro, sem os conceitos que eu carregava antigamente. Eu não voltaria a fazer música de vanguarda, mas tampouco faria uma mistura de Bach com Pixinguinha, como as mixórdias que a burguesia faz. Que esperança tem a burguesia? Nenhuma. No meio dela, há alguns pouquíssimos imbuídos de arte, poucos companheiros com quem possamos discutir. Repensei muito o que é um material musical, a partir dali. Não poderia mais levar a sério a noção de material musical da vanguarda! O material musical válido é aquele suscetível de dizer aquilo que temos a dizer, e mesmo de testemunhar a iniquidade do mundo, a tragédia da indigência espiritual da humanidade. A URSS foi uma grande contingência histórica, mas que

por uma série de razões (que não cabe detalhar aqui), desabou. Se temos agora uma guerra entre a Rússia e os EUA, prefiro qualquer um menos próximo ao Tio Sam. De qualquer modo, isso estará incluído ainda em um tempo de espera, de esperança para quem puder.

Continuei fazendo música dentro desse clima espiritual, mas também porque há algo de inefável na arte, que buscamos e que buscaram antes de nós. Quando esse inefável se coloca como uma busca fundamental, isso me permite ver os materiais musicais em função unicamente do projeto em vista, e não a partir dos compêndios da burguesia.

5) De que modo uma reconsideração positiva hoje da obra de Webern e Stockhausen pode ser comparada à crítica dessas obras que Cardew propôs e que você mesmo apontou há quarenta anos?

Em primeiro lugar, não sei se essa pergunta é concreta. Não vejo essa reconsideração crítica da produção desses compositores em lugar nenhum. O capitalismo não possui uma história da música contemporânea que pudesse ser levada a sério.

Na URSS, houve uma produção musical sem a contaminação ideológica burguesa, por ocorrer em uma sociedade inteiramente organizada de um modo antagônico ao capitalismo. Em meio a toda a metafísica da história, é extraordinário que tenha ocorrido assim.

Não nasci numa sociedade soviética, portanto não vivi o dia-a-dia daquela construção do socialismo. Mas não posso estar surdo para os testemunhos de vários compositores soviéticos, excepcionais. Como não pensar em Shostakovich, Prokofiev, que viram, ou foram convidados a ver a burguesia da maneira como ela deve ser vista.

Hoje, podemos ver que existiu Webern, mas existiu Shostakovich. Ambos são anúncios para um mundo absolutamente em crise, e que não esperamos que irá continuar. Dentro do manicômio em que vivemos, por que não considerar um louco como Webern? Eu o considero. Ouço a obra de alguém que não quis continuar a produzir os artigos que seriam os mais rentáveis durante sua vida. Ele tem também a característica de ter feito algo que ninguém consumiria, e de ter produzido, dialeticamente, um trabalho considerável.

Temos a esperança de que tudo isso está no fim, e está. “E como o Homem sempre sempre é o Homem", ele sempre encontrará um caminho, disse Brecht. Não sabemos

qual será. Mas não será capitalista, e um mundo novo irá mostrar uma saída, se não quisermos ser engolidos pela barbárie e catástrofes ecológicas.
Se hoje, nesse mundo, você morreria se não fizesse música, faça a música que lhe aprouver, já que a faz para sobreviver.

6) Considerando os exemplos (tanto teóricos quanto artísticos) de oposição ao comprometimento ideológico da arte burguesa em Eisler, Cardew, Brecht e Godard, e também a reorientação crítica da sua própria produção no início da década de 1980, quais aspectos você considera que ainda permanecem atuais, e quais você considera que se mostraram datados ou mesmo ultrapassados, avaliados em retrospectiva?

Quando Cardew fez suas críticas, ele as fez dentro de um mundo diverso, que vivia uma perspectiva concreta de transformação social. Só a burguesia seguiria repetindo a mesma coisa em momentos completamente diferentes.
De certo modo a resposta a essa pergunta integra também a pergunta anterior. O que sobrou para o Homem hoje dentro do capitalismo é esse caminhar para um abismo. Mas aqueles que disserem positivamente não ao capitalismo, mesmo que caiam no mesmo abismo, esses não terão caído. Se fores um homem de juízo, dirás que esse abismo é a única coisa sadia que pode acontecer. Pior que esse abismo, é continuar caindo gerundicamente nele. Que sociedade demoníaca! E em meio a essa catástrofe, se precisamos fazer música para não morrer, que a façamos.
Eisler, Cardew, Brecht, viviam em um mundo em que ainda cabia naquele instante a esperança de uma transformação socialista revolucionária, em todo o mundo. Mas desde então o mundo só vem crescendo fascisticamente. Seria uma insanidade pensar daquele modo ainda hoje. É necessário um consenso para pensar uma nova sociedade. O capitalismo coloca hoje em circulação zumbis do sistema, que repetem bestialmente aquilo que eles querem transmitir para continuar essa satânica dominação, agora também com alto índice de tráfico de drogas e milicianos a seu dispor. O capitalismo promete e cumpre. O governo Bolsonaro colocou isso de forma muito concreta. Hoje, quanto mais pudermos chegar ao próximo mostrando que vivemos em um manicômio, estaremos fazendo um grande bem. É o que podemos fazer hoje, mostrar o quão louco é que continuemos vivendo na sociedade capitalista como se tudo fosse natural.

A humanidade há de encontrar soluções para essa desgraça, porque precisa continuar a viver. Essa sociedade demoníaca capitalista há de passar, e não será através da cartilha que seguíamos desde 1917. A humanidade produzirá uma cartilha mais viável e utilizável para os nossos dias. Temos essa esperança. E enquanto isso, por que querer que nossa música seja ouvida pela burguesia? O que um "grande" empresário, acadêmico, político, saberá do que estamos fazendo? Ou a academia não ensinaria as iniquidades que segue a ensinar. "Porque o Homem sempre sempre é o Homem", e pode ter a necessidade de fazer arte, seguirá fazendo. Encontrará suas soluções mais imediatas para isso. Pode fazer o julgamento de seus materiais, examinar de que maneira se pode objetivar a relação entre eles. É o que podemos fazer enquanto vemos o mundo rolar ao abismo. Mas ficamos alegres que ele esteja rolando para o abismo, ora bolas, é o mínimo. E um dia não irão aceitar um mundo sem emprego, sem comida, sem saúde, sem espírito. Sigo com essa esperança de um velho marxista. E se for o fim do mundo, por que não fazer música enquanto ele vem? Não posso imaginar nada mais bonito, se tiver que ser assim.

No caso do Godard, que não é o mesmo caso de Eisler, Cardew e Brecht que você citou, ele era antes de mais nada um criador contumaz. Mas um criador dentro de uma sociedade burguesa; mesmo com seus incômodos tão doloridos, mas um produto dela. Porém, na Paris de 1968, ele verificou com os incômodos e dores que a sociedade produziu nele eram muito maiores que continuar fazendo aqueles filmes que ele fazia. E ele foi capaz de parar de fazer filmes para a burguesia. Ao tentar fazer filmes para o proletariado (como no grupo Dziga Vertov), vê-se que, como mensagem, não eram as mais apropriadas para o proletariado. Afinal de contas, não por culpa sua, mas pela divisão de classes, pelo isolamento com respeito às outras classes que a sociedade burguesa incute, acho que ele nunca conheceu um proletário de fato. Pouco depois ele se deu conta do fato, e como tenho certeza que ele responderia ao Rilke que ele morreria se não pudesse fazer filmes, os filmes que ele dirigiu após a ruptura com o grupo Dziga Vertov são filmes que ele fez para si mesmo. São reflexões sobre a dor do ser humano vivendo numa sociedade de classes como a capitalista. E tem o condão criador que ele nunca perdeu; mas cada um deles afirma sempre sempre que não são filmes para a burguesia.

Mas eu queria acrescentar um ponto, ainda, além da pergunta.

O que aconteceu naquela época, ocorreu por força de uma circunstância, de um momento histórico muito concreto. Essa circunstância era a grande vaga

revolucionária, essa vontade de transformação por todos os lados. Eram pessoas absolutamente convencidas da impossibilidade de defender uma sociedade tão desumana como essa que nos sujeita. Fazer hoje uma música que se pretenda revolucionária sem que tenhamos interlocutores revolucionários, grupos sólidos movimentando-se pela revolução, não faz sentido. Mas nem por isso deveríamos aceitar os pressupostos da burguesia sobre como fazer arte. A burguesia sempre pretende a arte como um cartão de visitas, uma prova de que o capitalismo valoriza o espírito. Todos sabem que isso é uma grande mentira, inclusive os que mentem desaforadamente por fraqueza de espírito. Uma produção de arte cada vez mais vazia, em que novos fascistas se vangloriam de frequentar salas de concerto para atestar o quanto entendem de arte.

O que eu penso sobre Webern hoje, eu não diria para um burguês. Nem a uma banca acadêmica quando eles estiverem lá. Para um burguês, eu diria apenas: Webern foi um nazista durante o hitlerismo, de carteirinha em punho, isso coloca para você alguma questão relacionada à arte que ele fazia? “A ideologia pode não explicar tudo, mas permeia tudo”, disse Giulio Girardi. Isso eu gostaria que constasse aqui.

ANEXO 2 (ARTIGOS DA POLÊMICA)

SQUEFF, Ênio. “Um bom espetáculo, algumas más idéias”. Folha de São Paulo, 04/06/1981, Ilustrada, p.31.

Música/Crítica

Um bom espetáculo, algumas más idéias

ENIO SQUEFF

Se a esquerda brasileira tem complexos pelo que fez ou deixou de fazer nestes 17 anos, eis aí uma história que está ainda para ser contada. Mas se é esse o problema do compositor Willy Correa de Oliveira a propósito de sua mais recente obra "Você conhece Eisler? — Se os Tubarões fossem Homens", encenado sexta-feira no Masp, sobram muitas dúvidas. Seu "evento musical" (sic) é em tudo uma conclamação à idéia de que os compositores de concerto devem fazer música para o povo na construção de uma sociedade igualitária. Só que o debate ainda insiste na vanguarda pensada como um problema europeu, o que no mínimo, é um tema para discussão.

Em princípio, tudo bem. Antes discutir engajamento do que o sexo dos anjos. Mas se o sr. Willy Correa de Oliveira continua talentoso e se os músicos Caio Pagano (piano), John Boudler (percussão), Marta Herr (canto), mais o ator José Fernandes e o encenador Fernando Peixoto, fazem um espetáculo muito bom, é fundamental acrescentar também que, no todo, as idéias não convencem. Muito antes pelo contrário.

Não generalizo. Há um aspecto inegavelmente positivo neste "evento" do compositor Willy Correa de Oliveira: ele tenta recuperar a figura histórica de Hanns Eisler, de todos os alunos de Schoenberg, um dos raros que aderiu integralmente à esquerda (morreu na Alemanha Oriental em 1962 quando assumia o cargo de presidente do Conselho Musical da RDA).

Sem embargo, Eisler viveu todos os grandes lances dos artistas engajado deste século. Ainda na Alemanha intou na 1.ª Guerra Mundial; pertenceu às Brigadas Internacionais que combateram na Espanha e participou das lutas antifascistas contra Hitler como membro ativo do PC alemão. Com a ascensão de Hitler, vai para os Estados Unidos, de onde será expulso, mais tarde, pelo Macarthismo. E, uma história de fidelidade absoluta ao socialismo: mas é também parte da história da música deste século, dividida entre o gerialismo atonal e a tonalidade. Como discípulo de Schoenberg, Eisler poderia ter seguido o caminho da vanguarda que, como se sabe, isolou-se não apenas dos operários, mas dos ouvintes convencionais; preferiu, contudo, o engajamento o que implica, por sua vez, no repúdio ao atonalismo. Enfim, são fatos, e pela biografia do homenageado tem-se as preocupações do homenageante, e nada a discutir, quanto às opções políticas. Mas se existem algumas objeções a serem feitas, elas se referem precisamente às intenções engajadas do compositor.

Na verdade, dos poucos que entenderam o problema de Eisler (e por extensão, do compositor brasileiro) restam muitas perguntas sobre as relações de tudo isso com o Brasil de hoje. Pois, sob certo aspecto, continuamos na mesma: se o debate ainda agora, para ser engajado à realidade brasileira, deve recorrer à "eterna" (?) discussão sobre os problemas que a Escola de Viena enfrentou na década de 20 e 30, as questões pertinentes a nossa realidade nem por isso deixam de interessar. No entanto, eis que Eisler e Brecht assumem a cena para discutir o que, afinal, a estas alturas interessa para os que os conhecem, mas não aos que os ignoram ou que querem (e deveriam) discutir Lula, o Metalúrgico, a Igreja, quem sabe o "revolucionarismo" da música do compositor Chico Buarque de Holanda, o "reacionarismo" da música de Villa-Lobos e — por que não? — o valor das obras musicais que o próprio Willy Correa de Oliveira assinou antes de sua atual fase.

Sem dúvida: Eisler e Brecht ou o filósofo Theodor Adorno (contra qual, afinal, o sr. Willy Correa se insurge) viveram uma época especial da história do mundo. Mas seria a velha questão entre Hitler e a esquerda — incluindo-se aí o stalinismo de Jadanov — o único dilema a ser colocado a propósito do engajamento dos músicos no Brasil? Acho que não. Pois, se a "esquerda musical" ou não tem alguma coisa a dizer, seria preferível que falasse pelo menos uma vez do Brasil. Mas, ao se ler alguns relatos alguns, parece até que nestes 17 anos não houve torturas no nosso País e que a Argentina, El Salvador, ou ainda a velha Alemanha devem continuar carregando o galardão de países fascistas, ou ex-fascistas (o que, para muitos, parece dar no mesmo). Não é assim. Mas não é assim também em relação à arte. Discutir Eisler, pode ser uma boa idéia e discuti-lo ao nível da vanguarda brasileira também o é — mas a questão deveria ir adiante e isso o evento musical do sr. Willy Correa de Oliveira não responde. Mesmo assim, a "peça" vale: pena que não seja encenada mais vezes. Pelo menos assumiria mais vezes o questionamento que não faz em relação a este nosso passado recente de quase 20 anos que é, afinal, o que importa.



Um dos trabalhos exposto em SP.



Carrela: fotografo após os 58 anos.

Dança/Crítica



O Ballet Clássico de Moscou está no Teatro Municipal.

Exemplo de como um balé pode ser ruim

HELENA KATZ

De "Romeu e Julieta", um dos mais conhecidos balés entre os clássicos, existiem, pelo menos 4 versões tradicionais é consagradas: a de John Cranko para o Stutgart Ballet (1962), dançada por Marcia Haydée e Richard Cragun; a de John Neumeier para o "Royal Danish Ballet" (1974); a de Kenneth MacMillan para o "Royal Ballet" (1965), imortalizada por Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev (a mais bonita, a mais mágica); e a pioneira, de Lavrovsky que, dezenove anos depois de sua estréia em Leningrado, arregalou todos os olhos presentes ao seu debut, na Nova York de 1959. Foi a versão que confirmou Galina Ulanova, a Julieta da época, como um mito.

Esta mesma Ulanova é a ensaiadora de Maximova, a bailarina que dançou o "Romeu e Julieta" que o Ballet Clássico de Moscou trouxe ao Teatro Municipal de São Paulo. Só que a coreografia mostrada por Maximova não lhe cai bem. Aliás, não serve também para nenhum dos bailarinos que a dançou. E o motivo é único: ela é realmente mais que ruim, e consegue reunir a maior coleção de atrasijos de mau gosto que aquele palco já abrigou.

Natalia Kasatkina e Vladimir Vasiliov, os diretores artísticos da troupe e também coreógrafos de todas as obras que serão apresentadas aqui, são considerados renovadores dentro do balé soviético. Tanto que suas criações não podem ser acolhidas pelo Bolshoi, a quem se reserva o absurdo papel de guarda de museu (não permite que se mexa em nada). Só que o que lá significa "moderno", do lado de cá, onde o fluxo das idéias não foi barrado, apenas mostrar sua inutilidade. Porque se a dança fosse o que este Ballet Clássico de Moscou faz, seria melhor que não existisse.

Há, é claro, bailarinos corretos. Mas nem o "estilo" da dança da companhia sensibiliza. Algumas poses pirotécnicas onde falta muito acabamento para serem transformadas em arte. Uma mímica pobre e cansada, a quilômetros de distância de qualquer verossimilhança. O conceito é que está errado. A morte, para se fazer entender, não precisa aparecer de preto com o esqueleto pintado sobre a malha (impossível deixar de lembrar antigos carnavais de subúrbio) e com uma foice na mão. Mesmo. Isso é apenas ridículo.

Foram tantos os tons empregados nos figurinos (uma salada visual horrorosa) mas nenhuma nuance transparece na coreografia, onde nenhum dos movimentos se diferencia enquanto execução. Bem, mas nisso houve uma coerência integral: também a orquestra (orquestra?) tocou a difícil partitura de Prokofiev como se estivesse desenrolando uma massa de pastel totalmia igual e com o mesmo sabor. Mais que medíocre a música ao vivo. Mais valeria uma boa fita com alguma interpretação decente desta obra.

Kasatkina continua presa à brilhante carreira de bailarina de caráter que teve. No momento de criar para grupos, ela não foge à técnica de mãos e salas típicos daquela forma de dançar. Para uma montagem de "Romeu e Julieta", o estilo não se adequa.

A obra se arrasta por um tempo que parece nunca terminar. O público, porém, reagiu contra a desilusão que teve ao constatar que não foram confirmadas as

A literatura que a história esqueceu

ERNANI SILVA BRUNO

Este jornal noticiou recentemente que o crítico e ensaísta Afrânio Coutinho — dono de uma biblioteca de 80 mil volumes, que pretende franquear ao público — deverá concluir em meados do próximo ano a Enciclopédia Brasileira de Literatura, reunindo cerca de 50 mil nomes de escritores de todo o país.

Trata-se obviamente de empreendimento da maior importância em termos de registro do acervo brasileiro de letras, ao mesmo tempo em que conduz a algumas reflexões em torno da marginalização ou do esquecimento em que caem, no Brasil, obras literárias de irrecusável valor.

Que haja autores e livros que vão sendo, ao longo do tempo, marginalizados e esquecidos — parece normal. Cada época, — ou os críticos e historiadores literários de cada época — reavaliam as obras de tempos anteriores, que passam às vezes a ter um relevo menor que aquele que lhes atribuíam os contemporâneos. A glória literária é bastante imprevisível do ponto de vista de permanência no tempo.

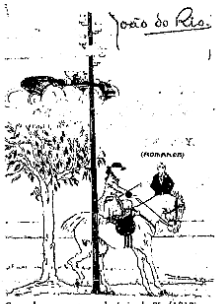
Mas entre nós, em função de certas circunstâncias ligadas talvez a uma espécie de imaturidade cultural, fica-se às vezes com a impressão de que certas obras literárias são rapidamente esquecidas, não porque se tenha feito delas uma rigorosa reavaliação que as diminua, mas simplesmente em consequência de certo desinteresse generalizado para com o fenômeno literário ou por força de modismos que, de repente, escondem das novas gerações nomes que produziram obras de valor amplamente reconhecido pela crítica.

A situação é ainda agravada pelas dificuldades e obstáculos permanentemente enfrentados pela indústria do livro. Há autores que nunca são reeditados, edições antigas (relativamente antigas, isto é, de 40 ou mesmo de 30 anos atrás) cujos exemplares vão desaparecendo de circulação e que se tornam, dessa forma, inacessíveis para o leitor, em potencial, de nossos dias.

Não se trata, apenas, de certos ficcionistas que começaram a escrever em fins do século passado e cujos livros, a bem dizer, ninguém lê mais. O caso de Coelho Neto, que a despeito de abusar que fazia da pompa verbal — como se às vezes estivesse apenas pretendendo exibir a riqueza de seu vocabulário — deixou alguns admiráveis contos regionais, em "Sertão" e em "Treva". Ou o caso do calarinense Virgílio Várzea, cujos livros "Mares e Campos" e "Histórias Rústicas" são totalmente ignorados.

Ocorre o mesmo com aqueles ficcionistas das primeiras décadas do século atual, que Tristão de Alaide — à falta de outro rótulo — classificou de pré-modernistas. Alguns deles são mencionados nos dicionários "restritos e seletivos" de literatura, mas suas obras estão praticamente esgotadas e desconhecidas entre os leitores de agora. Isso ocorre, provavelmente, com Alberto Rangel, o do "Inferno Verde". Com Lindolfo Rocha, cujo romance "Maria Dusá" só reviveu porque inspirou uma novela de televisão. Com Mário Sette, espécie de Júlio Diniz dos engenhos pernambucanos. Com Afrânio Peixoto, autor de um romance da





Capa de um romance de João do Rio (1910).

força agreste de "Fruto do Mato". Com João do Rio, o ágil cronista de uma época do mundanismo carioca. Com o baiano Xavier Marques, autor desse estranho e quase roseano conto que é "A Cidade Encantada". E com Godofredo Rangel — o amigo e correspondente de Lobato — cuja "Vida Ociosa" é a crônica intimilável da existência de uma velha e decadente fazenda mineira.

Mas há ainda outros ficcionistas dessa mesma época ainda mais ignorados e menos lidos agora. Que leitor, das gerações mais novas, terá tomado conhecimento de "Aves de Arribação", de Antonio Sales, evocado pelo memorialista Pedro Nava? Ou terá lido a obra do cearense Hermann Lima, do mineiro João Lúcio, do gaúcho Roque Calage?

Mais chocante ainda, no entanto, é o que ocorre com escritores que começaram a se projetar no decorrer dos anos 30 e 40 — fase particularmente fecunda da ficção brasileira. A não ser aqueles autores que se popularizaram e que continuam sendo reeditados — Graciliano, José Lins, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Verissimo — poucos deles figuram em dicionários e compêndios literários, como João Alphonsus, Francisco Martins, Amando Fontes.

Muitos outros vão sendo cada vez menos lidos e conhecidos pelos leitores dehoje, como se estivessem proscritos da história da literatura brasileira. Lembro de Osvaldo Alves, de Clóvis Amorim, de Cordeiro de Andrade, de Francisco Brasileiro, autor de alguns textos de grande força poética, em "Urnisu e outros contos". De Eli Brasiliense, de Guilhermino César, de Emil Farhat, de Rosário Fusco, de Ciro Martins, de Omer Mont'Alegre. De meu amigo Mário Neme, que publicou "Denana Sofredora" e "Mulher que sabe latim..." e cujos méritos literários e linguísticos foram louvados por Mario de Andrade. De Amadeu de Queiroz e de Telmo Vergara. De Enéas Ferraz, cuja "Adolescência Tropical" a Academia Paulista de Letras teve o mérito de reeditar há pouco tempo. E constato que até Luis Jardim — autor dos contos antológicos de "Maria Perigosa" e do romance de sabor machadiano "Confissões de meu tio Gonzaga" — apesar de reedições relativamente recentes, não está merecendo a atenção dos que hoje se interessam por literatura.

Fique claro que não se trata de saudosismo, de antepor a literatura que se fazia há 30, há 40, há 50 anos, à que se produz nos dias de agora. Considero absurda e insustentável a posição assumida por um intelectual e jornalista que co-

DUPRAT, Rogério. "Os 50 anos do inconsumível Duprat", entrevista por João Marcos Coelho publicada em 7/2/1982 na Folha de São Paulo, Ilustrada, p.50.

Música

Os 50 anos do inconsumível Duprat

JOÃO MARCOS COELHO

O compositor, arranjador de música popular e ex-compositor de vanguarda carioca Rogério Duprat completa hoje 50 anos, meio século de existência absolutamente livre de qualquer padrão, etiqueta ou camisa-de-força. De violoncelista da Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, para onde se mudou ainda criança, a compositor de vanguarda e um dos detonadores do tropicalismo nos anos 60, Rogério percorreu um itinerário liberto de preconceitos. E, sobretudo, de egolatrias.

Foi por recusar-se a repetir-se nos anos 70 e também por impedir qualquer exploração, ao nível do consumo, de sua imagem de gênio, que este "bissexual da música", como ele próprio se autodefine, mudou radicalmente seu ritmo de vida. Comprou um sítio em Itapecerica da Serra, a uns 30 quilômetros de São Paulo, no início da década passada.

"Durante seis anos só viajei de ônibus, do sítio para o estúdio Vice-Versa. Em casa, faço minha horta e curto minhas plantas; no estúdio, só trabalho com gravações." A deficiência auditiva tem aumentado com o correr dos anos: "O meu problema não é no microfone, mas na passagem da mesa para o amplificador, por isso não tem jeito mesmo de continuar fazendo música ao vivo."

Há quatro anos aposentou-se, depois de trinta e três de trabalho ininterrupto. No ano passado, trabalhou em algumas trilhas sonoras de filmes (inclusive "Eros", de Walter Hugo Khouri) e tocou um projeto inusitado: orquestrou vinte dos 24 prelúdios para piano de Claudo Debussy. "Escrevi como se morasse nos Estados Unidos, ou seja, sem me preocupar se isso será ou não tocado algum dia." Mas a Sinfônica de Campinas já se interessou e deve executá-los ainda este ano. Também no ano passado, o Estúdio Eldorado lançou "Anacleto de Medeiros", um disco magnífico, em que Rogério fez de tudo, das orquestrações à regência.

"Vanguarda, só um joguinho da alta burguesia européia"

"Folha" — Como foi o começo?

Duprat — Bem, o começo foi bem tradicionalzão. Me interessei por música por causa de meu irmão Régis, que é dois anos mais velho que eu. Ele tocava violino, e eu optei não desafinar, peguei o violoncelo. Toquei durante uns dez anos na Sinfônica do Teatro Municipal.

"Folha" — Mas você já compunha, não?

Duprat — Já, mas eram aquelas coisas nacionalistas, camargueanas (de Camargo Guarnieri). Até 1958, 59, não só eu, mas minha geração, estava naquela de realismo socialista, jdanovista, de querer fazer música nacional. Aí, então, era aquela sucessão de síncopes que não acabava mais.

"Folha" — Mas quem, ou o que, fez de verdade a tua cabeça?

Duprat — Foi o Damiano Cozzella, sem dúvida. Aliás, ele, até hoje, é meu ídolo. E olha que eu sou um cara absolutamente antiídolo. Eu o conheci lá pelo final de 59: enquanto nós todos nadávamos no nacionalismo esquerdizante, Damiano já estava com a cuca completamente aberta. Começamos a ouvir muito Stockhausen, Boulez e companhia.

"Folha" — Mas, para viver, você continuava a tocar cello na Sinfônica?

Duprat — Claro. E como o Camargo Guarnieri era o todo-poderoso de plantão no Teatro Municipal, nós começamos a fazer terrorismo cultural. Pregávamos caricaturas dele pelos corredores caracterizado como Brucutu, gozávamos o nacionalismo. Tivemos brigas incríveis, nessa época. Hoje, olhando com a clareza que só o tempo dá, percebo que a gente fazia o torto e o direito, sem olhar a quem estávamos esculhambando.

"O consumo curte o gênio. Que o digam os baianos"

"Folha" — De terrorismo, você passou à ação?

Duprat — A coisa explodiu mesmo, em termos afirmativos, em 1961. Tocamos durante todo aquele ano um programa absolutamente impensável na televisão atual. Chamava-se "Música e Imagem", na extinta TV Excelsior de São Paulo. Foi lá que o Hamilton Godói tocou pela primeira vez em São Paulo, "interpretando" Chopin, foi lá que fizemos uma audição de uma hora com os quartetos, de Webern, nosso profeta naquele momento. Haja saco. No começo de 1962, começamos a transar o Manifesto "Música Viva", que só acabou saindo em 1963, na revista "Invenção", dos concretistas. Quando o manifesto saiu todos nós já estávamos noutra, pois já tínhamos viajado para Darmstadt, na Alemanha, e estudado com Stockhausen; em Donaueschingen, onde tinha um festival de "neue musik", como eles falavam; e no Groupe de Recherches da ORTF.

"Folha" — Como foi o contato com estes três núcleos de música contemporânea?

Duprat — Chegamos embalados, com uma complicação danada na cuca, muito Stockhausen, Boulez, partituras supercomplexas, só faltávamos em estruturas. Mas naquele preciso instante um sujeito chamado John Cage começava a jogar m... no ventilador da vanguarda européia. Ele mostrou o barato da indeterminação, abriu as perspectivas. E nossas cabeças rolaram. Ficou claro, para nós, que aquele papo de estrutura era apenas uma brincadeira de classe média.

"Folha" — Aí vocês mergulharam na conversa de Cage, não foi?

Duprat — Claro, passamos a deixar quase tudo para o intérprete executar na hora, incorporamos os processos aleatórios. Foi um desbunde, entramos até com elementos extramusicais, multimídia. Em três tempos começamos a curtir o chamado "happening".

"Folha" — O "happening", a multimídia, te levaram a ficar com os pés um pouco mais frouxos no chão, na realidade?

Duprat — Precisávamos usar a cultura de massas e através dela atingir outra espécie de gente. Não dava mais para ficarmos presos aos concertinhos no Teatro Municipal.

"Folha" — Hoje, mais de vinte anos depois do delírio da vanguarda, como você julga e vê a produção de vanguarda atual?

Duprat — Sem qualquer mágoa, considero tudo aquilo uma piada. Lamento o tempo perdido, principalmente porque somos latino-americanos, e não podemos embarcar nessa de alta burguesia brincando com estruturas e quetais. Olha, não consigo pensar a sério a produção atual — multimídia é algo que ainda hoje fazem, mas nós fizemos isso há mais de vinte anos. E não fomos só nós que saímos desse papo estruturalizante. Também o Frank Zappa, coleguinha em Darmstadt, passou-se para o consumo.

"Folha" — Quer dizer que a vanguarda, dos anos 60 e a de hoje, não tem qualquer significado, além do que você chama de masturbação mental?

Duprat — A coisa também não é assim. Uma vez o Décio Pignatari — e foi ele o primeiro cara que pensou direito a cultura de massa no Brasil — me disse uma coisa que permanece até hoje correta para mim: as coisas acontecem primeiro ao nível da produção, e somente depois ao nível do consumo. Acontece que a música de vanguarda era e é amadorística no Brasil. Mas isso não a invalida. Sempre haverá o carinha que, no fundo do quintal de sua casa, bola novos processos — a vanguarda serve para isso.

"Folha" — Como você situa, dentro desse modelo, os arranjos que fez para o LP "Tropicália"?

Duprat — "Tropicália" encaixa-se como uma luva nesse circuito produção-consumo. Ele é de 1963, portanto, cinco anos depois do desbunde aleatório que curtimos na vanguarda. Veja como transferimos procedimentos da vanguarda para a música popular, houve uma filtragem da vanguarda. Foi um processo coletivo, cada um deu uma idéia, foi um "happening", como os que fazíamos em 1963. Acho que o tropicalismo foi a resposta brasileira ao desbunde que houve em 1968 em todo o mundo.

"Folha" — Como você justifica o teu mergulho no consumo, ele não é uma coisa dirigida, "manipulada" por uma indústria?

Duprat — Olha, mesmo com todo o dirigismo do mundo comercial, o único ato livre que existe é o do consumo. Você compra quando e o que quiser. Se você produzir um modelo de camisa Luís 15 ninguém comprará.

"Não interessa mais saber quem fez e quem vai consumir"

"Folha" — E depois dos loucos anos 60?

Duprat — Em 1969, perdi todo o apoio do sistema de consumo, a começar da Polygram. Mas o que plantamos no tropicalismo incorporou-se definitivamente à música popular. Hoje as pessoas pensam melhor que uma — lançamos o' slogan de trabalho, e hoje a música popular está bem mais coletivizada. Nós, arranjadores, tínhamos consciência de que éramos e somos uma raça em extinção. Não somos superiores aos músicos populares em geral apenas porque sabemos pôr as bolinhas pretas na pauta.

"Folha" — E por isso que você fica tão chateado quando a imprensa te trata como mito, gênio louco, etc.?

Duprat — Eu sou um sujeito pacato, como todo mundo. Mas à imprensa interessa tratar-me como folclore, tirar foto minha em cima da chaminé, esse papo. Não censuro os jornalistas. E o próprio sistema do consumo que paga para curtir o gênio. E, que o digam os baianos, Caetano, Gil, Betânia, como os "gênios" são bem remunerados.

"Folha" — Existe a possibilidade de uma nova surpresa?

Duprat — Talvez aquele movimento dos anos 60 tenha marcado o fim da era do ídolo. Nós demolimos o tópico e construímos o típico. Agora, se não reaparecer mais nada, então toda aquela agitação foi bem-sucedida. Pra ser franco, surpresa para mim só se for na cosmonáutica ou na pederastia. Quanto aos independentes, acho interessante como tentativa de escapar do sistema, deste Jari do disco que se implantou entre nós. Mas eles, no fundo, são meio tiúficos, pensam estar apenas praticando um joguinho inofensivo. Bom, é melhor que façam isso do que a violência, mas sua música é completamente redundante. Não há mais nada a fazer, não interessa mais saber quem fez e quem vai consumir. Não é a arte que acabou, é que tudo virou arte. Veja esses passeios ciclísticos pela cidade: são um evento que mais tarde poderão chamar de arte.



Rogério, o antiídolo por excelência, com seu ídolo, Damiano Cozzella.



"Sou um sujeito pacato, como todo mundo. Mas à imprensa interessa tratar-me como folclore, com fotos em cima de chaminés".

Da "obra" à "muziqiña", em vinte anos

"Compromisso total com o mundo contemporâneo: desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fonomecânicos e eletroacústicos em geral, com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, choenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen" (do "Manifesto Música Nova", publicado em "Invenção", junho/63).

"Consideramos 'nacionalismo' uma posição política estratégico-tática, nunca uma ideologia. Função do conflito fundamental entre o país e o imperialismo, determina uma retroação pragmática (luta anti-colonialista) e no plano ideológico uma busca de afirmação de nossa cultura, que nada tem a ver com o folclorismo, os ingênuos regionalismos e os tropegos baibuchos trogloditas da arte 'nacionalista'." (em junho de 1963, comentando o "Manifesto Música Nova").



Rogério numa beca, "formando".

"cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p.ex., atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semicolonial, participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das superestruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem, maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (final do "Manifesto Música Nova", publicado em "Invenção", junho/63).

"As coisas que a gente faz hoje e que hoje são tomadas como agressões daí a pouco também se transformam em bens de consumo, e são capitalizadas pelos responsáveis pelas estruturas. O segredo, incômodo para os que capitalizam as nossas agressões, está em diversificá-las, não lhes dando tempo material de serem consumidas. Logo que começam a ser aceitas, a gente muda depressa. Por exemplo, aquela fotografia em que apareço com um pinico na mão, na capa do LP "Tropicália". Na hora, aquilo incomodou, e foram-me feitas restrições. Agora, como foi bem aceita pelo consumo, tentam capitalizar. Só que eu não deixo não, e não faço mais. A próxima agressão talvez seja aparecer de cuecas no palco. Ou, quem sabe, de casaca, porque ninguém está esperando que isso aconteça. Veremos." (1968, logo após o lançamento de "Tropicália").

"Somos deuses, mas desenvolvemos pouco daquilo de que somos capazes. Uma 'obra' não passa de uma caricatura, um arremedo do incrível mundo de combinações possíveis que posso ter na cabeça. Afinal, música não é tão importante assim, junto da violência que vai pelo planeta (diz John Lennon: você tem de aprender a sorrir enquanto mata)." (1975)

"Cada ato meu é uma proposição. Integro um bloco. Participo e sofro. Sou parte das alterações que vão ocorrendo com o fluxo. Minha ação é a mesma duma pedra que rola, duma folha que balança. Altero e me altero. Não posso reduzir o todo do meu comportamento a uma só área (verbal, por exemplo). No simples ato de sair à rua, estou mudando alguma coisa. Você já pensou no ato de compor um grupo de pessoas que lota um ônibus? E de como é diverso um ônibus vazio? Nenhum mérito. Eu estou aí, e isso é tudo." (1975)

"Sou músico (escriba) igual aos ferramenteiros, lavradores, carpinteiros, fotógrafos, jornalistas, etc., e vou vivendo como qualquer trabalador. Asim é qe vejo as 37 trilas sonoras para filmes de longa, os mil jingoes, discos, muziqiñas para teatro, telenovela, feiras, dansa. Qontindo a axar ésa de qompôr e asinar obras uma coisa mula. Ésa de jerar, alimentar e faturar (e sepultar) jênios é um méro modo de operasão do sistema" (26/1/82).

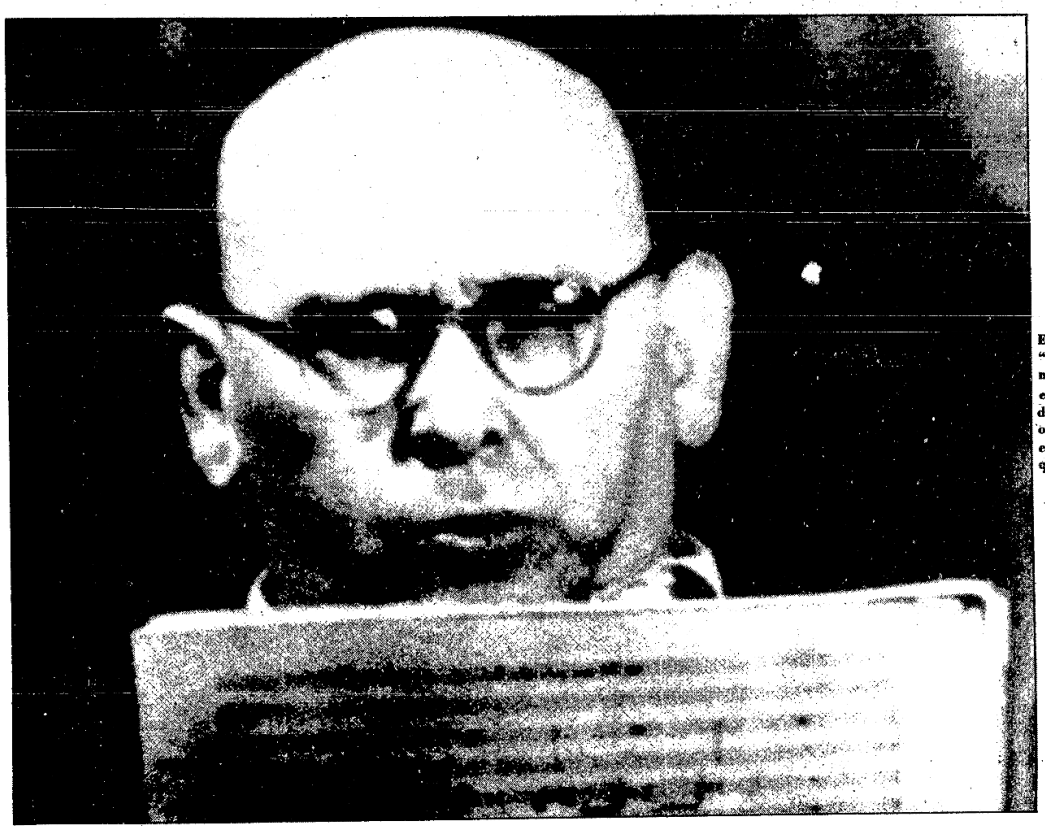


Na "primeira infância", com o cãozinho.



O "guru" que ele jamais quis ser.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de Oliveira. “Hanns Eisler: Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda”. Folha de São Paulo, 10/07/1983, FOLHETIM, pp.3-5. 1983a



Eisler: “Para que novos elementos se desenvolvam, outros elementos têm que recuar”

Hanns Eisler
Artista da vanguarda, e não artista de vanguarda

Willy Corrêa de Oliveira

Para o compositor alemão Hanns Eisler, as opções estéticas e políticas deviam estar estreitamente conjugadas, na prática de uma música a serviço da libertação

Para Paulo Maldos

***

Compositores e teóricos (dos que se enquadram no quadro da “vanguarda artística”) logo após a Segunda Guerra Mundial, fizeram dos silêncios de Webern um estrondo. Do barulho em torno dos **silêncios** ansiavam eles por uma renovação e continuidade da ditadura da cultura burguesa. Quanto ao **timbre**, bradavam, Webern deixara um legado único — timbrado de honra — capaz (imaginavam) de aniquilar os ruídos desastrosos da guerra. (Anunciavam o timbre em Webern, como se toda a música até então houvesse sido escrita apenas para diapasões.) Sobre o **pontilhismo** weberniano, pontificavam que era a qualidade capaz de conferir modernidade e esperança à música nova (após os horrores pontilhísticos das detonações tão ouvidas durante a Segunda Guerra Mundial). As **durações** deveriam — a partir do legado weberiano — ser mais precisas, serializadas, calculadas, deveriam quebrar com todo o pulso (que em suspensão), poderiam substituir o ritmo de suas marchas — desviando a atenção para coisas mais sublimes. E até dos PPP (pianíssimos) de Webern se fez uma barulhada: um tal dogma poderia apagar da memória os escombros de uma guerra que eles acreditavam já estava no passado (um passado ensurdecedor e mais ainda para aqueles que nada tiveram que ouvir de Webern). Então VIVA WEBERN! Viva o “futuro”! Viva a “música nova”! “Considero urgente uma revisão das idéias burguesas acerca do que é um grande homem (isto é, da grandeza burguesa, do que é ou pode ser um grande político burguês) — razão pela qual estou disposto a considerar Hitler como um grande político burguês... Tampouco se pode combater o fascismo separando-o da burguesia sadia (forças armadas e a indústria)... Só se pode pôr de manifesto, de maneira plena, se se aceita o feito de que a classe mais desprovida de saídas, a pequena burguesia, se estabelece de forma ditatorial na situação mais desprovida de saídas do capitalismo. A ditadura só é aparente porque se impõe sem suprimir as classes existentes, com o que acentua o peso natural (econômico) da alta burguesia (os Junker), e não governa de acordo com as intenções da pequena burguesia... O que é patológico nesta ditadura é ▶

mascarando a luta de classes, substituindo-a, e se produzindo enquanto necessidades autônomas. "Mas hoje a vanguarda verdadeira compreende que a época dos estudos e dos contínuos experimentos está superada. O novo material musical deve, agora, confrontar-se com os novos conteúdos e deve ser utilizável para um novo projeto de sociedade" (Eisler).

Na República de Weimar, a partir de 29, e na mais estreita, extremada e fecunda colaboração com Brecht, é que a música de Eisler cada vez mais se torna a música necessária no campo de batalha das classes. É esta a música que aniquila os extravasamentos autobiográficos do artista com a missão suprema de dar ao mundo a sua "individualista visão de mundo"... Com Brecht, cada vez mais se deixa seduzir pela música "que uma trabalhadora canta no quintal em uma tarde de domingo". Por estes tempos, tanto pode produzir uma canção repetível com a mais fascinante facilidade (porque nunca banal como a "música de massas" estereotipada e narcotizante) como vêm sendo escritas músicas para filmes, teatro e até para concertos (em circunstâncias especiais). Deste período, músicas como a "Canção da Solidariedade" e obras para corais de trabalhadores, a "Canção da Frente Única", passam de boca em boca. (Vale lembrar que a Associação de Cantores Operários da Alemanha congregava cerca de 280.000 membros!) "Tivemos que encontrar o modo que permitisse considerar quem canta não como intérprete mas como protagonista revolucionário" (Eisler). É nesta direção, e na produção de uma música sempre diversificada (de acordo com as necessidades, a funcionalidade) e contando com a participação de Ernst Busch, Helene Weigel, Karl Rankl, que a música faz corpo com a luta: em Paris, União Soviética e — após a ascensão do 3.º Reich — concertos na Áustria, França, Bélgica, Holanda, Inglaterra, EUA, Tchecoslováquia e Dinamarca. Fase de aguerrida luta contra o fascismo. É do exílio que envia o livro de baladas para os companheiros alemães. É na Espanha, na frente de batalha (em 1937), junto às Brigadas Internacionais, que Eisler luta e faz música contra Franco: concertos e cantos de combate sob bombas nazi-franquistas.

No exílio, em momentos de inatividade forçada, é que escreve uma série de cantatas que cantam o combate e que não tinham nem como serem cantadas: os batalhões de Hitler já mancham de sangue fronteiras e mais fronteiras. Em 1940, após o México, sobrevive nos Estados Unidos à custa de música para cinema: e em uníssono com Brecht:

"Toda manhã, a fim de ganhar a vida,
lá vou eu para o mercado onde se compram mentiras;
esperançoso,
entro na fila dos vendedores" (B.B.)

Destes tempos difíceis, data a coletânea de "Canções Hollywoodianas" sobre textos de Brecht e fragmentos cuidadosamente cortados de poetas do passado (aproveitáveis para a marcha do presente). Nestas canções, Eisler trabalha com a finalidade de não perder o manejo de sua pena — que tem o peso de uma bomba. Dos Estados Unidos, após um processo espinhoso, é expulso em 1948 por "atividades antinorteamericanas", acusação movida pelo comitê que teve McCarthy, Stripling e o então jovem carreirista político Nixon entre acusadores e verdugos. "O comitê espera criar uma avalanche contra todos os artistas liberais, progressistas, conscientes socialmente... Foi o que tentaram Hitler e Mussolini. Eles não tiveram sucesso e também não terá a Casa do Comitê sobre Atividades Antiamericanas", disse Eisler.

O antiestilo eisleriano

Em 1950, Eisler se estabelece na República Democrática Alemã: escreve desde canções para crianças e jovens — canções des-nazificantes — até obras para concertos, filmes, teatro. Cuida de educação musical, e escreve o hino oficial do novo Estado, que se edifica enquanto se removem os escombros: e não é para menos que o hino incorpora, de maneira magistral, a técnica do distanciamento (Verfremdung) de Brecht ao acoplar o épico de "marcha nova" à leveza de uma canção solene e tranquila (bem à maneira de antídoto antinazista). E mesmo que superficialmente, caro leitor, permita-me interromper um pouco esta estada final de Eisler na Alemanha, para tentar um catálogo abreviado de alguns traços marcantes da música de Eisler, daquilo que bem poderíamos chamar de antiestilo eisleriano.



Brecht: "Quando vejo Eisler é como se alguém me chamasse por meu antigo nome, enquanto avanço meio cego e aos empurrões no meio de uma multidão."
Eisler: "Bem, tínhamos uma escola excelente, a escola do meu amigo Brecht. Ele não aprendeu de mim, como afirmou. Nego isso."

Com relação à música de combate (Kampfmusik), as canções pedagógicas, às peças comemorativas, escutamos sequências de módulos melódicos simples, de fácil repetibilidade: auras de motivos populares das mais diversas latitudes geográficas, e surpresas inauditas (mas dispostas de maneira a não criarem dificuldades de entonação), como se fossem caminhos naturais, necessários. Justaposições surpreendentes de encadeamentos de tonalidades não habituais, de colagens de modos, ou de enfrentamentos entre instantes de tonalidades e modalidades. Usa também o recurso de memórias veladas de canções eruditas (Schubert, em especial), mas já de apropriação popular. Há também os elementos de paródias, citações, estilemas de origens diversas, mas sempre a conotar semânticas precisas. Imaginem-se estas linhas melódicas ancoradas sobre justaposições (encadeamentos?) harmônicos inesperados: confortavelmente se relacionam sequências modais com cadências e sequenciações modulatórias tonais, elementos de harmonia de jazz, acordes perfeitos e imperfeitos a perfazerem caminhos de paisagens harmônicas encantadoras. Estas observações podem ter validade (mesmo) para outros gêneros da produção eisleriana.

Uma ética da estética

Também a montagem entra como agente a mover o discurso: através de cortes abruptos ou fusões imprevisíveis, como a sugerir a transposição do distanciamento brechtiano para o drama da música.

A técnica de variações sobre motivos breves (dodecafônicos, tonais, modais, atonais), em costuras invisíveis — em continuidade — a sustentar um discurso que, independentemente da direcionalidade do sistema tonal, mostra-se como de um roteiro claro, sem a linearidade fácil (já trilhada), mas sem a fragmentação histérica, agônica, tão presente no discursar da escola vienense (e suas vertentes).

Voltando à melodia em Eisler, como não cantar os feitos dos saltos de intervalos descendentes amplos, largos, como síncopes instantâneas e re-vitalizar os seguimentos de intervalos mais contíguos? A estas melodias Brecht nunca teria se referido (como escreveu com relação à Escola de Viena) assim: "Que obrigavam os cantores a relinchar como cavalos agonizantes".

Quanto ao timbre, o que houve de mais providencial — ao lado de contribuições inusitadas — foi a incorporação de todo um prazer colorístico das músicas populares de sertões, veredas, confins, estepes, savanas, de toda a parte onde o povo vivo vibra com sua criatividade. No todo, ouço essa música muito forte, combativa, sensitiva, como se fossem produções de muitos músicos e, em cada circunstância (que as produções bem denunciam), necessária! As peças que foram sendo necessárias, e não a obra "única" e rilkianamente irreprimível de uma "personalidade musical" de inconfundível estilo: nem "original" nem "psicológica". Não, não creio que Eisler teria morrido se não tivesse podido escrever música: ele teria morrido se não tivesse realizado e vivido uma música e uma vida em combate pela libertação dos "condenados da Terra".

Caro leitor, o tempo não urge, mas o espaço está cada vez mais curto. Retornemos à República Democrática Alemã e encontremos Eisler trabalhando. Reconstruindo. Escrevendo música, proferindo palestras, escrevendo textos teóricos, ensinando, regendo, casando pela terceira vez, bebericando, incansável até o último dia.

Os textos teóricos de Eisler (existem traduções para o italiano, inglês e francês), juntamente com os de Brecht, formam um importantíssimo conjunto que vale por uma ética da estética no corpo do pensamento marxista: contribuições que os próprios fundadores do marxismo não dispuseram de tempo e condições objetivas para realizar. E faziam muita falta estas contribuições: leiam para crer! Não é de se deixar de lado as conversações com Bunge — "Sobre Brecht" — onde, ao lado de memórias, reflexões e comentários sobre o amigo, vibram também os harmônicos de uma nova estética: plena de contradições, é certo, mas por isso mesmo tão instigante e imprescindível. O espaço torna-se cada vez mais estreito, embora o tempo seja possível. Caro leitor, peço desculpas por tantas omissões: amizades, feitos, fatos, indicações bibliográficas, títulos de (pelo menos) algumas peças importantes do catálogo do nosso compositor, de tantos de seus colaboradores... Bem, escrever ainda que após a composição de "Ernste Gesange" Hanns Eisler falece em 6 de setembro de 1962.

Em Darmstadt, no ano seguinte, só escutaremos o silêncio sobre a vida, paixão e morte deste combatente. Como nominá-lo? Compositor? (No campo da tradição "histórica" burguesa me parece um desperdício!) Artista? (Dentro do mesmo quadro me parece uma injúria!) Mas pouco a pouco, quando o ruído da "música de vanguarda" se auto-silencia por falta de notas de esperança... e pouco a pouco, quando todo um modo velho de pensar se espatifa e, se rompendo, vai caindo em escombros silentes em impotência sem vibrações... e pouco a pouco, quando personalidades artísticas se espantam (silenciosas) diante de espelhos cotidianos que lhes revelam suas fragilidades individualistas ... e pouco a pouco, quando o verdadeiro Mephisto (não o goetheano) vai resgatando um a um os seus Faustos de seus ilusórios faustos... e pouco a pouco Stockhausen olha para a platéia e só encontra alguns de seus filhos e esposas (e não suporta a música de Eisler, segundo entrevista recente)... e pouco a pouco, quando a República Federal da Alemanha se permitia como luxo e "imagem democrática" um algo da música de Eisler (mas porque acredita que esta música não tinha/teve/tem crédito junto aos oprimidos que eram aqueles para quem ele, Eisler, veio)... e pouco a pouco a música de Eisler, é ela, com os novos que vêm rompendo o silêncio... muito a muito, esperamos que Eisler (que liquidou com a personalidade artística venha trazer-nos de volta para um canto coletivo... e muito a muito vamos aprendendo com Eisler que a arte pode estar a serviço de um projeto de ESPERANÇA ... e muito a muito estamos aprendendo de sua atuação profética que a música só tem sentido na ação libertadora... E ainda por pouco a muito: estamos esperançosos de que as novas gerações saquem que a música de Eisler se diferencia da música de uma personalidade artística burguesa exatamente porque a música nova só se faz na ação e no pensamento de uma cultura alternativa a partir do povo... (e não no estúdio de um artista individualista que nunca colocou a cara na janela — a não ser para ver se alguém possivelmente o admiraria)...

De mais a mais, a música de Eisler substituirá os ruídos angustiosos e os silêncios impotentes (que os livros deles mesmos fazem passar por vanguarda...) ... de muito a muito nos tornamos conscientes e cantamos Eisler: ao cantarmos com o povo que em luta por sua libertação é capaz de uma música nova (porque livre) e livre (porque é a nova música)...

PS: E quanto a Webern, a Schoenberg, que o povo venha, quando for a hora, a decidir. Você caro leitor, colega, teria estado tão aflito e inquieto com relação ao futuro das escalas, trinados, baixo de Alberti, praticados até às vésperas da Revolução de 1789? Estaria você, naquele momento, ansioso quanto à "recuperação" pela sua (nossa) classe, a burguesia, da produção musical da Idade Média e da Renascença, hoje (só hoje) tão recuperada??? ■

Willy Corrêa de Oliveira é compositor, professor de Composição do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, autor de "Beethoven — Proprietário de um Cérebro" (Perspectiva).

algo inerente à classe da qual provém. A neurastenia de Hitler é a neurastenia de um encarregado de secção de uma agência dos Correios" (Brecht, em 28.2.1942).

Adesão ao nazismo

E quanto à adesão de Webern ao nazismo, os funcionários da História da Música (e isto pode ser mais generalizado do que a "série") houveram por bem a implantação de um bem-cuidado **silêncio**. Webern era apresentado à boa consciência burguesa — a partir de fragmentos "escolhidos" de correspondências e escritos teóricos — como um Fausto goethiano (leia-se um altivo burguês) a ludibriar o diabo (do Kapital), por sua bondade e honestidade e tenacidade na fatura de uma obra, como um bem universal para toda a "Humanidade".

A estas linhas, meu caro leitor, "mon semblable", você já deve estar a pensar que fujo do tema proposto: falar de Hanns Eisler. Devo-lhe uma explicação, sim. Talvez duas: a) que tudo se relaciona (e que, na prática, a gente vem sendo "educado" no sentido de **setorializar** tudo: até a cultura); b) o silêncio. Romper silêncios falando de silêncios.

Enquanto os funcionários da "História da Música" (de boa ou má fé) fizeram dos silêncios de Webern (do "silence" de Cage) um estrondo, as notas sonoras e combatentes de Eisler eles tentaram abafar o quanto foi possível. Estes funcionários-padrão da ideologia burguesa, excelentes doutores engenheiros acústicos que são (é verdade!), cuidaram para que a música e a presença profética do autor da "Canção da Solidariedade" (ver foto) não incomodasse a "acomodação" das leis fundamentais de uma "História" que seja "branca", "masculina", "adulta", "cristã", "autoritária". O Brecht — alma irmã de Eisler —, que escreveu em fevereiro de 1942 o que lemos pouco atrás sobre Hitler, retorna à máquina de escrever e desfere, em 15.1.51, refletindo sobre a encenação de "Luculus": "O tema é importantíssimo neste momento em que as ameaças dos americanos são tão histéricas." Isto em 1951 — que dizer da Nicarágua, de El Salvador de 1983?... e de todos estes decênios de napalm e de violentos e sanguinosos governos títeres? Em lugar de se descerrarem as cortinas de sobre as placas comemorativas em homenagem a Hanns Eisler — "músico combatente pela paz" — o que se fez foi colocar cortinas para abafar o seu canto de luta. Eisler faleceu em 1962, em Berlim, e em Darmstadt (lugar dos mais privilegiados, onde se "renovava" a música burguesa) só houve silêncios e mais webernidades. Habituados que somos aos livros e aos ensinamentos de uma "História" que regula os conhecimentos e visões do mundo para que a mentira se apresente com a máscara da verdade, torna-se muito difícil dizer algo de Hanns Eisler.

Caro leitor, acho que você pode estar-me compreendendo. Falar de Eisler sem as grades de uma "História" que centra tudo no individualismo, na autoridade, na obediência e no mando, no egocentrismo de ilusórios Faustos que driblam o Diabo? Não é exatamente este individualismo, esta inflamação do Ego e, no caso da arte de vanguarda, este sentir-se como "antena da raça" que servem de alicerce para o sistema de opressão (do qual a Arte é um subsistema "a serviço" — mesmo considerando-se contradições inerentes?; mesmo considerando-se sua relativa autonomia?) E mais, caro leitor, como se pode, como participe da dominação, ser livre para falar de liberdade? E Eisler viveu a liberdade: correu os riscos de não aceitar "seguras" normas externas: duvidou: contrariou os rumos de uma história (da música?) que obedece a leis estranhas à história do homem, mas necessárias à continuidade de um status quo de tanta insensatez (mas lucrativo para alguns). Reconheço as minhas limitações, leitor, mas tentarei contar sobre Eisler. Terei a companhia do leitor por mais algumas linhas?
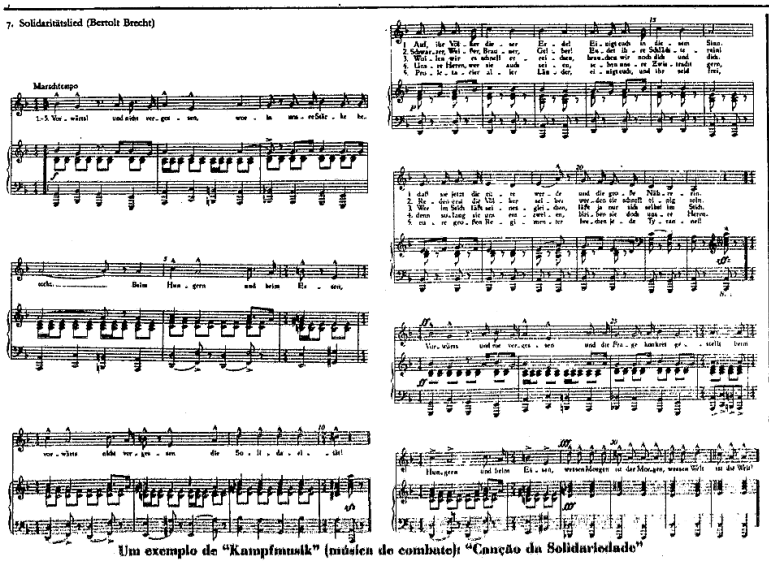
Constituição física: forte

Nome: Eisler, Johannes; Constituição física: forte; Estatura: 1,55 metro; Cor: branca; Cabelo: ralo, castanho; Sobrancelha: castanha; Olhos: azuis; Nariz: reto-sinuoso; Queixo: pomponudo; Bigode: não usa; Barba: escanhoada; Sinais particulares: visíveis nenhum; Idade: 40 anos; Data de nascimento: 6 de julho de 1898; Estado civil: casado; Profissão, ofício ou ocupação: compositor músico; Idioma nativo: alemão; Outros idiomas: inglês; Lugar e país de nascimento: Leipzig, Alemanha; Nacionalidade atual: austríaco: Religião: nenhuma; Raça: branca; Lugar de residência: Leipzig, Alemanha; Nome e domicílio no México de pessoas que possam dar referência sobre o interessado: não tem; Pelo Chefe do Serviço de Emigração — Registro de Estrangeiros, válido por um ano, assina: Carlos A. Gomez, em 12 de abril de 1939. Número da ficha: 119.099.
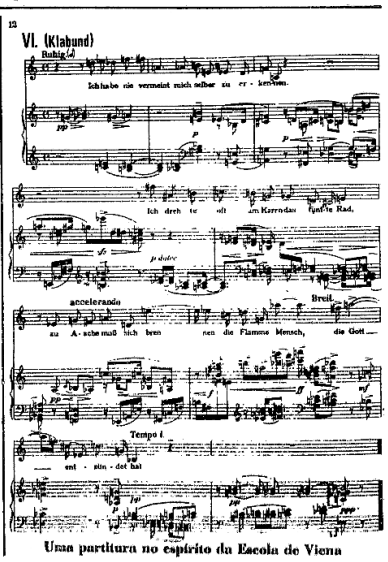
Pode-se agregar que era filho do filósofo e professor universitário Rudolf Eisler e de Maria Ida Eisler (vendedora de carne em feiras). "O que há de mais interessante em minha origem é que sou nascido de duas classes diferentes; meu pai era filósofo e minha mãe trabalhadora, e é característico aqui que duas classes se encontraram de alguma maneira", disse Eisler. Aos 14 anos Hanns já lia Marx, Haeckel, Kautsky, Hegel, e muito se inspirava na disciplina e esforço intelectuais de seu pai. De sua mãe, ele dizia que "ela sabia o que era a pobreza, ela sabia o que era a luta, assim sua influência foi enorme". Desde criança ele escutava muito Wolff, Schubert, canções populares e árias de óperas que o pai cantava, acompanhando-se ao piano.

Autodidata, aos trancos e barrancos Eisler retorna do "front" da Primeira Guerra Mundial, após alguns meses de hospitalização (por ferimentos em batalha), e principia, em 1919, a estudar com Schoenberg, e toda uma vida de admiração e fidelidade ao extraordinário professor e compositor, e repulsa ao ordinário burguês. Max Deutch comenta: "Desde cedo Eisler começou a criticar Schoenberg (não musicalmente, Deus o guarde!) Mas seu modo de vida, seu conservadorismo burguês, suas relações familiares, e sobretudo sua filosofia de vida". Pensava Eisler: "O mundo musical deverá revisar seu julgamento e parar de considerar Schoenberg como um destrutor e um subversivo, e sim como um mestre. Hoje sabemos: ele forjou um novo material para fazer música na plenitude e na coerência dos clássicos. Ele é um verdadeiro conservador: ele se criou uma revolução para poder ser reacionário... Sinto-me imensamente agradecido a ele por tudo que tem feito por mim. Considero-o o maior dentre todos os compositores burgueses contemporâneos. Se a burguesia não aprecia sua música, é pena, porque eles não têm compositor melhor."

Em 1924, Eisler estréia em Berlim com sua "Sonata para Piano Op 1", ao mesmo tempo em que estala em seu consciente a questão de que não é aceitável a separação entre música e política. A partir de então várias obras se sucedem nas quais o próprio material musical, aprendido de Schoenberg, é criticado no curso mesmo de cada produção; notam-se tensões entre materiais musicais, dúvidas, intenções, tentativas, até por volta do op 12. No op 13, "Quatro Peças para Coro Misto", as paralelas do Eisler-compositor com o Eisler-homem político se encontram, se tocam no finito mesmo da prática de uma música a serviço da libertação. É por volta de 1927 que ele se liga ao conjunto de agitação e propaganda (agit-prop) "O Megafone Vermelho", grupo que se apresenta em ruas, praças, portas e fábricas, salas de sindicatos e em todo o lugar onde se encontra um público de trabalhadores. Acredito que tenha sido marcante para Eisler (como para "O Megafone Vermelho") esta colaboração, a trazer à tona os restos de um naufrágio que a cultura burguesa precisava ignorar: o material musical não é válido por si mesmo, em si mesmo; e que a miragem de uma "arte pela arte" só ocorre em todo o esplendor (hollywoodiano) se se der no éter, ou na intoxicação provocada por uma teoria ilusória. "Porque a música burguesa não é — como se acredita — universal, e sim a arte de uma classe dominante" (disse Eisler). Mas os materiais — não sendo um valor metafísico, não mitologizados pela classe que os produz, como para justificar-se — eles têm lugar na música de um compositor revolucionário: desde que tenham uma função específica a cumprir no quadro de uma obra que é criada para um público determinado, e em uma situação concreta determinada, para um evento concreto e exigir um tal material. Os materiais segundo as necessidades, e não o individualismo — personalidades a usar/criar materiais que elas julguem fundamentais para a ditadura de sua subjetividade. Não os materiais▶



Um exemplo de "Kampfmusik" (música de combate): "Canção da Solidariedade"



Uma partitura no espírito da Escola de Viena

MENDES, Gilberto. “Homem novo música nova”, Estado de São Paulo, 19/08/1983, p.16. 1983a



16 — O ESTADO DE S. PAULO — SEXTA-FEIRA — 19 DE AGOSTO DE 1983

Homem novo, música nova. Começa o XIX Festival

Da sucursal de SANTOS

O XIX Festival Internacional de Música Nova, um dos mais importantes encontros internacionais de música erudita e um dos mais significativos eventos do calendário musical brasileiro, começa hoje no Teatro Municipal de Santos, às 21h30. Idealizado e organizado há 21 anos pela Sociedade Ar's Viva, sob a direção do compositor Gilberto Mendes, o Festival deste ano comemora conjuntamente os centenários dos compositores Anton Webern e Edgard Varese, os 150 anos de nascimento de Johannes Brahms e os 20 anos da morte de Francis Poulenc. A noite de estréia inclui números de piano, música eletrônica e efeitos visuais e o destaque é para o compositor argentino Alcides Lanza, que retorna ao Brasil pela segunda vez depois de dez anos.

Gilberto Mendes faz questão de destacar — no variado e rico repertório deste ano — as obras especialmente compostas pelo músico suíço Ulrich Gasser e denominadas **House of Usher** (com a participação do artista plástico Martin Gasser) e **Mobius Snorum**, de Jocy de Oliveira, que terá aqui em Santos a sua primeira audição mundial. Outros destaques são para os compositores Maria Helena Rosa Fernandes, Bruno Kieffer, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Ayiton Escobar e do próprio Gilberto Mendes, que também farão estréias mundiais de peças de suas autorias.

São esperadas igualmente, com grande expectativa, as primeiras audições brasileiras de obras dos compositores Luca Lombardi, da Itália, Sérgio Ortega, do Chile, e Wilhelm Zobl, da Áustria, representantes da mais recente tendência da música politicamente engajada. A eles se somam, com presença marcada em Santos, além do argentino Lanza, os compositores mexicanos Manuel Enriques e Mario Lavista. O norte-americano Karl Korte, o canadense Bruce Mather, o uruguaio Carlos da Silveira, além de Ann Silabee, Serge Perron, John Celona, Wendell Keeney, André Prevost, John Burke e Bengt Hambreus. E mais os músicos Phill Niblock e Lee Summer, dos EUA, Pierre Le Page, do Canadá, e Jorge Antunes, do Brasil.

Mendes conta que "tudo começou entre amigos, familiarmente, e continua sendo assim". E acrescenta: "O festival sobrevive graças à colaboração de todos e à soma de um pouquinho que cada instituição oferece. Hoje estamos novamente em cena graças à ajuda da Prefeitura de Santos, da Secretaria de Cultura do Estado, da Funarte e de entidades estrangeiras como a Fundação Pro-Helvetia, da Suíça, a Usis, dos Estados Unidos, e o Ministério da Cultura, do Canadá, que patrocinaram a vinda de seus artistas. Mas já estamos acostumados a realizar esse festival com pouco dinheiro".

O compositor santista chama a atenção, neste festival, para as músicas de Luca Lombardi, Sérgio Ortega e Wilhelm Zobl, que representam uma nova tendência da música européia socialmente engajada e de protesto contra a guerra e a destruição ecológica, entre outras coisas. "É uma corrente muito forte e significativa — esclarece Mendes — e suas obras serão apresentadas agora pela primeira vez no Brasil, dentro de uma tradição nossa de transformar o palco do festival em lugar para novos pronunciamentos, polêmicas, debates e, resumindo, num verdadeiro termômetro da música contemporânea."

E prossegue: "Lembro-me agora de uma polêmica aqui lançada por Koellreutter, há alguns anos atrás, e que o **Jornal da Tarde** levou adiante nacionalmente, exatamente sobre a música funcional. Note-se que todos os compositores apresentados no festival, aqui vêm parar ou têm sua música mostrada por razões de um real relacionamento conosco ou por alguma razão estética ou mesmo política. E isto porque o festival não é e nunca será uma mostra empresarial com vistas a transas comerciais. Trata-se de uma mostra engajada com a pesquisa daquilo que ocorre de novo na música. E este novo varia sempre, pois a arte não pára. Doa a quem doer. 'Homem novo, música nova': este é o lema do nosso festival".

Carlos Galhardo, 50 anos de arte

EDUARDO MARTINS

Seria injusto que os 50 anos de carreira artística de Carlos Galhardo passassem despercebidos; por isso, para assinalar a data, a RCA Victor preparou a montagem "Jubileu de Ouro", que, no entanto, não é a única lançada nas últimas semanas. Há outras, homenageando igualmente ídolos do passado, os encontros de duas ou mais vozes no mesmo disco, os sucessos de 20 anos atrás e também conjuntos vocais antigos ou mais recentes.

Jubileu de Ouro. *Carlos Galhardo cantou diversos gêneros musicais, lançou muitos êxitos de carnaval, mas se definiu como intérprete eminentemente romântico, "O rei da valsa", como se dizia alguns décadas atrás. Aos 70 anos, e aos 50 de carreira, este "Jubileu de Ouro" constitui um saudável reencontro com o cantor que continua a fazer seus shows, embora esteja afastado do disco. Claro que conter em 14 faixas toda uma trajetória de meio século é tarefa impossível. Assim, sempre se poderá questionar a não inclusão nesta montagem de "Cortina de Veludo" ou "Fascinação", dois de seus maiores momentos musicais. No entanto, grande parte das valsas que consagrou está presente, ao lado de pelo menos uma das marchas mais conhecidas que projetou, "Aliah-lá-ô". Outras indicações de repertório: "Boa Noite, Amor", "Maringá", "Eles se Amaram no Rio", "Só Nós Dois no Salão e Esta Valsa" e "Rosa de Maio".*

Grande Parada — Nostalgia. *É uma pena que edições como esta não se repitam com maior freqüência. Com muita felicidade, a RCA conseguiu reunir pelo menos meia dúzia de obras-primas na música brasileira nas suas interpretações praticamente definitivas. É o caso, por exemplo, de "Carinhoso", com Orlando Silva; "Vingança", com Linda Batista; "Mensagem", com Isaura Garcia; "André de Sapato Novo", com Jacob do Bandolim; "Tahi!", com Carmen Miranda; e "Amigo Urso", com Moreira da Silva. "Bases Moços", com o próprio Lupicínio Rodrigues, comprova que a recente versão de Fábio Jr. para essa canção não passou de um impune atentado à música brasileira, ao mesmo tempo em que se pode também apreciar a presença de outros autores-intérpretes, como Ismael Silva, Ataulfo Alves, Nelson Cavaquinho e João de Barro, num disco que se completa com a participação de Silvio Caldas, Jorge Veiga e Francisco Alves, numa seleção musical altamente significativa.*

Ninho de Cobras. *Vale mais pelo insistido e pela oportunidade de se juntarem, na mesma faixa, dois ou mais intérpretes. Alguns dos encontros: Luiz Gonzaga-Milton Nascimento, numa recriação das mais felizes de "Luar do Sertão", Candeia, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros e Guilherme de Brito, em "Não Vem (Assim não Dá)"; Maria Bethânia e Gal Costa em "Boi Negro"; Miúcha e Chico Buarque em "Maninha"; João Bosco e Ângela Maria em "Mas Sudier"; ou Nana e Dorival Caymmi em "Milagre". Nem todas as faixas evidentemente têm o mesmo peso, e no fim o resultado torna-se desigual.*

29 Anos — Grande Parada Nacional do Sucesso. *Só resiste como curiosidade ou sessão nostalgia, especialmente para quem era jovem há 20 anos e se empolgou ao som de Neil Sedaka ("Stupid Cupid"), Sérgio Reis ainda em sua fase jovem guarda ("Coração de Papel"), Paul Anka ("Diana") e Harry Belafonte ("Matilda"). A miscelânea prossegue com música italiana e finda em alguns discutíveis nomes da época ou até mesmo mais recentes que não se notabilizaram exatamente pela qualidade do repertório, como Antônio Marcos, Lilian, Jane & Herondy e Altemar Dutra.*

O Vocal Brasileiro. *Nada mais proveitoso para comparar os estilos dos conjuntos vocais que surgiram nos anos 60 ou antes (Os Cariocas, MPB-4, Quarteto em Cy e O Quarteto) com os mais atuais (Boca Livre e Céu da Boca). Inegavelmente a vantagem fica para Os Cariocas, que atingiram um nível criativo que nenhum outro conseguiu alcançar depois, embora por vezes o Céu da Boca lenha essa proeza. São quatro LPs, da série de caixas que a Polygram tem editado, e no conjunto oferecem uma agradável seleção de sucessos de várias épocas em interpretações no mínimo corretas. No fim, o lançamento subtaste não apenas como amostragem do que de melhor se fez no campo da harmonização vocal no País nas duas últimas décadas e pouco como oferece uma razoável perspectiva da evolução da música brasileira nesse mesmo período.*

A lamentar apenas que, nos cinco discos, as gravadoras não se não houvessem incluído as letras das composições, como também não tivessem acrescentado, para melhor informação do ouvinte, a data da gravação original de cada faixa.

Jubileu de Ouro marca os 50 anos de carreira de Carlos Galhardo, cantor que se dedicou a vários gêneros musicais

"Ninho das Cobras" reúne uma seleção de grandes nomes da MPB, e "Nostalgia" uma coletânea do passado.

Rádio

Eldorado
AM 700 KHz

12.00 — CONCERTO DO MEIO-DIA — A Filarmônica de Viena, conduzida por Karl Boehm, interpreta a Sinfonia nº 39, de Mozart; e Rostropovich e Martha Argerich, por sua vez, a Sonata para violoncelo e piano, de Chopin.

continuo; com Severino Gazzelloni e o conjunto I Musici). 2) Weber (Peça de Concerto para piano e orquestra em fá menor, op. 79, com Mikita Magaloff, acompanhado pela Orquestra Sinfônica de Londres, dirigida por Colin Davis). 3) Brahms (Trio para piano, clarineta e violoncelo em lá menor, op. 114, com Christoph Echenbach, Karl Liester e Georg Donderer).

Cultura

16,30 — LANÇAMENTOS INTERNACIONAIS
17,30 — MPB ESPECIAL — Hoje: MPB-4.
18,05 — MUSICA SÓ MUSICA
23,00 — ÚLTIMO CONCERTO — 1) Vivaldi (Concerto op. 10, nº 3, pela Academy of Saint Martin in the Fields, regida por Brown). 2) Schumann (Concerto op. 54, pela Orquestra da Rádio Estadual da URSS, regida por Gauk). 3) Dvorak (Romande op. 11, pela Orquestra do Concertgebouw de Amsterdã, regida por Colin

Música

GRUPO KALI, criado no ano passado por oito jovens instrumentistas, faz a primeira apresentação em Festival Nacional das Mulheres nas Artes, em setembro, e a partir de então não pararam. Hoje, o grupo dá um recital às 21 horas, no Masp (avenida Paulista, 1.578) com as músicas de Miguel Briamonte, Teresa Mercadante, Renata Montanari e Lulo Aguiar, entre outros. Ingresso único de mil cruzeiros.

KLEITON E KLEDIR voltam ao Palácio dos Convenções do Anhembi para a última semana de shows. Acompanhados por sua banda, eles cantam as músicas mais conhecidas de seus LPs e dançam alguns dos ritmos gaúchos. Hoje, às 21 horas.

ANGELA RO RO se acompanha ao piano no único show que fez hoje, na Hunter (rua Rui Barbosa, 201) à meia-noite. No repertório "Bárbara", "Só nos resta viver" e "Desnuda...", além de músicas inéditas.

BANDA SYNCRO JAZZ, formada por Maria de Lourdes (piano), Ronaldo Machado (bateria), Peter Woolley (baixo), Ernesto Pinto (sax tenor), Vidal Bright (sax alto) e Dagmar Morelli (vocal), estará hoje e amanhã, às 21 horas, no Teatro João Caetano (rua Borges Lagoa, 650), onde interpretará jazz, samba, funk e blues. Ingresso único de 800 cruzeiros.

CLÁUDIO NUCCI e a dupla GENÉSIO TOCANTIS e JURAILDES DA CRUZ dividem o espaço da Sala Guinnaz Novaes (alameda Nothmann, 1.058), onde apresentam um show que fica em cartaz até o dia 28. Nucci interpretará músicas de seus dois LPs, enquanto a dupla, que brevemente lançará um disco, apresenta o espetáculo para divulgar suas composições. De quarta-feira a sábado, sempre às 21 horas, domingo, às 20 horas. Ingresso único de 600 cruzeiros.

BRUNETTI E GARFUNKEL — Sob o título "Afetuosamente", quatro músicos e compositores paulistas — César Brunetti, Jean Garfunkel, Paulo Garfunkel e Frara — estão reunidos (até domingo), sempre às 21 horas, no Teatro Lira Paulistana (rua Teodoro Sampaio, 1.041). Brunetti compôs desde 1967. É o autor de "Empada Molenga", defendida e gravada pelo Premeditando o Breque no MPB-Shell. Agora está preparando seu primeiro LP, que deverá ser lançado pelo Lira Paulistana/Continental. Garfunkel atua desde a época da Jovem Guarda, já escreveu para desenhos animados, peças de teatro e discos infantis. Sua composição mais famosa é "Calcanhar de Aquiles" gravada por Elis Regina.

DORIS MONTEIRO — Considerada pelos críticos como uma das melhores intérpretes da MPB, Dóris Monteiro inicia nova temporada. Desta vez, no L'Absinthe (rua Bela Cintra, 1.862), onde interpretará, entre outros, os sucessos "Do-Ré-Mi", "Mocinho Bonito", "Banda do Distrito", "Andando de Conversa". De segunda-feira a sábado, a partir das 22 horas. Couvert de 3.000 cruzeiros.

ADAUTO SANTOS — Comanda o show de MPB do III Whisky (rua Santo Antônio, 378), que conta com a participação de Bolinha, Geraldo Cunha, José Pedro, Márcia Moreira e Solange Maria. De segunda-feira a sábado, a partir das 21 horas. Couvert de 2.500 cruzeiros.

BAIUCA — Segunda e terça-feira, Celso Miguel se acompanha ao violão, Mano Rodrigues interpreta músicas variadas e Walmiro Arid Teto, de quarta a sábado, show com a cantora Maria Odete completam a programação de Baiúca durante o mês de agosto. A Baiúca fica na praça Roosevelt e o show começa às 21 horas.

MÚSICA ITALIANA — Carlo Cavaradosi, cantor lírico e tenor do Teatro Municipal, interpreta trechos de óperas, como La Traviata, O Barbeiro de Sevilha, La Gazza Ladra, da soirée-festa a domingo, sempre a partir das 21 horas, no L'Onorata So Costa (avenida Macuco, 707).

TREM AZUL — O rock brasileiro desde os tempos de Jovem Guarda faz parte do repertório do conjunto Trem Azul, que estará cantando hoje, às 22 horas, no Acontece (rua da Consolação, 3.032).

CAVALERIA RUSTICANA e IL PAGLIACCI, óperas de Mascagni e Leoncavallo, terá suas três mais importantes exibidas hoje, às 21 horas e domingo, às 18 horas, pelo Vilno Verdi Ópera Clube, no salão de convenções do Príncipe Hotel (avenida São João, 1.702). Gravadas no Metropolitan de Nova York as óperas são Placido

MENDES, Gilberto. In: “A política chega à vanguarda”, Folha de São Paulo, 21/08/1983, p.66. 1983b

66 — 7.º caderno — ILUSTRADA — Domingo, 21 de agosto de 1983 FOLHA DE S. PAULO

Música

A política chega à vanguarda

JOÃO MARCOS COELHO

Aos poucos, a música contemporânea, com seus compositores, intérpretes e comentadores, começa a sair do estreito mariquismo que a tolheu nos últimos trinta anos, com resultados freqüentemente esterilizadores. A verdadeira batalha encampada pelos compositores radicalmente experimentais relegou os tradicionalistas - incluídos aí os nacionalistas e os francamente tonais - ao limbo ocioso do conservadorismo idiota. A produção dos últimos anos, entretanto, tendeu, sobretudo nos Estados Unidos, para o retorno à tonalidade, senão estrita, pelo menos a ampliada. Capitulação, exultaram os tradicionalistas. Descoberta da função social da música, argumentam os antigamente radicais.

Este instigante painel começou a ser mostrado anteontem, no teatro do Centro Cultural Brás Cubas, e seguirá até o final do mês: é a décima nona edição do Festival de Música Nova de Santos, um evento organizado há 23 anos pelo compositor santista Gilberto Mendes no qual só há duas exigências: a qualidade e obrigatoriedade de a música ser do seu tempo.

Aos 61 anos, Gilberto, além de ser um dos mais importantes compositores brasileiros da atualidade, é um animador cultural da melhor qualidade. Por exemplo, com apenas Cr$ 1,5 milhão em dinheiro, conseguiu - em grande parte devido a seu prestígio internacional - reunir neste Festival compositores novíssimos da Europa, Estados Unidos e América Latina a contar com a presença, em Santos, do Wilhelm Zobl, austríaco de 33 anos, presidente da Sociedade de Música Contemporânea da Áustria; Alcides Lanza, da Argentina; Ulrich Gasser, da Suíça; Bruce Mather, do Canadá; e Phil Niblock, dos Estados Unidos.

Todas as tendências

"Naturalmente, eu não teria condições de realizar um festival desta dimensão apenas com as verbas recebidas", diz Gilberto, "mas muitas instituições estrangeiras colaboraram, caso dos governos do Canadá, dos Estados Unidos e da Fundação Pró-Helvetia, da Suíça". A colaboração não parte somente de governos e instituições, mas também de particulares. O pianista Cato Pagano, por exemplo, emprestou seu piano Steinway para o teatro do Centro Cultural, que, por um desses absurdos, ainda não possui um instrumento decente (falha da Prefeitura de S a n t o s).

A hospedagem fica por conta de Gilberto e do grupo de pessoas reunidas em torno da Sociedade Ars Viva de Santos, Wilhelm Zobl, por exemplo, ficará no apartamento de Gilberto, enquanto os demais estrangeiros se dividirão entre um apartamento na cidade cedido por Sigrido Loventhal, diretor do Conservatório de Brooklyn, e casas de músicos santistas.

É por estes motivos que o Festival não só sobreviveu nestes 22 anos como se fortalece muito a cada nova edição. Nesta, o painel é particularmente expressivo. Nas treze noites programadas, há de tudo. Desde a declinante tendência de música eletrônica saída dos muros de Darmstadt (onde Stockhausen ainda reina) até o teatro musical (forma predominante na década passada, que hoje mostra sinais de decadência).

Mas, sem dúvida, a maior novidade deste Festival é a inclusão, pela primeira vez no Brasil, da música de vários dos mais representativos compositores europeus politicamente engajados, como o italiano Luca Lombardi, o austríaco Zobl e o chileno exilado Sergio Ortega. Esta tendência é hoje, na Europa, a que mais vem crescendo em importância, a ponto de ser encarada atualmente como determinante nos rumos da música nos próximos dez anos.

Ontem público, hoje autor

Uma das grandes satisfações de Gilberto é poder assistir neste festival a apresentação de artistas e intérpretes, como Marco Antônio Cancelo e Luiz Monforte, "que ontem eram público e hoje, por influência direta do Festival, integraram-se ao universo musical".

"Na realidade, a trajetória do Festival de Música Nova de Santos coincide em muitos pontos com a evolução pessoal e artística de Gilberto Mendes. Este detalhe, que poderia soar como deficiência grave do evento, transforma-se em seu mais positivo handicap, pois Gilberto forma, ao lado de Willy Corrêa de Oliveira, a dupla de compositores brasileiros mais saudavelmente inquieta - cada um a seu modo, naturalmente.

Ao mesmo tempo em que ambos descobriram Darmstadt no início dos anos 60, o teatro musical na década passada e o engajamento político nos últimos anos, o Festival mostrava essas tendências. É, de certo modo, o que se repete este ano. Gilberto esteve no último Festival de Música Contemporânea de Graz, quando foi executada sua peça "Saudades do Parque Balneário Hotel", em novembro passado, e deu aulas na Universidade de Austin, no Texas, no primeiro semestre deste ano.

Ambas as experiências foram enriquecedoras, mas ele ficou realmente impressionado com o festival austríaco, a ponto de ter escrito, em um rodapé de janeiro deste ano nesta página: "O quadro contraditório do festival foi sintomático de uma crise da música contemporânea profeticamenteanalisada por Hans Eisler, que chegou a um ponto agudo com a apresentação, pela primeira vez neste festival, de música politicamente engajada".

Música política

A reação prática de Willy tem sido positiva ao chamamento da dita "música política", mas Gilberto ainda não compôs nesta direção. "Desde 'Blirium C-9' venho praticando uma mescla de recuperação do tonal. Aquele velho contraste entre consonância e dissonância, eu o transferi para o contraste tonal versus atonal". Em termos, pois, Gilberto supera a dicotomia tonal-atonal retirando dela sua carga ideológica. Pelo contrário, assume todas as linguagens e técnicas contemporâneas desde que atinja seu objetivo maior,"que sempre foi comunicar. Na Europa, numa mesa de bar, ouvi de Sergio Ortega, o chileno que compôs 'Venceremos', música que está para seu país como "Caminhando' de Vandré está para o Brasil, a seguinte afirmação: "Vale tudo, desde que comunique".

Pois "Cantos del Capitán", música de Ortega para versos de Pablo Neruda, para soprano e piano - que escandalizou a vanguarda oficial na Áustria - será mostrada neste festival, assim como o próprio Wilhelm Zobl regerá sua cantata "Todesfuge", composta a propósito da morte de um operário em uma fábrica. Também Luca Lombardi, 38 anos, autor de uma monografia inteligente sobre Hans Eisler e a música politicamente engajada, está presente em Santos, através da execução de sua obra "Variações sobre 'Avanti Popolo Alla Riscossa'", para piano.

Gilberto Mendes sente "o cheiro de um momento de pré-guerra mundial no qual vivemos. Deve ser esta a causa que leva os compositores europeus atuais a transitar tanto na música dita de vanguarda quanto na francamente popular. Eles de fato entram no mercado de consumo disputando com os intérpretes populares". De outro lado, não se pode classificar como coincidência o fato de hoje à noite o compositorrr Willy Corrêa de Oliveira estar levando à cena no novo auditório do Instituto Goethe, em Pinheiros, "As Cinco Verdades - dramma per musica", resultado de sua reflexão sobre Eisler e Brecht.

A preocupação política de fato predomina na atualidade. Por isso o Festival de Santos se aplica à tarefa de divulgá-la. "Acredito que nós, num país do Terceiro Mundo, tenhamos mais facilidade, resistência menor, a uma música política. Aliás, é isto o que pensam vários dos compositores europeus desta tendência com os quais convivi", completa Gilberto. Amanhã, no teatro do Centro Cultural, em Santos, o compositor Wilhelm Zobl fará uma palestra sobre "a música européia politicamente engajada", Quem sabe a partir de sua posição a comunidade musical brasileira passe a questionar o lado político de seu trabalho. Se somente este fosse o saldo deste festival - e não, sabemos -, ainda assim ele terá sido decisivo para sacudir a nossa sonolenta realidade.



Gilberto Mendes: o êxito de uma luta de 23 anos



Willy: engajado na "música política"

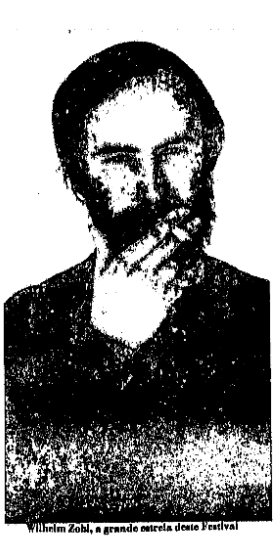
O 19º Festival de Música Nova de Santos traz pela primeira vez à América Latina a música socialmente engajada dos compositores europeus



Duo canadense de piano: Bruce Mather e Pierrette LePage



Lídia Peres e Berenice Menegale, canto e piano



Wilhelm Zobl, a grande estrela deste Festival

Antecipações do futuro no som da Inglaterra pop

PEPE ESCOBAR

A pouco mais de quatro meses de 1984, com o desfile de todas as contracorrentes e síntoses no palco iluminado do tórrido verão europeu, nunca a ansiedade de saber desde aposa foi tão excitante. Já se identifica o nascimento de uma 'nova música', rótulo rejeitar para fenômeno tão complexo. 'Nova música', para a indústria do disco, é Duran Duran, típico representante do pop sintetizado, narcisista, culto de um invólucro aparentemente moderno para um conteúdo conservador. Para Laurie Anderson, uma pós-modernista de verve e classe, é a música cubana. Para o produtor Steve Lillywhite - não por acaso - é a de uma série de grupos com quem trabalhou - entre os quais o excepcional U2, cujo "War" é um dos grandes álbuns dos anos 80. 'Nova música' é tudo isso, e muito mais.



Elvis Costello: clima cerrado

As paradas inglesas continuam como sempre dominadas por três sobreviventes estilisticamente diferenciados dos anos 60 e 70: o mellow Elton John, o ex-hollywoodiano e agora back to the roots Rod Stewart, e a personalidade do ano, Bowie, que na Inglaterra para muitos é mesmo o Deus/Demônio do final do milênio. O grosso do bolo musical fica com o funk/muzak ou pop sintetizado, patrios com todas as sofisticações da nova tecnologia eletrônica e recuperando todas as inovações dos grupos de vanguarda. O fato mais importante é que esta vanguarda - além de servir de elo para todas as mudanças de comportamento atualmente significativas - cada vez mais aumenta seu sucesso comercial.

Na Inglaterra jovem, tudo se articula através da música, incluindo naturalmente a consciência política,em um país de absoluta tradição conservadora (há suas vantagens...). O Beat e o Jam, já dissolvidos, estavam na linha de ponta da politização da garotada. Assim, não é por acaso que o porta-voz da nova geração continue sendo Paul Weller, ex-guitarrista do Jam, agora em seu novo grupo, um duo significativamente denominado Style Council. Estilo é o centro das preocupações de muitos dos avatares da "nova música",como o trio feminino Bananarama e sua versão sofisticada da cultura de diversão, Mari Wilson e sua recuperação do kitsch da década de 50, Tuxedo Moon e seus violinos apocalípticos ou Altered Images e seu pop sofisticado como uma foto de Cecil Beaton. Estilo é a essência do Police - sintetizando as transformações musicais dos últimos 20 anos em uma sempre renovada concepção dos papéis atribuídos aos membros de um trio.

Os estilos não colidem: fundem-se. O dub de Aswad,UB 40, The Mod Language e algumas faixas de King Tubby, na Jamaica, fertiliza o som de grupos "brancos",já em ascendente processo de digestão do neo-rockabilly, música africana e rap (Stray Cats, King Sunny Adé e Grandmaster Flash, praticantes destes estilos, são verdadeiros ícones). Fun Boy Three(produzido por David Byrne,dos Heads), Rip,Rig and Panic, Eyeless in Gaza, Blancmange organizam em seus primeiros álbuns um verdadeiro style council, integrado a uma fina percepção



Echo and the Bunnymen: para muitos, a melhor banda pop do mundo

políticos do estado das coisas no era do look generalizou.

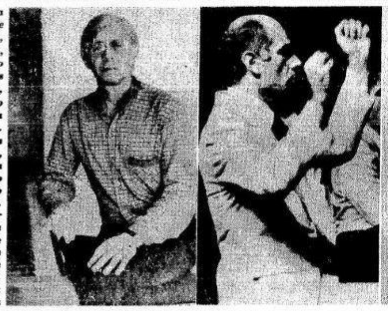
A chave de todas estas mudanças está em alguns álbuns lançados nos últimos meses. Em "New Gollion Dream", as escoceses Simple Minds vão além de seus experimentos sintetizados e reflexões sobre os sons cáticos da modernidade, realçando sua dimensão poética e sinfônica. "The Crack Down",de Cabaret Voltaire, substitui os pipocos bizarros de suas anteriores meditações eletrônicas por uma aproximação ao avant- garde funk, lembrando muitas vezes o Material dos obsessivos vanguardistas Fred Frith o Bill Laswell. "Power, Corruption and Lies", do New Order - o inesquecível Joy Division depois do suicídio do líder Ian Curtis - é algo que se assemelharia a uma trilha sonora para a "Ode à Melancolia", de Keats: "soundscapes" de marcação abafada e sintetizadores distantes sobre um estado de suposto em que ocasionalmente nos vemos mergulhados - a variante moderna mais próxima do êxtase. O recém-lançado "Punch the Clock",do angry young man Elvis Costello, dissolve suas perenes paródias e trocadilhos verbais em uma avalanche de metais bamboleantes, frenético rhythmun blues e camadas de vocais de apoio femininos.

Quando este pantagruélico banquete sonoro chegará por aqui? Tudo dependo da perspicácia das filiais locais das multi do disco. Um dos pratos principais, pelo menos, já estará no ar a partir do final deste mês. Trata-se do "Porcupine",terceiro LP do Echo and the Bunnymen, ídolos de fãs de todo o mundo - também são quatro e também são de Liverpool.

Eles têm tudo: a profunda consciência da loucura de época, a angústia transmutada em poesia através de um amargo senso de humor, um baterista impecável, um cantor - Ian McCulloch - herético, talhado com toda a sua ternura para a dimensão de mito, e agora também violinos e violoncelos. Em julho, no Royal Albert Hall, fizeram o mais emocionante show já visto na Inglaterra nesta década. Se a música dos anos 80 pode ser considerada realmente "nova", são os seus mais perfeitos avatares.

MENDES, Gilberto. In: “Música contemporânea a serviço da paz”, Estado de São Paulo, 28/08/1983, p.35. 1983c

O XIX Festival de Música Nova de Santos, que prossegue até terça-feira, já conquistou, sob a coordenação do compositor Gilberto Mendes (foto à esquerda), a condição de espaço tradicional para a música contemporânea. Tanto que além de autores significativos, reúne também intérpretes de alto nível, como o pianista Caio Pagano (foto do meio). Neste ano, por exemplo, o festival conta com a presença de Wilhelm Zobl (foto à direita), da nova geração de compositores austríacos, que defende a música engajada pela paz



Fotos de Alberto Marques

Música contemporânea a serviço da paz

WALDO CLARO
De sucursal de Santos

"Hoje, o movimento pela paz, na Europa, é algo muito sério, porque o Continente vive sob um clima de medo e de expectativa. E é refletindo essa realidade e dela participando, que a música contemporânea erudita, e de maneira especial a música politicamente engajada, tem realizado uma experiência muito ampla e positiva naquela região." Quem assim fala é Wilhelm Zobl, um dos nomes mais importantes da nova geração de compositores austríacos e que se doutorou pela Universidade de Berlim, defendendo exatamente uma tese sobre o compositor Hanna Eisler, o pai da música politicamente engajada. Uma das presenças mais importantes neste XIX Festival Música Nova de Santos e é de sua autoria a peça **Todesfuge** ("Fuga da Morte"), que o Madrigal Ars Viva apresentou ontem, sob sua direção, lotando o Teatro Municipal Brás Cubas.

Zobl é jovem e compõe utilizando as mais variadas técnicas, desde as adquiridas com seus mestres na Escola de Viena, até as tonais, que usa — e com satisfação — quando compõe para movimentos políticos, ecológicos e pacifistas, ou mesmo diretamente para operários, como em **Todesfuge**. Ele gosta de engajar-se politicamente, gosta de participar com sua música dos movimentos pacifistas, gosta de sentir-se útil e gosta, acima de tudo, de simplificar ao máximo o seu discurso melódico, para que a música erudita contemporânea penetre nas fábricas, seja ouvida pelos jovens e pelos velhos e crie raízes. Segundo ele, é justamente essa integração visceral com o pacifismo que vinga hoje na Europa, um dos motivos pelos quais a chamada "música nova" tem lá bem maior aceitação do que aqui. "Afinal — afirma — tocar para um público de 70 mil pessoas, por exemplo, é algo não só altamente positivo como também algo de muito sério."

Zobl faz tudo para conseguir entender o porquê deste distanciamento entre o grande público e a música erudita contemporânea e, embora considere, em parte, que os novos elementos por ela utilizados — o atonalismo, o serialismo, o discurso não melódico, o cromatismo excessivo — possam ser responsáveis por esse abismo, também acha que essas experiências significam progresso no sentido tecnológico e uma valiosa contribuição para o futuro. "O perigoso — adverte Zobl — é adotar-se uma posição sectária e demagógica. Acho que todo artista que deseja fazer algo engajado deve em primeiro lugar cuidar de não romper com o progresso e nem de negá-lo. E conscientizar-se que, acima de tudo, o material por ele produzido só terá valor se permitir a comunicação. Experimentar, sim, mas com a consciência de que o objetivo primordial é comunicar-se."

Para o jovem compositor austríaco, em vez de ficarem analisando as razões do sucesso comercial que envolve a música popular, os compositores de música erudita devem insistir junto aos setores que se mostram mais refratários, até que estes compreendam que podem e devem ajudá-los. Como está acontecendo na Europa. "Nas fábricas de aço das pequenas cidades austríacas — conta ele —, embora os sindicatos e as instituições se interessem por nossa música, também existem problemas. A começar pelo medo que alguns sentem quando vêem os artistas se aproximarem do povo. Mas nós insistimos e vamos até lá onde os trabalhadores vivem e ali mostramos nosso trabalho. Estamos criando uma consciência nova sobre a música nova. E, para isso, mais do que dinheiro, precisamos de perseverança e de continuidade. De repetir insistentemente concertos e festivais, tal como Gilberto Mendes faz aqui em Santos há 19 anos."

Mas, embora acredite que tanto a desorganização da sociedade quanto das instituições possam ser responsáveis por esse distanciamento entre a música nova e o grande público, Zobl não exclui a responsabilidade de alguns músicos. "Muitas vezes — declara — esse abismo é provocado pela inexperiência ou pressa de um compositor, que apresenta, por exemplo, uma experiência laboratorial ao grande público, como se esta já fosse uma peça concluída." Ele mesmo confessa que não conhece nenhuma obra interessante desse tipo, embora considere planemante válidas tais experiências. E faz uma comparação: "Veja que muita coisa inventada ou descoberta pelos músicos eruditos no laboratório passou a ser usada com sucesso pelos compositores de música popular. Hoje é perfeitamente normal qualquer conjunto de rock ou de música pop utilizar sintetizadores. E o público aceita a sua música. E é aí que nós precisamos entender que o problema do grande público não é com o som, mas, sim, com a estrutura e com algo que é feito de maneira diferente, como a música nova. Embora tenha havido uma fase de muito estruturalismo e de abstrações em nosso movimento, houve também uma reação generalizada e o grande objetivo, agora, é conquistar o grande público".

Gilberto Mendes, presente à entrevista, também manifestou sua opinião. Ele não concorda com os críticos segundo os quais a música nova queimou etapas antes de apresentar-se, talvez seja esta a razão de seu distanciamento. "Não acho — afirma ele — que o problema seja de preparação. Acontece que o compositor de hoje, integrado nessa sociedade conforme ela está estruturada, é um pequeno burguês e, como tal, um homem voltado para si mesmo e para seu egoísmo. Isso faz com que a música que ele produz seja distanciada do povo, embora ele não faça isso intencionalmente. Ele o faz, conforme explicou Zobl, devido exatamente a essa desorganização da sociedade. Sua arte é individualista e concebida dentro de estéticas particulares e o grande público não entende isso. Por outro lado, não há instituições realmente interessadas em ajudar a música nova a propagar-se e atingir esse público."

Dando seqüência à vasta programação que prosseguirá até terça-feira, o XIX Festival Música Nova de Santos apresenta hoje o compositor brasileiro Jorge Antunes, com seu espetáculo "Sons e Cores". São peças de sua autoria eletrônicas, para piano, dança, expressão corporal, luzes, efeitos visuais e imagens. Participam do espetáculo Mariuga Lisboa (piano) e Regina Guimarães (dança) com as obras: "Valsa Sideral", "Auto-Retrato Sobre Paisagem Portenha", **Intermezzo, Redundatiae, Proudhonia** e "Para Nascer Aqui".

Do espetáculo de amanhã participam as pianistas Beatriz Balzi e Marilena Destefano que executarão, a quatro mãos, obras de Igor Stravinski, Paul Hindemith, Mário Ficarelli, Alain Louvier e Dante Grela.

Música

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL estará apresentando-se hoje, às 11 horas, na Hebraica (rua Hungria, 1000), sob a regência do maestro Henrique Gregori. A Orquestra interpreta o Hino Nacional Brasileiro, Protomia da ópera "Guarani", de Carlos Gomes, "Basque" de Alberto Nepomuceno, a abertura de "A Grande Páscoa Russa", de Rimsky-Korsakoff, "Pompa e Circunstância", de Edward Elgar e a abertura da ópera *La forza del destino*, de Giuseppe Verdi.

4º ENCONTRO SINFÔNICO DA PRIMAVERA estará homenageando amanhã o compositor brasileiro Lindembergue Cardoso, com um concerto da Orquestra Sinfônica do Estado, que vai interpretar sua obra intitulada "Reatividade II". O concerto será às 21 horas no Teatro Cultura Artística (rua Nestor Pereira, 196) e a entrada é franca. A orquestra será comandada pelo maestro John Neschling. Ainda dentro desse ciclo constitui o "Ciclo Rachmaninoff", hoje, com a execução do "Concerto nº 4 em sol menor, opus 40", tendo como solista Alfredo Castglnino, pianista que gravou a série completa dos "noturnos" de Chopin.

GILBERTO GIL faz uma retrospectiva de carreira como cantor e compositor, no circo armado no pátio do Anhembi (capacidade para 3 mil pessoas) com gravação da Globo. A direção é de Mantelo Tavares, co-direção de Luis Haroldo. Hoje, às 17 e 20 horas, preço único de 2 mil cruzeiros. Ingresso na bilheteria do Circo.

ENCONTRO RAÍZES DO BRASIL — O evento faz parte das comemorações do aniversário do Bairro de Pinheiros e vai reunir hoje, a partir das 9 horas, na Praça do Pôr do Sol (Vila Beatriz) os cantores Ana de Holanda e Cristina Buarque de Holanda, compositor Jards Makalé, o cineasta João Bresserne, além de conceituados músicos, para debates. Às 14 horas tem início o show de música e roda que na primeira parte do programa apresenta Elitte Negreiros, Edu Rocha, a dupla Pena e Paulinho e conjuntos como Domingo de Manhã. O show continua depois da inauguração da praça com o nome oficial da praça (Sergio Buarque de Holanda) com apresentações de Cristina de Holanda, Ana de Holanda, Makalé, e do grupo Seso dos Anjos, entre outros.

VIA LÁCTEA — O conjunto estará hoje, a partir das 22 horas, no Aconcco Bar (rua da Consolação, 3032), com um repertório de música country, rock e jazz. Fazem parte do grupo Marinho, Chips, Tinho e Fernando, que interpretam músicas de Paul Simon, América, Supertramp.

MPB — O conjunto formado pelos músicos Pedrinho, Artur, Márcio e Carioca apresentam hoje, no Bar Sem Fim (rua Reis Cintra, 1855), uma seleção de música popular brasileira, com repertório de Caetano Veloso, Raul Seixas, Gilberto Gil, Geraldo Azevedo, Alceu Valença. A partir das 21 horas. Couvert de Cr$ 900.

SHOW NA SÉ — Neste domingo, das 15 às 17 horas, o Metrô da São Paulo apresenta, no mezanino do acesso sul da Estação Sé, o show "Minha Terra", interpretado por Ana Maria e Matias Moreno. O espetáculo resume um apanhado sociológico da canção brasileira, com explicações dos vários climas encontrados na cultura popular, com acompanhamento de violão e participação especial de Ari Brasil, no acordeão. No repertório, músicas de Ari Barroso, Dorival Caimi, Luiz Gonzaga, Carmão de Paiol, Cearense, além de composições próprias de Matias Moreno.

GRUPO CORDA & VOZ — Quatro jovens do Interior — Mazzini, Alvaro, Arnaldo e Júnior —, todos eles funcionários do Senac de Araçatuba e Presidente Prudente, formaram em 1979 o conjunto "Corda & Voz", com outra proposta voltada para a música sertaneja. Depois de vários shows, apresentaram-se com sucesso no programa "Som Brasil", de Rolando Boldrin, na TV Globo. E participam para o primeiro LP, ao selo Bidorado, onde são acompanhados com entusiasmo pelo próprio Boldrin. O "Corda & Voz" canta vários clássicos da música caipira amanhã e terça-feira, a partir das 23 horas, no 150 Night Club do Hotel Maksoud Plaza (Al. Campinas, 150), onde também se apresenta a "Banda 150".

KLEITON E KLEIDER — A dupla gaúcha continua apresentando-se nesta final de semana no Palácio de Convenções do Anhembi, hoje, às 20 horas. O show tem as assinaturas de Nauro Alves de Sousa nos figurinos, Benjamin Santos na direção, Angel e Rainer Viana na coreografia, além das interessantes pinadas de humor gaúcho que arrematam os diversos segmentos do espetáculo. No repertório, composições do novo disco, entre as quais "Nem Pensar", "Viva", "Corpo e Alma", "Louco de Luz".

CAUBY PEIXOTO — O cantor se apresenta amanhã e até hoje no Cuibe 1020 (rua Hungria, 1.000). O espetáculo, segundo as palavras do próprio cantor, trará um artista mais informal e totalmente diagnosfia da plateia. Dessa forma, o show não tem uma duração previamente determinada: "Só sairei do palco depois que eu estiver bem de pé. Não tenho pregoça de cantar, mas não sairei o mais cedo possível".

AMÁLIA RODRIGUES — A cantora portuguesa Amália Rodrigues retorna a São Paulo para nova temporada. Desta vez, ela fica até hoje, às 21 horas, no Palace (avenida dos Jamaris, 231). Amália recordou que o palco, seu gênero preferido, já teve sua época de crise, mas também concordá que ele nunca morreu, principalmente porque ele canta aquilo que está no ar, sempre com uma dose de fatalidade. Ingressos: 6.000 e 10.000 cruzeiros.

ELITE NEGREIROS, uma das mais recentes revelações de cantora dos últimos tempos, fica até hoje, sempre às 21 horas, com um show dirigido por Arrigo Barnabé, na Fundação Getúlio Vargas (avenida Nove de Julho, 2.029). No acompanhamento, Jean (guitarra), Pampa (baixo), Sandra (piano) e Mauricio (bateria). Ingressos: 1.000 e 1.500 cruzeiros.

Rádio

Hoje

Eldorado
AM 700 KHz

12,00 - CONCERTO SINFÔNICO ELDORADO — Hollaender: Concerto para piano em ré maior, op. 24, com Felicia Blumental e a Orquestra de Praga, regida por Alberto Zedda). Dvorak (Romance em fá menor, op. 11, para violino e orquestra, com Salvatore Accardo, acompanhado pela Orquestra de Concertgebouw de Amsterdas, regida por Colin Davis) e Lorinbo de Almeida (Lobisca, para violão e orquestra, com o autor e a Orquestra de Los Angeles, dirigida por Elmer Ramsey).
13,00 - SUCESSOS DE SEMPRE — Hoje, Orquestra de Larry Clinton em *My Reverie, de Debussy*; *I'm beginning to see the light*, de Duke Ellington; *On the sunny side of the street*, de Fields e Mackugh; *You brought a new Kind of love to me*, de Fain e Norman; *Martha, de Flotow*; e *You go to my head*, de Gillespie e Coorts, entre outras.
21,05 - DOMINGO ESPECIAL — Hoje, interpretações de Brook Benton, Bobby Short e Roach Light

FM 92,9 MHz

19,00 — GALERIA — Hoje, entrevista com o cenógrafo Flávio Império.
20,00 — CONCERTO NOTURNO — 1) Telemann (Concerto para viola, cordas e baixo contínuo em sol maior, com Paul Doctor, acompanhado pelo Conjunto Concerto Amsterdan, dirigido por Franz Bruggen). 2) Tacel (Requiem, com Kyoko Ito, soprano, Norio Ohga, barítono, e o Coro e Orquestra Metropolitana de Tóquio, dirigida por Kazuo Yamada).

Cultura
AM 1.200 kHz

11,00 — ENCONTRO — Hoje: Emilio Santiago e Gal Costa
12,00 — CONCERTO CULTURA — 1) Beethoven (Sonata nº 15, op. 28, com Schnabell). 2) Chopin (Estudos op. 10, com *Harasiewicz*). 3) Debussy (Reverie, por Bennet).
13,00 — POETAS DA NOVA POESIA — Hoje: Cláudio Willer
14,00 — TEMA NACIONAL
15,00 — POP TIME
17,00 — TEMA LIVRE — Hoje: Aretha Franklin
18,00 — BRASIL DE PONTA A PONTA — Hoje, o jovem Lord, de Hans Werner Henze
19,00 — ÓPERA COMPLETA — Hoje: Médee, de Cherubini, com Callas, Picchi, Scotto e Modaut, acompanhados pelo Coro e Orquestra do La Scala de Milão, sob a direção do maestro Tullo Serafin.
22,00 — NOSTALGIA BRASILEIRA
23,00 — ÚLTIMO CONCERTO — 1) J.S. Bach (Concerto nº 1 BWV 1041, com Melkus, acompanhado pela capela Acadêmica de Viena). 2) Mozart (Concerto nº 4, op. 40, pela Orquestra da Ópera Popular de Viena, regida por Swarowsky); 3) Rachmaninoff (Concerto nº 4, op. 40, pela Orquestra de Filadélfia, regida por Eugene Ormandy)
24,02 — DOMINGO MUSICAL

Record
AM 1000 kHz

12,00 — GRANDE TEATRO RECORD — Hoje, Heloísa, de Urbano Reis, com Amélia Rocha, Gesy Fonseca, Edio Ramos, Maria Aparecida, Mario Jorge e Neusa Azevedo, além de Waldemar Ciglione, que também dirige o espetáculo.

Amanhã

Cultura
AM 1200 KHz

8,30 - CONCERTO MATINAL CULTURA - 1) Haydn (Sinfonia nº 89, com a The Philarmonia Hungarica, regida por Antal Dorati). 2) Mozart (Sinfonia Concertante K. 297b, com a Orquestra de Câmara Inglesa, regida por Barenboim).
9,30 - RTC, MÚSICA, NOTÍCIA, INFORMAÇÃO
11,30 - PANORAMA - Programa de variedades, lançamentos musicais, notícias sobre os eventos culturais do dia, entrevistas com quem faz cine, teatro, televisão, música, artes plásticas, dança e literatura.
12,00 - RETRATO DE UM ARTISTA - Hoje: Luiz Melodia.
12,30 - MÚSICA POPULAR VARIADA
13,00 - CONCERTO CULTURA - 1) Alkinoi (Concerto a 5, op.9 nº 2, com Chambom e a Orquestra de Câmara de Rádio do Sarre, regida por Rasmpanti). 2) Poulenc (Concerto Campestre para cravo e orquestra, com Lacroix, acompanhado pela Orquestra da Rádio e Televisão Francesa, regida por Martinoti); 3) Jean Xavier Lebeire (Concerto nº 6, com Bruguier com a Orquestra da Rádio Suíça-Italiana, regida por Andreal).
14,00 — FAUSTO CANOVA APRESENTA - Músicas de ontem e de hoje
16,30 — LANÇAMENTOS INTERNACIONAIS
17,00 — MPB ESPECIAL - Hoje: Marco Bosco
17,30 — SOM POP - Música jovem com sorriso de discos entre os mortinos
18,05 — MÚSICA SÓ MÚSICA
23,05 — ÚLTIMO CONCERTO - 1) Vivaldi (Concerto op. 12, nº 4, F. 11, com Accardo, acompanhado pelo I Musici); 2) Mozart (Quinteto, K. 581, pelo Acolien String Quartet); 3) T. Benda (Sonata, por Jean Pierre Rampal).
24,00 — MÚSICA DE ZERO ÀS DUAS

MENDES, Gilberto. In: “O impacto dos sons para tempos de crise”, entrevista com Gilberto Mendes e Willhelm Zobl publicada na Folha de São Paulo por João Marcos Coelho, 28/08/1983, p. 62. 1983d

Música

O impacto dos sons para tempos de crise

JOÃO MARCOS COELHO

"A crise da música, das técnicas de composição, é causada pela crise geral da sociedade. Isso contribuiu para o total isolamento da música moderna em relação à vida social. O compositor moderno é hoje um parasita, assessorado por valdrões a favores de bons pianos; não escreve mais nenhum trabalho sinfônico útil" (Hanns Eisler em "O Compositor na Sociedade", 1935).

Não por acaso, Hanns Eisler (1898—1962) é o eixo central de qualquer entrevista com o compositor austríaco Wilhelm Zobl, viennense de 33 anos, principal convidado estrangeiro do 10º Festival de Música Nova de Santos. Afinal, ele se doutorou em musicologia com a tese "Eisler e a Tradição", na Universidade de Berlim Oriental. "Os anos de estudo na República Democrática Alemã de certo modo fundiram numa síntese uma série de elementos que eu vinha maturando desde os tempos de estudante em Viena".

Zobl refere-se explicitamente aos acontecimentos de maio de 1968 na França, que se espalharam rapidamente por toda a Europa naquele ano. "Eu tinha 18 anos, estudava ao mesmo tempo na Academia de Viena (equivale ao conservatório) e na Universidade. Fiz greves, passeatas e também fui para Berlim, onde a agitação era grande. Lá ouvi a "Canção da Solidariedade" de Eisler sendo cantada em passeatas por estudantes. Não sabia do quem se tratava, e me informei imediatamente a respeito".

Estes fatos, na realidade, significam o redescobrimento de Eisler e Weill, os dois parceiros de Brecht na República de Weimar (Alemanha, entre 1918 e 1933). "Assim, ao lado de Marcuse, estudamos em 68 os textos de Adorno e elegantes a Eisler".



Wilhelm Zobl: consciente de que vive uma realidade explosiva, reprimida em sua produção

Pré-guerra

Para um jovem estudante vivendo na capital austríaca, nada mais influente do que a Segunda Escola de Viena, representada por Schoenberg, Alban Berg e Webern. "Fiz muita música serial e aleatória, mas 68 definitivamente o apesar do ser crático e irreal, mudou nossas cabeças". O interesse por Eisler coincidiu com a composição, em 1973, de "O Mundo Precisa Mudar", peça heterocrônica para canto, instrumentos (trombone, piano, contrabaixo e percussão), textos de Brecht, fitas gravadas com discursos de políticos (Nixon, inclusive) e citações de música vietnamita. "A Guerra do Vietnã marcou muito a Europa, e esta obra é um libelo contra ele" diz Zobl, que ganhou inesperadamente um prêmio da Alemanha Ocidental ("que contradição, faço uma obra revolucionária e ganho um prêmio que inclui um saco de dinheiro, o direito de participar do Festival de Donaueschingen e transmissões pelo rádio").

De fato, Zobl transitava nos limites entre a música e a literatura. "No fundo, o que eu queria mesmo é me comunicar com o público". Neste sentido, suas observações de que a música vocal tem e terá preeminência sobre a puramente instrumental coincidem em tudo com as de Eisler: "Nos séculos 15 e 16 a música vocal predominava em relação à instrumental; a situação inverteu-se no século 19, com a sinfonia e o concerto, mas tem tudo para inverter-se no século 20" (artigo de 1935).

A conversa torna-se claramente política: "As pessoas na Europa pensavam que os norte-americanos jamais promeriam uma guerra; a do Vietnã provou que farão sim. De outro lado, a invasão da Tchecoslováquia pela União Soviética foi traumático para nós, que somos vizinhos de 50 km. Estes e outros acontecimentos provaram aos europeus que, em caso de guerra, o paíco será mesmo o nosso continente. Os norte-americanos são tão estúpidos que chegaram a declarar isso com todas as letras, imagine". Zobl lembra também que os mísseis nucleares estão todos apontados para as principais cidades européias, "incluindo Viena e as cidades austríacas, sendo que nosso país nem faz parte da OTAN. Estamos com armas sobre as nossas cabeças".

Sem dúvida, há muitas semelhanças entre a situação atual do pré-guerra na Europa e a da Alemanha na década de 30. "Cara uma diferença, porém: há 50, 60 anos, havia esperanças por que lutar, a revolução soviética tinha acabado de acontecer, um mundo novo se abria como perspectiva. Atualmente, no lugar dessa esperança existe um enorme buraco, um vazio total. Recentemente, houve em Viena, Zurique e outras cidades manifestações organizadas de jovens entre 14 e 18 anos - os mesmos que estão desempregados e sem a menor perspectiva de emprego ou futuro daqui para a frente -em que não existia nenhuma reivindicação. Eles protestavam contra tudo e não reivindicavam nada".

Vanguarda tradicional

Sofrendo tanto quanto o Terceiro Mundo em termos de econômico-financeiros (através do protecionismo e o fortalecimento do dólar por reagan), a Europa tem a agravante, segundo Zobl, de ser inevitavelmente o palco da próxima guerra. "A música política é filha da crise. No Festival de Graz, em novembro passado, em que Gilberto Mendes esteve presente, fizemos uma retrospectiva dos hoje míticos anos 50. Então o que chamo de 'vanguarda tradicional' surgiu com todas as suas deficiências. A peça de Boulez, por exemplo, não é nada, mau, em compensação, a primeira obra de Luigi Nono já tem outro clima e sensibilidade. Nota-se que mesmo dentro da camisa-de-força dodecafônica, Nono consegui espaço para sua sensibilidade". Nomes importantes daquela fase, como Karlheinz Stockhausen ("que se vira inexplicavelmente para o escapismo cósmico"), Giorg Ligetti ("atualmente em profunda crise, só compôs 5 minutos de música nos últimos três anos") e Friedrich Cerha ("meu professor, estrito serialista que de repente passa a compor à la Berg, mais solto"), não sabem bem para onde dirigir-se.

No lado norte-americano, floresceu a "minimal music" ou música repetitiva de Steve Reich, Philip Glass e outros, que Zobl julga "perigosa, porque, ao assemelhar-se demais à música comercial pop, torna-se demagógica, quase uma droga alucinógena". Em todo caso, está definitivamente derrubado o mito - muito repetido no Brasil por Willy Corrêa de Oliveira e outros compositores - plantado por Schoenberg de que "fazemos a música do futuro, para um homem e uma sociedade modificadas". Diz Zobl:"As coisas não serão necessariamente assim. E depois, ou sou um compositor vivo, e quero me comunicar aqui e agora" (Willy hoje abandonou aquele tipo de discurso e vem redescobrindo Eisler/Brecht em linha bastante semelhante à de Zobl).

Música tonal

Afastando a idéia de que o retorno à tonalidade represente uma espécie de reacionarismo em música, Zobl assegura que "assumi a tonalidade entre outras técnicas que me permitem comunicação direta com o público. A primeira canção tonal, escrevi em 1975, no Festival de Montepulciano, na Itália, quando eu, Peter Maxwell Davies, Hanz Werner Henze e outros compositores fizemos uma ópera coletiva intitulada 'O Alto-Forno'. A partir daí, passei a colaborar na Áustria com cantores e instrumentistas populares, às vezes misturando música eletrônica com música tonal, porque acho que não devemos abandonar nossas experiências anteriores".

Certamente ele não levaria o tonalismo tão longe quanto o inglês Cornelius Cardew, que em sua última obra fez questão não só de ser absolutamente tonal, como usou tríades perfeitas, sem nenhuma dissonância. "Continuo, é claro, a compor música mais elaborada, apenas acho que para grandes platéias - e nos últimos doze meses ele já se apresentou ao ar livre, em Viena, para auditórios de 10 e 70 mil pessoas - é mais adequado ser simples, mas para conjuntos de câmara, por exemplo, posso ser mais complexo".

Estão na moda as grandes concentrações em favor da paz - é o espectro da guerra rondando as cabeças - sem pregar, porém. Este público já entendo o aplauso as obras de Zobl e outros compositores europeus jovens. "Esta é a tendência, não porque eu assim desejo, mas porque a própria realidade angustiante obriga a música politicamente engajada." Alguém lembra que, durante o nazismo na Alemanha, colocou-se uma letra fascista numa das canções de massa ("massenlieder") de Eisler. "Fala-se isto mas não se diz o que aconteceu em seguida: eles retiraram imediatamente a música de circulação, porque os trabalhadores alemães já tinham interiorizado o hábito e o clima (ele fala em "gestus", expressão de Brecht).

Zobl discorda frontalmente, portanto, de Stravinski, quando este diz que a música em si não expressa nada. "Não é só a letra que confere significado político à música, mas algo que está dentro da própria música", Gilberto Mendes não resiste e intervém:"E um impulso que reflete o espírito do compositor, de tal modo que a conformação dos acordes, a característica da melodia, imprimem a uma determinada postura política".

Ouvidos atrasados

Quase naturalmente, aflora a questão da música na União Soviética. Zobl passou todo o mês de maio passado em Moscou, convidado, na qualidade de vice-presidente da Sociedade Austríaca de Compositores, pela sociedade homônima soviética. "Há uma contradição, a meu ver: os compositores - e eles são muitíssimos - só usam formas da música clássica e romântica. Ouvi uma sinfonia intitulada 'Noite na Praia'; não é possível tanta ingenuidade. Só posso concluir que a música está bastante atrasada em relação às demais artes. E isto vale também para países como a Tchecoslováquia, Hungria. A literatura é ótima, consegue refletir problemas da nova sociedade socialista, mas a música jamais chega a isso."

Ele atribui o fato em grande parte a uma característica da evolução musical: "Os ouvidos estão sempre atrasados com relação à visão, por exemplo. É mais fácil e rápido o desenvolvimento nas artes visuais. Creio que seja por este motivo estrutural que, por exemplo, a União Soviética ainda não mudou em nada a estrutura da vida musical. É a mesma do século 19. E todos sabemos que as orquestras, as salas de concertos são essencialmente conservadoras."

Descartando a idéia de que a música politicamente engajada só possa ter sentido em países capitalistas, Zobl esclarece que "mesmo na União Soviética as pessoas têm problemas, ódios, etc. Na literatura isso transparece, por exemplo, nas proibições de publicação de livros. Parece que o Partido, depois de ter brigado tanto com os compositores (vide Jdanov), decidiu deixá-los à vontade. Desde que não ultrapassem amplos limites, não há problemas".

A música política não poderia ter irrompido antes no Terceiro Mundo, onde seres que já não se pode chamar de humanos comem lagartixas e ratos para sobreviver? "Não", responde Zobl, "porque lá o pânico da guerra nuclear está muito próximo do homem da rua, enquanto aqui se vive o capitalismo selvagem, não há a menor organização social. "Não", repete Gilberto Mendes. "Teríamos sido os primeiros, sem dúvida, os nós, classe média, fossemos obrigados a comer calangos e ratos. E quando isso acontecer, certamente nossa música refletirá a realidade". Afinal de contas, o temor dos mísseis na Europa equivale ao trágico cardápio nordestino.

"A história ensina que um novo estilo musical não nasce jamais de uma nova visão estética, mas a transformação do material recebe necessariamente de uma mudança historicamente necessária da função da música na sociedade" (Hanns Eisler, em "Os Construtores de Uma Nova Cultura Musical", Dusseldorf, 1931).

Diapasão

Para interpretar Brahms

ROGÉRIO C. CERQUEIRA LEITE

Comecemos com algumas perguntas aparentemente ingênuas. Haveria um estilo apropriado para "tocar" Brahms? Ou Mozart? Ou Beethoven? Poderia ser este estilo inteiramente descrito? Codificado de alguma maneira? Kempf toca Schubert ou Brahms tão bem quanto toca Liszt. Não é este fato desconcertante para quem acredita que há intérpretes adequados para cada compositor? Ou a mesma concepção artística de Kempf serve igualmente para Liszt e para Brahms ou, por outro lado, Kempf usa, intuitivamente talvez, dois métodos de ataque distintos, um para cada autor. Horowitz nunca se deu tão bem com Schubert ou Mozart como Mussorgsky e também Scarlatti.

Mas seria possível usar o estilo adequado a Mussorgsky para tocar Schubert mesmo nas mãos mágicas de Horowitz? Desconfio que não. Dizer que uma única concepção global, um único estilo, um único instrumental expressivo serve a uma pluralidade de compositores e portanto de concepções artísticas é o mesmo que dispensar o intérprete, seja ele o regente, o pianista ou o primeiro violino de orquestra. Creio mesmo que não há apenas uma concepção apropriada para cada autor, mas até mesmo para cada hora. que o bom intérprete tem que estar familiarizado com a peça específica que vai interpretar, com a obra completa do compositor e, mais ainda, com sua época. O "estilo" adequado a uma dada apresentação será o produto dessas percepções.

Eis porque insisto em que sejam evitados intérpretes eventuais. Decididamente,não acredito que alguém possa interpretar de maneira convincente a Hammerklavier sem ter-se detido um dia na Apassionata. E vice-versa.

Talvez seja por esta razão que do uma certa maneira, Rodolf Serkin se tornou uma figura central para a música de câmara do Brahms. Não somente tornou-se, ainda na década de 30, em colaboração com o Quarteto Bush, um dos mais ativos cameristas dedicados a Brahms, como também o mais insistente intérprete do concertos para piano e orquestra. Ainda hoje é um dos grandes artífices do sucesso do festival de Marlboro, como o fora antes em Prades. Somente não se dedicou na mesma proporção às peças para piano solo, um mistério que não consigo desvendar. O melômano ainda encontrará, seja em companhia do Bush seja do Budapest, regravações dos três quartetos e do quinteto com Serkin. Os trios acho que seria mais difícil de encontrar. Das gravações mais recentes destacam-se as de Jorg Demus com o Drolc. O Amadeus toca com convicção os quartetos para cordas mas falta-lhes a intensidade dramática do Alban Berg que, quanto à sensibilidade, reedita a histórica interpretação do Bush também encontrável. Mas o grande ganhador neste difícil confronto continua sendo o Italiano, brilhante, intenso e com um equilíbrio entre expressão e sonoridade que é inigualável.

O Melos oferece uma versão não muito diferente da do Amadeus, talvez superior pela eloqüência mais generosa, um pouco à maneira do Budapest que também pode ser encontrado com facilidade. Entre as versões insatisfatórias ficam a do Cleveland, que é um grupo competente mas aparentemente ainda não aprendeu a diferença entre Brahms e Smetana.

Para cordas, Brahms compôs, além dos três quartetos já mencionados, dois sextetos e dois quintetos. Infelizmente para estas obras não temos tão boas escolhas. Ainda me lembro do ardor e da suprema elevação contida na gravação do festival de Prades de 1960, principalmente do Op. 18 com Casals e seus companheiros. Mas hoje estamos restritos à esquálida apresentação do Amadeus ou ao opaco Octeto de Berlim. Talvez seja melhor esperar, pois essas quatro obras merecem mais.

Brahms escreveu também algumas peças de câmera com sopros. Um paradoxal trio com trompa, e quatro obras para clarineta. O quinteto, que muitos consideram sua obra prima, um trio e duas sonatas. Em seus últimos anos de vida se convencera de que o timbre melancólico deste instrumento lhe serviria idealmente. São quatro magníficas obras como também o é o trio Op. 40 com trompa que compora duas décadas antes, As vezes penso que estou ficando velho e tenho receio que me tomem por um saudosista. Mas ninguém toca o opus 40 como Aubrey Brain o fazia em conjunto com Serkin e Adolf Busch, na década de 40, e se alguém duvidar venha ouvi-los. O mesmo acontece com as gravações de Reginald Kell das peças para clarineta. Lembro-me que há interpretações recentes satisfatórias, mas não excepcionais. Karl Leister com o Amadeus oferece uma versão adequada do Quinteto. O som é atraente e a emoção contida e bem dosada. Bastante inferior é Stoltzman com o Cleveland ou Lancelot e o Munich. Os membros do Octeto de Berlim mostram que são bons profissionais mas sem muita imaginação.



Brahms: leituras desiguais

Com o Trio estamos um pouco melhor. Leister se dá melhor com a musicalidade de Eschembach e Drolc e ainda há uma versão com o excelente Trio Beaux Arts.

De Peyer é outro clarinetista que recomendo sua gravação com Barenboim das sonatas. Para os verdadeiros aficcionados, entretanto, eu lembro que é possível encontrar uma reedição da histórica transcrição para viola, com Primrose e Firkusny. Quanto ao trio com trompa aconselho uma versão razoável com Seifert, Eschembach, o Melkus ou ainda a de Tuckwell, Ashkenazy e Perelman. Esta última retirada do mercado apesar de, ou talvez, por ser a melhor dentre as modernas.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de Oliveira. “Cinco fotografias e palavras sem canções”, Folha de São Paulo, 16/10/1983, Ilustrada, p.54. 1983b

Música

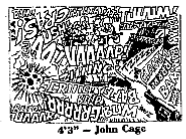
Cinco fotografias e palavras sem canções

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

Julio Cortázar me entregou um rolo de filme 35 mm, com cinco poses ainda virgens. Era o último rolo que ele havia usado para os dispositivos de Solentiname. Pouco houve de tempo para que ele me desse o filme e recomendasse que ou só deveria usá-las para o que houvesse de mais especial. Sim, o que logo que eu tivesse batido as fotos, que lhe enviasse, via aérea entrega rápida, para 21, Place de Vincennes, Paris 7, France. Julio apenas acrescentou que estava "con un cansancio lleno de nostalgia", sorriu para Claudine e se foram. Os alto-falantes do Orly já estavam anunciando (pela última vez) a partida do meu vôo para Nova York. Corri.

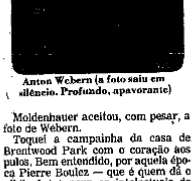
A tensão da decolagem passou com o apagar dos avisos de não fumar e usar cintos; e, relaxado, intriguei-me um pouco com o encontro com Julio, que eu nunca havia visto antes: ("de tantos otros encuentros sobre el papel a lo largo de años"), sim. Sobre o filme, eu sabia que era fantástico e bastava: a leitura, anos depois, do "Apocalipsis de Solentiname" — um dos contos do livro "Alguém que anda por ahí y otros relatos" — me dava conta do mistério. Vôo tranquilo e eu continuava remoendo devaneios: não, o encontro com Cortázar não tinha nada de extraordinário: ele regressava de Cuba para Paris (após a temporada em Solentiname com Ernesto Cardenal) e eu aguardava o chamado para embarcar para Nova York, e isto se passava no mesmo aeroporto de Orly... e nada de especial que houvesse o encontro. Quanto à bobina de filme de 35 mm, caro leitor, mesmo consciente de que um filme assim não é encontrável em lojas de material fotográfico, não me causava espanto: e simplesmente porque o Julio me entregou aquela sobra — eram só cinco fotogramas virgens, restantes do rolo que ele usara em Solentiname, e, como ia dizendo, o Julio me entregou o cartucho de modo tão franco e firme. Parecia apenas natural, cotidiano. Francamente, leitor, não me preocupei com isso, e relato aqui só para não deixar passar em branco, acredite. Durante o resto da viagem me ocupei com planos para o uso das cinco fotos, o que me distraía muito do motivo que me levava a Nova York. Resumindo, a escolha levou bom tempo, algumas recusas, uma inesperada inspiração, tontices, e a decisão final anotei-a na agenda: 1 foto de John Cage, 1 de Webern (com quem havia marcado um encontro em frente ao Ministério da Guerra), 1 de Schoenberg em sua casa de Brentwood Park, Los Angeles, 1 da casa onde Ezra Pound nasceu..., 1 de Jean Peters (por motivo de ordem meramente sentimental). Desculpem-me por importuná-los com este relato: eu não os importunaria, se alguma coisa de verdadeiramente sobrenatural não houvesse acontecido.

Olhem a foto de John Cage. Com exatidão cronométrica, são 4 minutos e 33 segundos do ruído produzido pela soma de 433 casas de fliperama, em Chicago:



4'33" — John Cage

Webern foi muito amável em se deixar fotografar, mas pena que os leitores não possam ver que rosto mais triste, e que expressão de boca mais angustiada... (restavam os escombros e o silêncio tumular da 2.ª Grande Guerra).

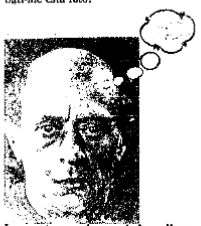


Anton Webern (a foto saiu em silêncio. Profundo, apavorante)

Moldenhauer aceitou, com pesar, a foto de Webern.

Toquei a campainha da casa de Brentwood Park com o coração aos pulos. Bem entendido, por aquela época Pierre Boulez — que é quem dá o nihil obstat para os intelectuais de "vanguarda" — ainda não havia ditado que Schoenberg estava morto. Assim, eu não tinha nenhuma razão para duvidar da genialidade de Schoenberg, embora já conhecesse o dogma boulezIano sobre a "eternidade" de Webern.

Schoenberg pareceu-me surpreendentemente temperamental, muito semelhante a Gandhi, embrulhado em sua jaqueta californiana de seda azul, reluzindo sua mescla de gênio e louco. Se queixou, por exemplo, da brevidade do período de proteção para os direitos autorais ("Quando meu filho chegar aos 45 anos, não receberá nem um centavo mais"), dizia como se estivesse falando de uma monstruosidade). Logo, com um pouco de coquetteria — mas não só isso —, declarou que, diferentemente de outros, às vezes achava que suas obras soavam horríveis, na realidade. Dizia ainda que depois de 16-las escrito resultavam difíceis e que ele mesmo tinha que estudá-las com grande esforço... O Mestre baixou um pouco a cabeça, cismando. Aproveitei aquele silêncio e cantarolei timidamente a peça para piano opus 33a. O efeito foi conseguido. Vi que o mestre me fixou nos olhos (e se adivinhava um átimo de certeza naquela expressão). Apanhei a câmara fotográfica que havia deixado no chão, ao lado da minha poltrona, e bati-lhe esta foto:



Logo após a revelação, ainda podia se ouvir o op. 33a cantarolado

Em Nova York, eu já estava com passagem comprada para Hailey — Idaho, onde iria fotografar a casa onde nasceu Pound. Não me pergunte, caro leitor, por quê; eu tentaria, penosamente, acrescentar que nós, intelectuais burgueses, temos "direito" a idiossincrasias idílicas, em meio a um mundo tão partido ao meio. Ao meio? Mas foi o mundo que construímos e a sentimentalidade que forjamos. Não consegui fazer a foto. Tampouco a de Jean Peters... Conte por quê:

Após deixar a vitrina de uma livraria na 5.ª Avenida, e absorto, e um pouco preocupado com o me "pôr em dia" com todas as últimas novidades artísticas que eu tinha a oportunidade de colher (de primeira mão) na capital de nossa província (da "aldeia global")... me assustei: tão distraído, ou talvez já imaginando o frisson da viagem a Hailey... Senti que me puxavam bruscamente pelo braço. Sobressaltado, virei-me com espanto: era G. Girardi. Ele abre um sorriso de alegria pelo nosso encontro e também se assusta um pouco pelo susto que me causara. Continuamos, juntos, a caminhada, conversando, passando a vida a limpo. Quanto ao nosso encontro em plena tarde de um sábado de outubro em Nova York, ele me confessava que não fora nada casual como aparentava. Diretamente ao assunto, ele me pedia que eu fizesse, a seu pedido (ansioso), duas fotos com aquele filme que o Cortázar me dera. Sem a mínima resistência, cedi. Ainda agora, leitor, eu não saberia dizer por quê.

Para encurtar a história, já estávamos a caminho de um hotelzinho barato da rua 34, onde se achava hospedado um certo Eisler (cuja música me era totalmente desconhecida). Confesso que, mesmo que eu não tenha resistido, como reconheci, a idéia de perder as duas fotos que eu havia planejado me era incômoda. De qualquer maneira, G. me afirmava, tranquilamente, que as fotos que íamos fazer eram muito importantes: e que ele as publicaria quando regressasse para a Europa, e que eu também fizesse o mesmo no Brasil. Prometi. Então passamos a falar de outras coisas, à medida que caminhávamos para o hotel da rua 34. Mais eu me limitava a ouvir G. do que propriamente falava.

Quando passamos em frente à Bolsa, em Wall Street, vimos que estava vazia. Soubemos depois que naquele momento mesmo, no porão, estava acontecendo uma reunião de Cúpula: Reagan, assessores, empresários, planejavam eles uma superprodução cinematográfica de filme de bandidos contra mocinhos, a ser rodada na América Central. Soubemos, pela imprensa, que uma das locações privilegiadas seria a Nicarágua. Reagan obstinava-se em dizer que esta seria a sua grande chance no cinema, que marcaria época, etc. Fontes fidedignas afirmam que esta produção está fadada ao mais crasso fracasso: artístico, de bilheteria, de tudo. Os leitores podem comprovar, pelas notícias que andam circulando (até mesmo nos jornais de hoje), que o filme não tão rufmo quanto o restante da filmografia do canastrão Ronald Reagan. Até mesmo os gastos de produção, afirmam fontes fidedignas, não alcançarão as necessidades das despesas. Ainda conversávamos sobre cinema, eu e G., quando avistamos o hotelzinho da rua 34.

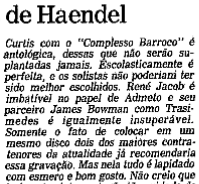
Na sala de espera, nos aguardava um senhor gordo, de queixo pontiagudo, ágil e elétrico como um magro, era Hanns Eisler, amigo de Girardi. Fomos apresentados. Me restringi a bater a foto que o G. me havia pedido. Acertei o botão da câmera exatamente no instante em que Eisler — a pedido de G. — dizia o que considerava o aviso mais importante para um jovem compositor de hoje. Notei que Eisler ficou bastante surpreso por ser sido fotografado. Quando o filme voltou do laboratório, verificamos que o que dizia o compositor — ipsis litteris — estava impresso em "future"). Aqui, para os leitores, uma reprodução da fotografia e o texto (a foto tal como saiu do laboratório, com as palavras impressas no verso, encontra-se em Paris — na coleção de Julio Cortázar):



"Ah! se os jovens compositores abandonassem o isolamento espiritual em que vivem... Que se lembrem, quando estiverem compondo, de abrir as janelas, e que não esqueçam que os ruídos que vêm da rua não são meros ruídos: são ruídos feitos pelo homem. Por algum tempo, jovens compositores, tentem alguma coisa que não seja música sinfônica enfatuada, ou música de câmara, ou alguma poética exotérica. Escolham textos e temas que digam respeito ao maior número possível de pessoas. Descubram o povo, o povo mesmo; descubram a vida do dia-a-dia para suas criações... e quem sabe, assim, chegemos a redescobrir vocês..."

Caros leitores, eu não conseguiria grafar a emoção profunda que estas palavras e o exemplo deste músico — que eu apenas conhecia vagamente pelo nome — me causaram! Quando eu tirasse a última foto, pouco mais tarde, eu não estaria mais simplesmente atendendo a um pedido do amigo Girardi...

Logo saímos do hotel e fomos para uma sala de cinema no Brooklyn, onde Eisler faria uma pequena palestra e alguns músicos amigos dele (como Siegmeister, Copland, Bliitenstein, Sieger) executariam algumas peças do compositor. Quando Eisler (no cinema acanhado e transformado em "sala de concerto") tomou o microfone e dirigiu algumas palavras ao público (operários, desempregados, alguns jovens estudantes), apertei o botão e disparei a última das cinco fotos. Por insultado que possa parecer, a revelação desta foto causou assombro aos funcionários do laboratório: tinha quase a dimensão de um poster, contendo a foto em tamanho médio e o texto que aparecia logo abaixo em manuscrito de próprio compositor. Ele mesmo, em carta a Brecht, reconheceu sua letra. O original ficou com o G. Girardi (na Itália). A reprodução da foto e texto, na íntegra:



"A música, como qualquer outra arte, tem que preencher um certo propósito na sociedade. Ela é usada pela sociedade burguesa, principalmente, como recreação: 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 o encorajamento da educação política. Isto 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 descincumbirá de suas tarefas de tal modo que a própria estética burguesa falará de 'personalidade artística'. No movimento 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 mais efetiva!

"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 oprimido, é renovar a sentimentalidade e a pompa, pois que essas sensações desviam-nos do foro da luta de classes.

"O mais importante requisito da música revolucionária é dividi-la em: música para execuções práticas (como as canções de luta, protesto e canções satíricas) e 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 aurada na atitude. 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 sai com facilidade neste tipo de música quando se quer produzir uma canção popular vermelha. 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' utilizadas pela burguesia não têm uso para nós. Mas é possível retrabalhar certos ritmos de tal modo que, vigorosos, se tornem adequados.

"A música 'para ser escutada' 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 o compositor revolucionário deve evitar as "armadilhas". Primeiro que tudo, a aridez e a banalidade gratuita, e em segundo lugar a reutilização de experimentos antiquados da própria música burguesa... A música para coro deve ter uma sustentação incisiva e forte, pois é assim que o coro deve expor os slogans políticos ou as teorias diante dos ouvintes.

"A inclusão o absorção do indivíduo em uma comunidade, o sentido de solidariedade (que toda música deve revelar), é o que se pode esperar como 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 fonte de toda produtividade."

Em seguida aos aplausos ouviu-se a música de Eisler. Não necessito de referência a nenhuma "autoridade" para dizer aos leitores quanto a música é forte e bela. E sobretudo efetiva! Só posso testemunhar sobre quanto é transformadora e nova e cheia de esperança a presença desta música, deste exemplo, das palavras de Hanns Eisler, artista da vanguarda! Que os leitores decidam, dêem sua opinião após ouvi-la. Se acharem difícil encontrá-la (e isto é bastante sintomático...): reclamem a sua presença e decidam por sua vigência, sua urgência!

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA é compositor e professor no Departamento de Música da ECA-USP.

Ficção, arma de luta

Nem sempre o discurso teórico é o meio mais adequado para a defesa de idéias. Sobretudo as novas. Sartre, por exemplo, serviu-se a larga da ficção e do teatro a fim de expor, em todas as suas nuances, o existencialismo em filosofia.

Assim como a filosofia, as artes também recorrem umas às outras quando se trata de pôr em circulação o novo. O compositor Willy Corrêa de Oliveira vem recorrendo ao teatro como forma de reflexão e crítica. Beethoven e Schubert foram dois de seus temas, em 1977 e 1978. Em 1980, no entanto, com o espetáculo "Se os tubarões fossem homens", Willy resgatou a trajetória de Hanns Eisler (1898-1962), compositor que se iniciou como discípulo de Schoenberg na Alemanha das anos 20; rompeu com este em seguida, foi parceiro de Brecht no "teatro didático"; e após a Guerra, tornou-se o compositor oficial da Alemanha Oriental.

As perguntas de Eisler — muito mais que as respostas, como querem muitos — assentaram os tijolos da nova rota de Willy. Polêmica, sem dúvida, mas nutrida de admirável coerência. O chamado "círculo oficialesco" da vanguarda, em seus vários níveis, vem batendo à história na obstinação ao culto de seus ídolos. Schoenberg, o místico Anton Webern, o "enfant terrible" Pierre Boulez e seus êmulos terceiro-mundistas — todos se desnudam ante a virulência aguda de Willy.

Farpas e velados ataques à parte, a acusação mais frequente a Willy é seu "passadismo", ao tentar ressuscitar um obscuro e radical compositor de cinquenta anos atrás. "Ao último que me disse isso respondi: 'O sábio aponta para as estrelas, o imbecil olha para a ponta de seu dedo.'"

No mês passado, Willy levou no novo auditório do Instituto Goethe o espetáculo "As Cinco Verdades". Novos ataques. Essa algaravia levou-o a escrever este conto, aqui transcrito na íntegra.

P.S.: Willy não deu entrevista: apenas pediu espaço para publicação. Portanto, esta introdução reflete apenas o modo como vejo a polêmica desenrolar-se. J.M.C.

Diapasão

O pouco que existe das óperas de Haendel

ROGÉRIO C: CERQUEIRA LEITE

Não são muito claras as diferenças entre as óperas e os oratórios dramáticos de Haendel. É verdade que os temas dos grandes oratórios são extraídos da Bíblia, mais precisamente do Velho Testamento, exceto por Teodora. Mas esta é uma circunstância irrelevante do ponto de vista da concepção musical quando prevalece o dramático sobre o religioso e o heróico sobre o místico. É claro que estou excluindo desta discussão o "Messias" e talvez "Israel no Egito", concebidos mais como obras de conceito do que como dramas litúrgicos para a sala de concertos. Haendel foi um daqueles gênios essencialmente musicais, como Schubert ou Mozart, para quem tudo é música e só a música conta, e até a fé não passa de um pretexto para uma manifestação musical.

Para aqueles que pretendem identificar nos coros do "Messias" o espírito místico ou a profunda religiosidade eu diria que nada enlenderam de Haendel. Para ele o único Absoluto era a Música e, nestas condições, qualquer contorno literário ou estrutural que não seja fundamentalmente musical não faria sentido. Portanto, seria para Haendel inconcebível a adoção de fórmulas preconcebidas e diferenciadas para oratórios e óperas. Se há uma maior incidência de coros em relação a árias nos oratórios do que nas óperas é apenas porque uma particular idéia musical ou emoção se exprimiria mais eficientemente com este ou aquele arranjo vocal. Por outro lado também não podemos esquecer que o jogo de cena previsto para uma ópera introduz limitações de natureza diversa daquela de um oratório dramático, mas este condicionante é de identificação bastante difícil e, principalmente no que diz respeito a gravações especificamente, se torna irrelevante. Então como explicar o quase total esquecimento em que caíram as óperas de Haendel. Das 30 existentes apenas 5 são encontradas em catálogo atualmente e creio que nem 10 chegaram a ser gravadas, uma situação muito mais triste do que aquela em que está o oratório, para cuja categoria, existem 9 interpretações em catálogo dos 32 oratórios.

Felizmente, as gravações existentes são em geral de melhor qualidade que aquelas dos oratórios, odes, hinos e motetos já comentados nesta coluna, estas últimas três semanas. Por exemplo, a interpretação de Admeto por Alan Curtis com o "Complesso Barroco" é antológica, dessas que não serão suplantadas jamais. Escolasticamente é perfeita, e os solistas não poderiam ter sido melhor escolhidos. René Jacob é imbatível no papel de Admeto e seu parceiro James Bowman como Trasimedes é igualmente insuperável. Somente o fato de colocar em um mesmo disco dois dos maiores contratenores da atualidade já recomendaria essa gravação. Mas nela tudo é lapidado com esmero e bom gosto. Não creio que haja outra interpretação tão cuidada de qualquer que seja a obra de Haendel. Se você é um haendelásta encomende-a hoje. Se não gosta de Haendel, nem de ópera, então pode deixar para amanhã.

Malgoire não é Curtis. Mas tem aquela seriedade integral que o musicólogo americano já havia demonstrado ao nos fornecer a melhor interpretação em disco da obra para cravo de François Couperin, há quase vinte anos atrás. Mas Malgoire tem um inegável talento e é justamente em Haendel que ele melhor o revela. É verdade que seus maneirismos pedantes, como se fosse o Karajan da música renascentista, é por vezes irritante. Suas interpretações de Xerxes e Rinaldo, não o são, são mais que recomendáveis. Elegantes em sua concepção, principalmente esta última. Acho mesmo que Malgoire se encontra melhor em Haendel do que em Rameau. Seu grupo instrumental "La Grande Ecurie et La Chambre du Roi" está, como sempre, muito bem.

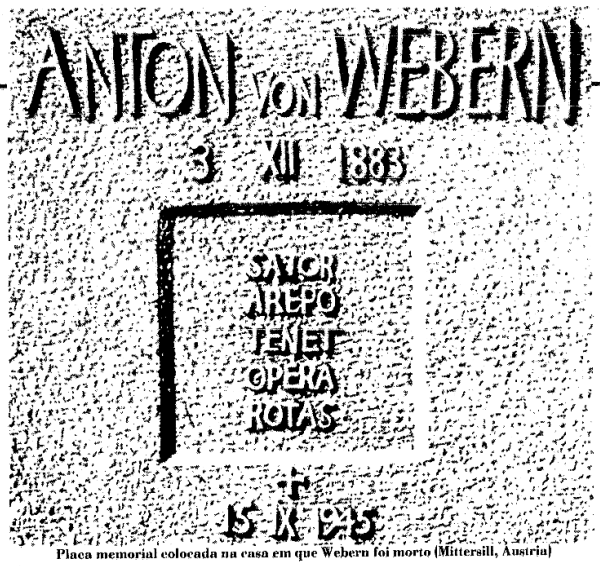
Não há outra gravação de Rinaldo, mas Xerxes já foi gravado outras vezes. A versão tradicional desta última ópera é com o Coro da Academia de Viena e Orquestra da Radio dessa mesma cidade sob a direção do competente Brian Priestman e excelentes solistas. Essa mesmo grupo gravou também Rodelinda e estas versões ainda eram encontráveis até recentemente nos EUA em casas especializadas. Mas eu não as recomendaria a não ser para aqueles que são fanáticos, como eu.

As interpretações de Alcinda e Julio Cesare com todo aparato londrino sob a direção de Bonynge não é para ser negligenciado como se poderia supor pela coleção de estrelas digna de um desses retumbantes "lançamentos" de uma ópera de Verdi.

Em Alcina temos a gloriosa Sutherland, a magnífica Berganza, a suavíssima Scutti, a excelsa Sinclair, a miraculosa Freni, o inolvidável Alva. Tudo isso em uma única gravação! E para deixar louco qualquer daqueles "puccinistas" mantacos que não compreenderiam o desperdício. Todo esse talento deveria estragar qualquer ópera de Haendel, ainda mais com o italianíssimo Bonynge no pódio. Mas não, o resultado é bastante agradável. Talvez seja a presença do competente George Malcolm no contínuo. O elenco de estrelas na gravação do Júlio Cesare não é tão impressionante mas também neste caso o resultado final é defensável. A outra versão existente com Rudel dirigindo a Orquestra e Coro da Ópera de Nova York não é menos impressionante pois além de Beverly Sils em seu apogeu tem a colaboração de Maureen Forrester e de Norman Treigle. Não sei se preferiria esta à versão de Bonynge, mas qualquer uma seria aceitável para quem realmente precisa de uma gravação do Júlio Cesare, pelo menos enquanto não é editada uma outra melhor.

Estamos melhor servidos com Ariodante pois há duas excelentes versões, uma com Stephen Simon, dirigindo a Orquestra Popular e o Coral da Academia de Viena. A outra sob a direção de Leppard com a Orquestra de Câmera de Viena e as Vozes de Londres. Um academicismo bem dosado, uma adequada leveza no estilo, são as marcas destas duas gravações que recomendo sem reservas. E, isto, infelizmente, é quase tudo que existe por enquanto à disposição do interessado.

CAMPOS, Augusto de. “Viva Webern”. Folha de São Paulo, 4/12/1983, Folhetim, pp.3-5. 1983a



Placa memorial colocada na casa em que Webern foi morto (Mittersill, Austria)

“Webern foi o *maître à penser* de toda uma geração, desforra póstuma contra a obscuridade que ocultou sua existência.

Desde agora, pode-se considerá-lo como um dos maiores músicos de todos os tempos, homem indelével.” (Pierre Boulez)

VIVA Webern

Augusto de Campos

Temos um dever para com a música: é o de inventá-la.
Stravinski, 1952

Eu não sou cachorro, não.
Webern, 1912

***

Se considerarmos que Debussy e Satie, os mais velhos, já eram grandes inovadores antes do despontar do século 20, podemos afirmar que o solo da música deste século terá sido explodido ou implodido, basicamente, por cinco grandes “inventores”: Schoenberg e Ives, nascidos em 1874, Stravinski, em 1882, e Webern e Varèse, em 1883. A estes nomes se devem acrescer os de dois mestres — se menos inovadores, não menos notáveis —, Bela Bartok, nascido em 1881, e Alban Berg, em 1885. Uma geração a que correspondem, literariamente, como pontos de referência, os “inventores” Gertrude Stein (1874), Joyce (1882) e Pound (1885). Em artes plásticas, um arco criativo que vai de Mondrian (1872) e Malevitch (1878) a Duchamp (1887), passando obviamente pelo cubismo de Picasso (1881).

Anton Webern e Edgard Varèse — aqueles, dentre os músicos, cuja obra mais se projeta no futuro — têm, portanto, o seu centenário de nascimento comemorado este ano. Dois músicos-profetas: Webern, “o profeta de um novo cosmos musical” (E. Krenek). Varèse, “o mais selvagem dos compositores-profetas” (Paul Rosenfeld). Por coincidência, ambos deixaram obra reduzida, mas densa e concentrada (nos dois casos, cabe, essencialmente, num álbum de quatro discos). Por coincidência, ambos, após uma vida de dificuldades e provações,

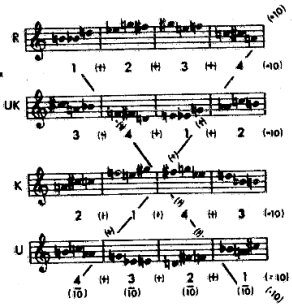

Webern em 1945

marcada pela coerência e pela tenaz fidelidade aos seus ideais, só obtiveram tardio reconhecimento do seu valor. Um reconhecimento que Webern, assassinado tragicamente em 1945, não chegou a conhecer, mas do qual Varèse, que só veio a falecer vinte anos depois, aos 82 anos, pôde desfrutar a partir do extraordinário surto de renovação musical que eclodiu nos anos 50 — a era de Boulez e Stockhausen, de Cage e da música concreta e eletrônica.

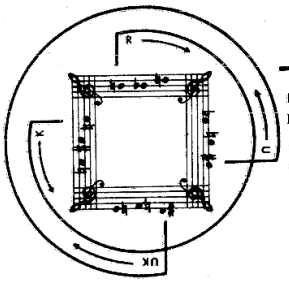
Varèse ver-se-ia, em breve, nessa década privilegiada, como o único sobrevivente dos inovadores malditos da música moderna (já que Stravinski, como Picasso, foi sempre reconhecido, ainda que nem sempre pelo melhor de sua obra). Ao findar da guerra, já estavam mortos Berg (em 1935), Webern e Bartok (1945). Schoenberg desapareceria em 1951, antes de assistir à espetacular conversão de seu antagonista Stravinski (via Webern) ao dodecafonismo, em 1952. E Ives, em 1954, antes de que tomassem conhecimento de suas premonições (suas “descobertas patenteadas pelo silêncio de um meio musical atrasado de meio século”, como disse Stravinski).

Única idéia nova desde Beethoven

Embora Webern não tivesse conhecido a redenção de sua obra, nenhum músico moderno terá como ele merecido tão unânime consagração dos compositores que a partir dos fins dos anos 40 imprimiram novos rumos à ▶



As quatro formas básicas, palindrômicas, do "Concerto op. 24" (o "quadrado magico" de Webern), conforme ilustração do prefácio da partitura (Universal Edition). R = série; UK = inversão da retrogradação; K = retrogradação; U = inversão.



música contemporânea. Da música serial à música indeterminada — da rigorosa ortodoxia de Boulez à "desobediência civil" das composições casuais de Cage, jamais faltou a presença de Webern no limiar da revisão crítica da linguagem musical que então se processou. Na perspectiva de Boulez, posta, fundamentalmente, a partir do encontro entre a "complexidade do vocabulário e da sintaxe rítmica de Stravinski" e o "vocabulário morfológica e sintaticamente complexo desenvolvido por Webern". Sob a ótica de Cage, vista numa dessacralizadora conjunção com Satie. Para Cage *(Defesa de Satie,* 1948), Webern e Satie, tendo como pontos comuns a brevidade e a simplicidade, seriam os responsáveis pela "única idéia nova ocorrida em matéria de estrutura musical desde Beethoven": com Beethoven as partes de uma composição eram definidas por meio da harmonia; com Satie e Webern passaram a ser definidas por meio de extensões de tempo.

Aqui vai uma pequena mas expressiva constelação de opiniões/definições sobre o significado de Webern para a música contemporânea:

Boulez: "Webern é o limiar..." (1954)

Stockhausen: "...Webern se torna um marco: nenhum compositor pode atuar com uma clara consciência, agora ou no futuro, abaixo do nível de linguagem desta música, e a ignorância não serve de excusa." (1955)

Pousseur: "Fala-se, em física contemporânea, de uma tendência da matéria à sua mais alta probabilidade. Com Webern desponta uma música onde é igualmente segundo um princípio probabilístico que serão distribuídos os elementos, os 'quanta'. Um novo conhecimento do mundo — que é também um novo modo de existência — se faz acompanhar de uma estruturação nova, infinitamente mais móbil, do espaço sonoro constituído pela obra musical." (1954)

Heinz-Klaus Metzger: "A revolução de Webern somente pode ser comparada àquela com a qual Mondrian criou uma nova espécie de pintura." (1955)

Stravinski: "Webern, a Esfinge, legou todo um fundamento, assim como uma sensibilidade e um estilo contemporâneos. (...) Para mim, Webern é o **justo da música**, e não vacilo em amparar-me sob a proteção benéfica de sua arte ainda não canonizada." (1959)

Boulez: "Webern foi o *maitre à penser* de toda uma geração, desforra póstuma contra a obscuridade que ocultou sua existência. Desde agora, pode-se considerá-lo como um dos maiores músicos de todos os tempos, homem indelével." (1961)

Até a sua reabilitação, na década de 50, a obra de Webern jazia na sombra. Seu nome mal aparecia nos dicionários musicais, que o registravam, quando muito, como "um discípulo do Schoenberg". E somente um schoenberguiano ortodoxo, René Leibowitz, discutiu mais longamente suas composições fora dos círculos especializados *(Schoenberg et son École,* 1947; *Introduction a la Musique des Douze Sons,* 1949). Foi o mesmo Leibowitz o responsável pelas primeiras gravações de sua música em LP, nos anos 50 (dois discos da etiqueta Dial). Na Alemanha nazista sua obra fora proscrita, como "bolchevismo cultural" ou "arte degenerada", a partir de 1939. Em 26 e 30 de outubro de 1937, as suas *Variações para Piano, op. 27,* estrearam em Viena. Foi a última vez em que Webern pôde ouvir uma composição sua executada na cidade em que nasceu. O *Quarteto para Cordas, op. 28* teve sua "première" nos EE.UU., em 1938. A *Cantata, op. 29* (1939), estreou em Londres, em 1946, postumamente. E as *Variações para Orquestra, op. 30* (1940), na Suíça, em 1943: como esclarece Claude Rostand, "era a primeira de suas obras que ele ouvia desde que os nazistas colocaram sua obra no índex há 5 anos. E esta será também a última execução pública de uma de suas composições que ele ouvirá antes de morrer".

A obra de Webern recobre o período de 1908 a 1943, constituindo-se de apenas 31 composições. Após a sua morte, descobriram-se e publicaram-se partituras de períodos anteriores ao op. 1. O essencial de seu trabalho, porém, está nas "opera" numeradas, das quais ainda existem escassas gravações, mas que podem ser encontradas em dois álbuns editados pela Colúmbia: o mais antigo, de 1957, sob a regência de Robert Craft (além dos op. 1 a 31, a orquestração do *Ricercare* de Bach e um *Quinteto para Cordas e Piano,* de 1906); o mais recente, de 1979, com direção musical de Pierre Boulez, contendo, a par das composições numeradas, o *Ricercare* e o arranjo para as *Danças Alemãs* de Schubert. Restou a promessa de um segundo álbum dedicado a obras de juventude, sem número de "opus", e outras encontradas incompletas após a morte do compositor.

As 31 obras que integram o catálogo das composições numeradas por Webern, produzidas em 37 anos de vida criativa, cabem, pois, em quatro discos e podem ser ouvidas em menos de três horas. A mais longa, a *Cantata,* op. 31, dura entre 10 e 14 minutos. As mais curtas, de dois a três minutos, com movimentos ou "peças" de até 15 segundos. *Non multa sed multum,* não **muito** (quantidade) mas **muito** (qualidade), era o seu lema.

Poucas obras de um compositor, em toda a história da música, apresentam tanta coerência, em conjunto. Se excetuarmos a *Passacaglia, op. 1,* de 1908, ainda tributária do último Romantismo alemão, as demais obras, a partir da op. 2 — um impressionante coral misto a capela, inteiramente canônico — já existem as características de concisão e condensação que irão marcar seu estilo, impregnado de atonalismo desde a op. 3 *(Cinco Canções de Stefan George),* também de 1908, como a anterior. Concisão e condensação que começam a se acentuar nos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, op. 5* (1909) — onde a pesquisa sonora o leva a extrair dos instrumentos as sonoridades mais imprevistas, acentuadas por uma dinâmica funcional e contrastante —, e também nas extraordinárias *Seis Peças para Orquestra, op. 6,* do ano seguinte, que antecipam, na prática, a teoria schoenberguiana da *Klangfarbenmelodie* (melodia-de-timbres). Essa linguagem irá cristalizar-se definitivamente nas ultra-aforísticas *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas, op. 9,* de 1913 (a propósito das quais escreveu Schoenberg, em 1924: "Considere-se que sobriedade exige uma expressão tão concisa. Cada olhar pode-se desenvolver num poema, cada suspiro num romance. Mas para encerrar todo um romance num simples gesto, toda uma felicidade num suspiro, é preciso uma concentração capaz de banir todo o derramamento sentimental. Estas peças só serão compreendidas por aqueles que crêem que só se pode exprimir com os sons aquilo que não se pode exprimir a não ser com os sons"); e, ainda, nas *Cinco Peças para Orquestra, op. 10* (1913), onde Webern aperfeiçoa o uso orquestral da melodia-de-timbres, e nas *Três Peças Curtas para Violoncelo e Piano, op. 11* (1914). Verdadeiros haicais musicais. Microcosmusicais. Microcosmusihaicais, para definí-los numa palavra-valise à maneira de Joyce.

Entre as peças meramente instrumentais, de especulação abstrata, Webern intercala, sempre, algumas obras vocais, menos ascéticas, mas não menos inovadoras. Trabalha com textos de sabor expressionista, de Stefan George, Rilke, Karl Kraus, Trakl, com os poemas chineses vertidos por Goethe, e também com textos sacros e populares, deles extraindo, por assim dizer, um segundo texto, onde as palavras-chave afloram como pontas de iceberg, ilhas de significado. A princípio derivadas dos *lieder* alemães, ganhando estranheza, porém, pela falta de fixação tonal da linha melódica e pelos inusitados saltos interválicos (que às vezes ultrapassam duas oitavas), tais composições irão se radicalizando na sequência das op. 12 a 19 — um período peculiar na carreira do compositor, pois são doze anos (de 1915 a 1926) consagrados à música vocal. De uma primeira fase em que a voz se faz acompanhar pelo piano, Webern evolui para explorações sonoras cada vez mais ousadas, para as quais convoca insólitas combinações de instrumentos — do violão e da clarineta em mi bemol (op. 18) a uma formação que abrange flauta, clarineta, clarineta-baixo, trompa, pistom, trombone, glockenspiel, harpa, violino, viola, violoncelo e contrabaixo (op. 13), e da singeleza da voz-solo acompanhada para a complexidade polifônica da op. 19 para coro misto (quarteto vocal) e conjunto instrumental (clarineta, clarineta-baixo, celesta, violão e violino). Nas op. 18 e 19 — "as obras difíceis", como as denomina Robert Craft — trabalha com uma rede de vozes super e interpostas para elaborar um intrincado tecido polifônico que nos remete aos mestres flamengos do século 15, que Webern tanto admirava (ele doutorou-se com uma tese sobre Heinrich Isaac).

Webern retorna às composições puramente instrumentais nas op. 20 a 24 (1927-1934), período que Boulez classifica de "didático" — uma expressão que me parece menos feliz, por poder induzir à idéia de obras escolásticas ou demonstrativas, quando aqui estão, a meu ver, algumas das obras mais perfeitas, das mais caracterologicamente webernianas, de Webern, especialmente a Sinfonia op. 21, o Quarteto op. 22 e o Concerto op. 24. De minha parte, prefiro chamá-lo de **período radical**. Aqui, Webern, em plena maturidade, consolida a sua evolução (desde a op. 17, ele utiliza o método dodecafônico), compondo sob a nova disciplina com uma cursividade, pode-se dizer, congenial. Ninguém foi tão claro e tão preciso, tão fácil — por paradoxal que isso possa parecer — no difícil. "Entendo a palavra **arte** como significando a faculdade de apresentar um pensamento da maneira mais clara e compreensível", dizia ele numa carta a Hildegard Jone, de 6.8.28. Por essa época Webern vinha de concluir a composição da Sinfonia op. 21. Embora partindo de elementos da tradição clássica — a forma-sonata, no 1º movimento —, Webern chega ao reverso, a uma anti-sinfonia. Uma sinfonia em comprimidos. Os enormes intervalos e pausas e a melodia-de-timbres aplicados como elementos estruturais, e não decorativos, rompem os elos frásicos e as "tentações cadenciais do antigo sistema tonal" — como observa Claude Rostand —, induzindo a um conceito de música **espacial**.

No *Quarteto para Saxofone, Clarinete, Violino e Piano, op. 22* (1930), a fluência dessa linguagem atomizada se acentua. A melodia-de-timbres (fragmentação da linha melódica por vários instrumentos) ganha até a cor inusitada de um sax-tenor (provavelmente por influência do jazz, também presente na cantata *O Vinho* e na ópera *Lulu,* de Alban Berg). A construção por inversão de módulos seriais propicia uma extraordinária unidade à composição, toda ela organizada a partir de um cânon invertido a duas vozes — o denominado *cancrizans* (caranguejo), indicando a imitação em sentido contrário —, distribuído pelos quatro instrumentos. Numa carta a Webern, de 19 de agosto de 1932, Alban Berg assim expressa a sua admiração pela obra: "o Quarteto é um milagre. O que me espanta, acima de tudo, é a sua originalidade. Não é exagero dizer que, em todo o universo da composição musical, não há nada que se aproxime dessa originalidade 100 por cento". Não foi outra a obra que provocou a surpreendente conversão de Stravinski à música serial. "Foi somente em 1952 — afirma Robert Siohan — após sucessivas audições, em janeiro e fevereiro, do *Quarteto op. 22* de Anton Webern que o gelo se quebrou. Desde esse momento Igor não teve sossego até que estivesse familiarizado com a obra pouco prolixa mas rica de invenção do jovem discípulo de▶

Schoenberg, morto tragicamente em 15 de setembro de 1945."

No *Concerto para Nove Instrumentos, op. 24* (1934), Webern logrou descobrir uma estrutura modelar, única: ele constrói uma série básica, com quatro grupos de três sons, em intervalos de uma segunda menor e de uma terça maior, que constituem, por sua vez, uma microssérie com seus desenvolvimentos (retrógrado, inversão e inversão-retrógrada). Cada um desses grupos de três sons aparece quatro vezes no conjunto das 48 formas seriais, de tal sorte que todo o material compositivo fica reduzido a doze formas. A Webern, este achado fez lembrar o quadrado-mágico grafitado nas ruínas de Pompéia (século 1):

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

que significa, basicamente, "o semeador mantém a obra/a obra mantém o semeador" e pode ser lido a partir de qualquer direção. O resultado é uma obra de cristalina coerência, de um contínuo interespelhar-se, a justificar a expressão de Herbert Eimert, quando cognominou Webern "o arquiteto monádico da forma-espelho".

Desde a op. 23 (*Três Lieder de "Viae Inviae"*) Webern passara a musicar textos de sua grande amiga Hildegard Jone, cuja poesia pós(ou sub, diria Boulez)goethiana, embora sem alta qualidade literária, encontrou funda ressonância nele, provavelmente pelos seus temas panteístas (alpinista e botânico amador, Webern cultuava a natureza). De resto, com a verdadeira filtragem sonora a que submete a matéria textual, o compositor parece imunizado contra quaisquer excessos ou fragilidades verbais. Ele isola os vocábulos, decompõe-nos a golpes de alturas, pausas e timbres, depura-os, e os restitui intactos, renovados, em suas obras. Dessa conjunção nasceram, além daquela peça, as op. 25, 26, 29 e 31; nas duas últimas — as *Cantatas* —, terminadas em 1939 e 1943, Webern retoma e amplia a matriz experiencial das complexas polifonias neoflamengas das op. 18 e 19.

As demais obras instrumentais de Webern, o *Trio para Cordas, op. 20* (1927), as *Variações para Piano, op. 27* (1939), o *Quarteto para Cordas, op. 28* (1938) e as *Variações para Orquestra, op. 30* (1940), se inscrevem, todas, na perspectiva de rigor estrutural que ele se traçou, caminhando, porém, para uma concepção ampla, de "metamorfose perpétua" (expressão do próprio Webern), a partir de uma série básica. Uma concepção cada vez mais livre. Livre, inclusive, do constrangimento dodecafônico, já que evolui para um território onde a própria materialidade sonora — os timbres, as intensidades, as durações, os silêncios — tendem a prevalecer sobre o método. Seus derradeiros projetos, iniciados entre 1943 e 1944, eram uma composição instrumental ("um 'Concerto' em multimovimento") e uma vocal, com poemas do ciclo *Lumen*, de Hildegard Jone, da qual se recuperaram alguns esboços, desde a belíssima célula inicial de seis notas, correspondendo à linha "Das Sonnenlicht spricht" (A luz do sol brilha), com um característico salto em intervalos de 9ª e de 13ª nas sílabas finais ("li-icht spricht"). Os constantes bombardeios de Viena e a morte do filho, em 14 de fevereiro de 1945, tirariam ao compositor a tranquilidade e a concentração necessárias para a conclusão dessas obras. Em 15 de setembro, após o fim da guerra, ele viria a morrer, acidentalmente, assassinado por um soldado americano. A história desse obscuro episódio foi desvendada por Hans Moldenhauer no seu livro *The Death of Anton Webern: a drama in documents* (1961) e na grande biografia que o mesmo autor publicou mais recentemente, em colaboração com sua mulher Rosaleen (*Anton Von Webern, A Chronicle of His Life and Work*, 1978).

Neste centenário de Webern, no Brasil, afora raríssimos concertos em que se ouviu alguma coisa do grande inventor, seu trabalho permanece praticamente marginalizado. Nenhum disco nacional em circulação apresenta qualquer mínima parcela de sua obra (o único, de Clara Sverner, lançado em 1974, com as *Variações para Piano, op. 27*, está há muito esgotado).

No Brasil, o atraso da música erudita

Em contrapartida, tivemos o artigo de um ex-compositor de vanguarda, logo secundado por um que outro acólito, denegrindo Webern e tentando impugnar até os silêncios de sua música, sob a pecha de "adesão ao nazismo", uma grosseira redução da "mens" weberniana, a partir da manipulação de algumas ingênuas manifestações extraídas de cartas de 1940, dos angustiados anos de guerra, e reveladas, após a morte do compositor, pelo seu competente e sensível biógrafo, Moldenhauer. O que, com evidente má-fé, deixou de dizer o autor do auto-de-fé é que a música de Webern foi proibida pelos nazistas como "arte degenerada". Nenhuma palavra, também, sobre as manifestações públicas, como a conferência de 1933, em Viena, em que Webern afirma, referindo-se aos nazistas: "Agora, 'bolchevismo cultural' é o nome dado a tudo o que se refira a Schoenberg, a Berg e a mim (assim como a Krenek). Imaginem o que será destruído, arrasado por esse ódio à cultura! (...) Eu não sei o que Hitler entende por 'música nova', mas sei que o que nós designamos por esse termo é um crime para essa gente". Sequer se ressalvou que, em nenhum momento de sua vida, Webern recebeu qualquer dádiva, auxílio ou patrocínio do Governo, nem teve qualquer participação política nem ocupou qualquer emprego ou posto no 3º Reich; nem que, ao contrário, impedido de reger e de ver executadas as suas composições, só conseguiu sobreviver, e a duras penas, como professor particular de alguns poucos alunos e como revisor e leitor da Universal Edition (que, após 1937, deixou de editar suas obras, devido à interdição nazista). Nada disseram, naturalmente, o nosso novo-escoteiro e outros lobinhos, sobre a integridade de Webern, sua recusa a curvar-se às imposições artísticas do regime autoritário que o condenou ao ostracismo, ao silêncio e à pobreza (enquanto, na URSS ou em Hollywood, os louvados músicos "engajados" se entregavam às mais torpes concessões). Considerado tudo isso, o vilipêndio atirado contra Webern, no seu centenário, por alguns canhestros caçadores de feiticeiras, com o claro intuito de desmoralizá-lo para fazer avultar desmesuradamente a obra de compositores inferiores e epigonais (no caso, os submissos ao stalinismo cultural), assume os malévolos contornos da difamação.

Mas o que, no fundo, mais temem tais detratores é a clareza e a beleza da linguagem de Webern — uma luz que põe a nu a pequenez de certos grotescos torcicolos provincianos e suas frustradas copidescagens das modas e manias da música européia.

No Brasil sem Webern, no Brasil de macunaísmos sem caráter, onde desmemoriados aprendizes de patrulheiro ensaiam um tardonho e mal disfarçado retorno a Jdanov (atualmente oculto, entre nós, sob o cognome de Hanns Eisler, hinista oficial da Alemanha Oriental substalinista), a música erudita continua sendo a mais atrasada de todas as artes. E é da música popular, tão maltratada pela inveja obscura e pelas mesquinharias sinistro-elitistas, é da música independente, sem hierarquias e sem patrulhas, que continuam a surgir, apesar de tudo, a voz do povo (não populista nem popularesca) e a voz do novo. ■

AUGUSTO DE CAMPOS é poeta, tradutor e ensaísta, autor de "Poesia 1949-1979" (Duas Cidades), "Pagu — Vida-Obra" (Brasiliense) e "Mais Provençais" (Noa Noa).

Homenagem a Webern

Pierre Boulez

Quanto a Webern, a epifania se define; logo se há de expurgar o rosto da ignorância, privilégio de uma maldição discreta mas eficaz. Critério o mais agudo da música contemporânea, eis como ele nos aparece, todavia, com uma obra que implica certos riscos perante os quais é difícil — senão impossível — o ludíbrio.

Esta obra encontrou dois obstáculos eriçados sobre o caminho de sua comunicação: paradoxalmente, o primeiro: sua perfeição técnica; o segundo, mais banal: a novidade da mensagem transmissível. Donde a acusação, reflexo de defesa mais do que gratuita, de cerebralismo exacerbado: eterno processo sempre perdido por aqueles que o intentam, e não obstante sempre intentado.

A novidade das perspectivas que a obra de Webern abriu no domínio da música contemporânea somente agora começa a ser compreendida, e com um certo pasmo, à vista do trabalho concluído. Esta obra tornou-se O limiar, a despeito de toda a confusão experimentada em face do que se chamou com demasiada afoiteza: Schoenberg e seus discípulos.

Qual a razão dessa posição privilegiada entre os três vienenses? Enquanto Schoenberg e Berg se ligam à decadência da grande corrente romântica alemã, e a completam em obras como *Pierrot Lunaire* e *Wozzeck*, pelo estilo o mais luxuosamente rutilante, Webern — através de Debussy, poder-se-ia dizer — reage violentamente contra toda retórica hereditária.

De fato, é Debussy o único que se pode aproximar de Webern numa mesma tendência que visa a destruir a organização formal preexistente à obra, através do mesmo recurso à beleza do som pelo som, através da mesma elíptica pulverização da linguagem. E se podemos asseverar num certo sentido — ah, Mallarmé — que Webern era um obcecado pela pureza formal até o silêncio, a verdade é que ele levou essa obsessão a um grau de tensão que a música, até então, ignorava.

Poder-se-á ainda exprobar a Webern um excesso de escolástica: censura justificada, se precisamente essa escolástica não tivesse sido o próprio meio de investigação de novos domínios entrevistos. Será possível notar nele uma falta de ambição, no sentido em que se a quer entender usualmente, nada de obras vastas, nem formações importantes, nem grandes formas? Mas acontece que essa falta de ambição constitui sua mais ascética coragem. E mesmo que se acreditasse encontrar aqui um cerebralismo à margem de toda sensibilidade, seria justo notar que essa sensibilidade é tão abruptamente nova que seu contacto tem todas as possibilidades de parecer cerebral.

Campos (foto de Webern/ sombra de Cage)



"Beam" Cage to webern" - profilograma 2 de Augusto de

Tendo mencionado o silêncio em Webern, acrescentemos que aí reside um dos escândalos mais irritantes de sua obra. É uma verdade das mais difíceis de colocar em evidência a de que a música não é apenas "a arte dos sons", mas que ela se define, antes, como um contraponto de som e de silêncio. Única, mas singularíssima, inovação de Webern no campo do ritmo, essa concepção onde o som está ligado ao silêncio numa precisa organização para uma eficácia exaustiva do poder auditivo. A tensão sonora se enriqueceu com uma real respiração, comparável somente ao que realizou Mallarmé no poema. Em presença de um campo magnético tão atrativo, diante de uma força poética tão aguda, é difícil perceber consequências além das imediatas. A confrontação com Webern é um perigo exaltante, no sentido mesmo em que ela pode ser uma exaltação perigosa. Terceira pessoa que é da trindade vienense, guardemo-nos de assimilá-la às célebres línguas de fogo: o conhecimento não é tão sub-repticiamente rápido. Webern é o limiar, nós o dissemos: tenhamos a clarividência de o considerar como tal. Aceitemos essa antinomia de poderes destruídos e de impossibilidades demolidas. Doravante, esquartejaremos seu rosto, pois não há por que abandonar-se à hipnose. Esse rosto, porém, a música não está prestes a imergi-lo no esquecimento. (1954) ■

Tradução de Augusto de Campos

MARQUES, José Oscar de Almeida. “Webern: o mito revisitado”, Folha de São Paulo, 4/12/1983, Folhetim, pp.6-7.



Webern em 1940

WEBE
o mito rev

José Oscar de Almeida Ma

A avaliação crítica da obra de Anton Webern sofre de duas sérias deficiências: a ênfase em aspectos irrelevantes (sua “impopularidade”, sua suposta

Centenários de nascimento e de morte propiciam ocasião para manifestações críticas de índoles diversas: é como se a lembrança da morte impusesse um respeito ou constrangimento que tornasse desaconselháveis opiniões demasiado destruidoras ou depreciativas acerca da personalidade em questão. Quando se trata, porém, dos cem anos de nascimento, especialmente de alguém tão polêmico como o compositor austríaco Anton Webern, é possível dizer, sem ferir susceptibilidades, algo como: “Que nos importa, afinal, o velho? Ele já foi mais prestigiado do que merecia; deixemo-lo dormir por mais cem anos e depois, quem sabe, o caso possa ser reconsiderado. No momento, há coisas mais importantes a fazer”.

Mas mesmo uma proposta desse tipo deveria ser acompanhada por justificações que atendessem os padrões mínimos de rigor historicamente estabelecidos para tais discussões. E uma tal postura não parece ter sido plenamente mantida em análises recentes da obra e das posições de Webern. Refiro-me, explicitamente, aos artigos de Willy Corrêa de Oliveira: “Hanns Eisler, artista da vanguarda e não artista de vanguarda” (“**Folhetim**”, 10.07.83) e “Cinco fotografias e palavras sem canções” (“**Folha Ilustrada**”, 16.10.83), e de Caio Pagano: “Sons para estados d’alma” (“**Folha Ilustrada**”, 9.10.83).

Esses artigos, na verdade, não estão centrados em Webern. Os textos de Willy Corrêa tratam do compositor alemão Hanns Eisler que, assim como Webern, foi aluno de Schoenberg (embora em época bem posterior), mas que rompeu com os ideais artísticos da chamada Escola de Viena e enveredou pelo caminho de uma música mais acessível e politicamente engajada. O texto de Caio Pagano trata do movimento artístico do início do século denominado Expressionismo, que envolve certas escolas de pintura alemã e a música de uma certa fase de Schoenberg, Webern e Berg. Mas em todos os artigos fica claro que Webern figura como pano de fundo e ponto de referência fundamental, algo como um ideal negativo que exemplifica o que os “jovens compositores” não devem fazer. Ambos os articulistas concordam em um ponto fundamental: é urgente e necessária uma reavaliação das atitudes quase reverenciais diante da música de Webern, comuns desde a sua “redescoberta” pela nova geração de compositores do pós-guerra. Também concordam que essa reavaliação deve levar em conta princípios que transcendem as questões “puramente musicais” e que pedem uma superação, por parte do compositor, das “posições individualistas” e do “isolamento espiritual”. E ambos tratam explicitamente da música de Eisler como fornecendo essa alternativa ao legado da subjetividade romântica do qual os vienenses não teriam conseguido se desligar; uma alternativa que Eisler pôs em prática após seu ingresso, em 1926, no Partido Comunista Alemão e sua ruptura estética e política com Schoenberg.

Não podem ser senão louváveis as tentativas de dissecação e de desmistificação de personalidades artísticas. Vivemos tempos em que estão bastante desgastados os conceitos tradicionais de “personalidade artística” e de “grande compositor”, e as relações entre o compositor e seu público, a sociedade e a política pedem um exame dentro de quadros mais amplos que os do idealismo romântico. Nunca como hoje as questões políticas e sociais impregnaram tanto as reflexões dos artistas sobre sua própria atividade. Mas se é reconhecida cada vez mais a função social da música, nota-se também que essa função está intermediada por uma gigantesca indústria cultural que vende canções como quem vende sabão em pó, enfim, um negócio como outro qualquer. Situação que, deve-se admitir, não se modificará sem outras transformações mais profundas, e sem o concurso ativo dos próprios compositores que são, presume-se, os maiores interessados na alteração do presente estado de coisas.

Contudo, *malgré* a pureza e justiça das intenções, as tentativas apresentadas para colocar as coisas nos eixos com respeito a Webern não foram certamente o que de melhor se poderia ter realizado. Elas parecem padecer de duas sérias deficiências: a ênfase em aspectos irrelevantes e o desconhecimento de pontos essenciais para uma real compreensão do papel de Webern (e de Schoenberg) na história da música ocidental. Pretendo, a seguir, mostrar por que certas considerações nelas oferecidas parecem-me irrelevantes e até mesmo falsas, e, no espaço que restar, indicar brevemente certas direções nas quais a análise poderia prosseguir de forma mais vantajosa.

O primeiro aspecto enfatizado é o lugar comum de que a música dos três vienenses, e a de Webern em particular, é desagradável e desconexa, que ela não apraz a ninguém, que eles não escrevem para o público mas “contra ele”, que Webern “faz os cantores relincharem como cavalos agonizantes” etc. Acusações como essas não são absolutamente originais e parecem mesmo inevitáveis sempre que se discute a música da Escola de Viena. Original foi a menção, recorrente em todos os artigos, de que Webern teria de algum modo desenvolvido uma simpatia para com o regime nazista durante a ocupação da Áustria. Há, por fim, a associação de Webern a uma vanguarda frustrada e “individualista”, a cujas manifestações mórbidas e exacerbadas associa-se o termo “expressionismo”. A idéia implícita aqui é a de que alguém cuja música expressa estados mórbidos ou angustiados deve ser, ele próprio, um ser mórbido e angustiado. Uma terapia, ou algo assim, parece aconselhável, e está aí a receita Eisler, para que todos a sigam.

***

Começando pela questão da “impopularidade” de Webern e da “dificuldade” de sua música, que teria impedido sua compreensão por um público mais amplo, deve-se notar que esse não é um problema que diga respeito apenas à música de Webern: as últimas sonatas e quartetos de Beethoven são apreciados por um público bem mais restrito que o de apreciadores da *Quinta Sinfonia*, e isso não seria uma razão, por si só, para aquilatar o maior ou menor valor artístico de qualquer dessas obras. Que certas composições musicais atinjam (ou mesmo visem) públicos reduzidos e, por assim dizer, mais especializados, isso não deve ser tomado como indicativo da presença ou ausência de qualidades artísticas superiores. De fato, é um axioma da indústria cultural que o maior “alcance da mensagem” seja obtido via massificação, repetição e diluição de distinções e nuances esteticamente relevantes; em consequência, não é incomum que obras musicais de grande importância e influência artísticas não venham a obter senão depois de muito tempo os favores do público e da crítica. Mas isso não deve levar a supor uma ligação necessária entre popularização e banalização, como se a primeira sempre e inevitavelmente viesse acompanhada pela segunda. A música de Eisler, por exemplo, não sofreu qualquer queda de qualidade pelo fato de ele ter passado a visar públicos mais amplos. Não vejo, contudo, como a popularização possa ser tomada, por si só, como garantia de elevação artística. Não se poderia fundar uma análise crítica de Webern na simples constatação de que a maioria do público habitual das salas de concerto européias (e, especialmente, vienenses) reagia de forma desfavorável à sua música. Isso só nos mostra quão conservador é o público habitual de concertos; nada nos diz sobre o valor ou não-valor da música de Webern.

Ainda sobre a impopularidade de Webern, é importante notar que ela não deriva de uma atitude voluntária de isolamento e não é, portanto, outra manifestação de uma personalidade artística doentia. Como qualquer compositor, Webern teve todo o interesse em publicar e promover execuções de suas obras; ele esperava que todos gostassem delas e reagia com extrema sensibilidade às críticas e manifestações desfavoráveis. Portava-se, enfim, como um homem, e não como um espírito numa torre de marfim. Foi antes o público que o rejeitou. Sua precoce associação com Schoenberg tornou-o vítima do extraordinário clima de ódio e intolerância intelectuais, políticos e raciais que este enfrentou em Viena até deixá-la em 1926. A música do mestre e de seus discípulos mais destacados foi alvo de hostilidades e ataques que atingiram níveis sem precedentes na história dos palcos europeus. Os acontecimentos em um concerto de 1913, em Viena, em que Schoenberg regia primeiras audições de peças de Berg e Webern foram assim relatados por um repórter da época: “Imediatamente após uma peça orquestral de Anton von Webern, os que vaiavam e os que aplaudiam travaram uma batalha por vários minutos; isso permaneceu, contudo, dentro dos limites mais do que conhecidos por nós de outras execuções de Schoenberg. Após a segunda peça orquestral, uma tempestade de gargalhadas tomou conta da sala, mas foi abafada por um trovão de aplausos por parte dos adeptos dessa música irritante e provocativa. As quatro peças restantes (tratava-se das *Seis Peças para Orquestra opus 6*) contribuíram para criar na sala uma tal atmosfera que fazia temer pelo pior” (1). Sobre esse mesmo concerto Redlich conta, em seu livro sobre Berg, que “não pôde chegar ao final por causa do rude comportamento de uma parte da platéia... Nas canções de Berg o barulho era tão grande que dificilmente se podia ouvir algo da música...” (2). Essa era antes a regra que a exceção, quanto à música da Escola de Viena.

***

Que dizer das considerações que ligam Webern ao nacional-socialismo? O que parece estar em jogo aqui é a mesma falácia perpetrada por uma conhecida jornalista italiana ao acusar seus colegas da Argentina, que lá permaneceram e trabalharam durante a ditadura militar, de serem, *ipso facto*, colaboracionistas. Tentar atribuir, com base em supostas cartas (às quais, confesso, jamais encontrei qualquer referência), posições nazistas a Webern é chocar-se contra tal massa de informação histórica e biográfica que é realmente de maravilhar-se que alguém tente fazê-lo: note-se apenas a sólida e vitalícia ligação que Webern manteve com o Partido Social-Democrata Austríaco, através de cujo Centro Educacional conseguiu diversos postos de regente em sociedades musicais e corais de trabalhadores. Com a dissolução do partido e da grande rede cultural a ele ligada, no início de 1934, Webern perdeu esses cargos que eram vitais para sua sobrevivência (apesar de ter título acadêmico, Webern nunca trabalhou como professor em instituições oficiais) e, após o *Anschluss*, não se pode sequer dizer que Webern tenha trabalhado na Áustria nazista, a não ser como professor particular e como revisor de provas tipográficas nas Edições Universal. Essa situação de isolamento profissional, intelectual e artístico, e de miséria material, persistiu até sua morte, em circunstâncias trágicas, durante a ocupação norte-americana da Áustria, em setembro de 1945.

Penso, por fim, que uma abstrata simpatia de Webern pelo nazismo, ainda que pudesse ser estabelecida contra toda a evidência disponível, não teria maior relevância▶



ern em 1940

adesão ao nazismo) e o desconhecimento de pontos essenciais para uma real compreensão de seu papel na história da música ocidental

BERN revisitado

e Almeida Marques

para uma avaliação de sua **obra**. Não estou propondo, em absoluto, que haja algum ponto de vista "puramente artístico" para o qual fosse indiferente se houve ou não colaboração — todos os que assistiram ao filme *Mephisto* terão tido idéia do perigo que cerca certas ligações. Parece claro, inclusive, que o reconhecimento de qualidades artísticas na música de Carl Orff não deixou de ser prejudicado por certas características de sua coexistência com o nazismo. O que estou afirmando é que o caso de Webern **nada tem a ver** com esse, e nem com o de Hindemith; e que não se poderia descobrir a menor ligação ou conivência de sua música com as idéias nazistas, uma vez que estes (assim como os comunistas, a propósito) estavam interessados em música que se **comunicasse** facilmente com as massas e as influenciasse de algum modo. A mera existência de inúmeros textos e cartas **conhecidos** e fartamente citados de Webern, onde ele é extremamente crítico da situação vigente (classificando-a como a "destruição da vida artística e espiritual") e a feroz antipatia que os nazistas sentiram por sua música, banindo-a como "judia", "bolchevique" e "decadente", bastam para mostrar que a pecha de nazista não cabe a Webern.

* * *

Há, por fim, a questão da ligação da música dos vienenses com a tendência estética denominada Expressionismo. Sabe-se que esse termo só veio a ser aplicado à música após seu significado ter sido estabelecido na literatura e, especialmente, na pintura, caso em que designa propriamente um movimento que teve início na Alemanha por volta de 1910 e ao qual se ligam nomes como Kandinsky, Marc, Nolde, e outros. Essa tendência caracterizou-se, tanto em música como nas outras artes, por um estilo intensamente emocional, com ênfase nas formas de expressão mais exacerbadas e nas perspectivas mais incomuns. Mas é claro que houve, em muitas épocas, música intensamente expressiva, ligada a estados emocionais extremos, e com forte carga dramática e passional; menciono apenas os madrigais de Gesualdo e Monteverdi e as *Paixões* de J. S. Bach. E no período romântico, em particular, a noção de expressão tem um papel fundamental nas teorias estéticas e na prática musical. Ao falar-se de música expressionista, em sentido estrito, o que se tem em mente, contudo, é aquela música em que a expressão máxima e maximamente diversificada passa a ser a meta absoluta do compositor, tendo precedência sobre qualquer método ou cânone tradicional de organização musical. O músico deve criar cada obra segundo princípios que permitam conduzir à característica expressiva particular que se pretende obter. O expressionismo em música parece designar, portanto, aquela música que rompe com princípios seculares da produção musical, como a organização da peça em motivos, frases e temas, e a utilização, para fins de estruturação musical, do sistema tonal pacientemente elaborado a partir do final do século 16 pela fusão dos antigos modos eclesiásticos nos novos "modos" maior e menor. Nesse sentido, expressionista é tão-somente a música da Escola de Viena após 1908, durante o período que também se denomina período atonal, ou pré-dodecafônico.

Podemos considerar, portanto, para simplificar as coisas, que a música que Schoenberg e Webern compuseram a partir de 1908 (e um ou dois anos mais tarde, no caso de Berg), e na qual se consubstancia o rompimento com as formas de organização da música tonal, seja chamada expressionista, embora Schoenberg só tenha conhecido Kandinsky e entrado em contato com os pintores expressionistas alemães em 1911 e a aplicação do termo à música dos vienenses só tenha se efetivado em 1918 (ele não aparece nas famosas observações de Kandinsky sobre a música de Schoenberg em *Ueber das Geistige in der Kunst*, de 1911). Pode-se discutir, também, se a música serial que os vienenses compuseram a partir de meados dos anos 20 seria ainda expressionista, embora suavizada pela admissão de certos cânones reguladores e pelo recurso, novamente, a padrões de organização formal tradicionais, ou se ela já seria francamente "neoclássica", segundo o figurino que já começava a tornar-se moda, naqueles anos e na década subsequente. Mas esse é um ponto de que não pretendo tratar aqui.

Admito, assim, que a revolução musical ocorrida em Viena entre 1908 e 1909 transcorreu sob a égide da expressão. Isso só mostra o quanto ela é devedora de uma tradição romântica que inclui Wagner, Mahler, Reger e Strauss, e o quanto ela é, num certo sentido, a continuação natural dos desenvolvimentos iniciados por esses músicos. Não concordo, porém, com a concepção de "expressão" implícita na análise de Caio Pagano, quando ele diz que Schoenberg teria feito música para "pintar um estado d'alma". Isso sugere um ponto de vista mimético sobre a natureza da expressão musical, segundo a qual a música poderia imitar a natureza tanto "externa", como o mundo, quanto "interna", como os fenômenos psicológicos. Essa idéia tem raízes aristotélicas e foi profundamente influente, até a metade do século 18, quando passaram a dominar concepções que ligavam a expressão musical ao **poder** de afetar psicologicamente o ouvinte, negando que esse efeito fosse obtido pela imitação (ou "pintura") de um estado psicológico. Parece-me, contudo, que se deveria distinguir ainda entre dizer que uma música **expressa** angústia e desconforto e dizer que uma música **causa** esses sentimentos, pois estaríamos dando num caso, mas não no outro, uma razão para se evitar escutar aquela música. A análise do conceito filosófico e estético de "expressão" é, evidentemente, um tema muito amplo para ser tratado aqui com detalhes. Basta notar que o uso da palavra, já no romantismo e após Hegel e Schopenhauer, não guarda relação com a idéia duplamente cartesiana de que a expressividade de uma obra musical estaria relacionada à **presença**, na mente ou alma do compositor, de um estado psicológico do tipo a ser expresso, e que esse estado seria algo como uma causa eficiente da produção da obra; idéia que parece estar presente quando Caio Pagano diz que uma peça como *Erwartung* é "neuroticamente motivada", entendendo aí, aparentemente, algo mais do que o fato de que ela apresenta e trata os motivos da neurose, mas sim que ela é motivada pela neurose de Schoenberg. Se houve tal motivação, é algo que um psicanalista (se fosse pago para isso) teria tido interesse em desvendar. Mais uma vez, porém, trata-se de uma questão irrelevante para a avaliação crítica e artística da obra acabada. Ao dizer que a música de Webern, nessa fase, expressa sentimentos exacerbados e neuróticos, não é necessário supor que haja algum sujeito concreto, seja o autor, seja o público, que experiencie esses sentimentos; basta supor que, como nos dramas, trata-se de sentimentos imaginários de personagens imaginários. E mesmo que houvesse identidade entre os sentimentos expressos por Webern e os que ele realmente vivenciou, certamente não seria por aí que se poderia esperar começar uma análise frutífera do papel histórico de Webern enquanto compositor.

* * *

Uma reavaliação de Webern é necessária, e os passos nessa direção não são tão recentes quanto se pode pensar. Desde meados dos anos 60 está em andamento um progressivo desmantelamento da "lenda Webern" e do culto de sua personalidade que tiveram início por volta de 1948, na Escola de Verão Kranichstein, em Darmstadt, e nos cursos que o musicólogo e compositor francês René Leibowitz ministrou para então jovens compositores como Boulez e Stockhausen, dando início à "webernite" que assolou a Europa, os Estados Unidos e até mesmo a América Latina, nos anos 50 e início dos 60.

A partir de então Webern foi progressivamente visto como o pai da música eletro-acústica, do "serialismo integral", da "melodia de timbres" e do "pontilhismo", da aplicação da matemática e dos computadores à composição musical, e outras coisas desse tipo. O serialismo tornou-se uma escolástica e a música dodecafônica virou "dodecafona". Hoje já se reconhece que tais futurismos nada têm a ver com Webern, e dedica-se mais tempo à análise de suas obras pré-seriais, permitindo identificar traços de seu estilo que são mais fundamentais e que permanecem invariantes após a adoção da técnica das doze notas. Esse estudo permitiu remover erros muito comuns, como o de analisar os procedimentos de fragmentação, inversão e retrogradação de células motívicas como embriões que dariam origem aos procedimentos seriais dodecafônicos maduros e plenamente desenvolvidos (3). A familiaridade de Webern com tais técnicas de composição deriva-se, na verdade, de seu estudo da polifonia vocal dos flamengos do século 15. E mesmo uma obra rigorosamente dodecafônica como a *Sinfonia op. 21*, de 1928, emprega formas medievais de organização musical, como a fuga dupla com respostas em movimento contrário do primeiro movimento.

O que proponho, para concluir, é que uma reavaliação da música da Escola de Viena deve tratar prioritariamente da contribuição fundamental e decisiva de Schoenberg, Berg e Webern à moderna técnica de composição musical, que foi mostrar que é possível fazer música (e música de grandes qualidades artísticas e expressivas) fora do sistema tonal de Bach-Rameau. Eles foram os primeiros a fazê-lo, e essa conquista não é possível exagerar.

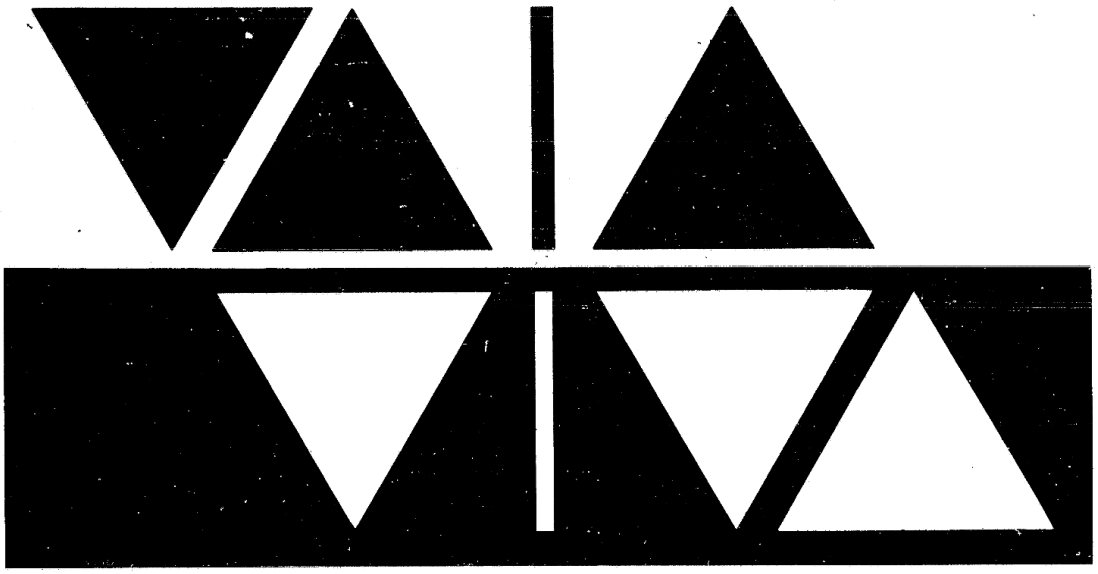
* * *

Explicar por que o ano de 1908 é importante na história da música é tão difícil como explicar por que o ano de 1905 é importante na história da física. Pode-se dizê-lo, e as pessoas podem acreditar, mas somente quem tiver alguma idéia acerca do conteúdo dos três artigos que Einstein então publicou poderá vir a convencer-se pessoalmente disso. Também na música é necessário um exame que demanda "tempo e energia espiritual", como disse Adorno no prefácio à sua *Filosofia da Nova Música*. Ele prossegue dizendo que "deve parecer cínico, depois de tudo o que ocorreu na Europa e do que ainda a emeaça (Adorno escreve em 1948), que alguém se dedique a decifrar os problemas esotéricos da moderna técnica de composição". Adorno tinha, certamente, alguma razão para fazê-lo, pois muito escreveu sobre o assunto. Se, nos dias que correm, os intelectuais parecem ter alguma dificuldade para justificar o dispêndio dos ingredientes acima mencionados na pesquisa de questões "esotéricas", não deveriam, para ser consequentes, esperar ir muito longe nas respostas. ■

(1) Em W. Kolneder: *Anton Webern: Einfuehrung in Werk und Stil*, 1961; tradução inglesa de Humphrey Searle, Londres, 1968, pág. 63.
(2) Em H. F. Redlich, *Alban Berg*, Londres, 1957, pág. 60.
(3) Embora Leibowitz tenha dado uma contribuição inestimável ao conhecimento da música de Webern, tendo sido o primeiro a realizar um exame detalhado de sua obra, deve-se notar que ele foi também o responsável pela divulgação de muitos desses erros.

JOSÉ OSCAR DE ALMEIDA MARQUES é pós-graduando em Filosofia na Unicamp.

CAMPOS, Augusto de. “Viva Varèse”. Folha de São Paulo, 18/12/1983, Folhetim, pp.3-5. 1983b



No Brasil, quando a inquisição e a demagogia populistas dão animados passos no seio da música erudita, urge um banho de Varèse — o insubornável operário dos sons organizados nascido há cem anos —, para ressuscitar em nossos músicos o caráter e a coragem dos que se recusam a morrer

VIVA VARÈSE

Augusto de Campos

Morrer é o privilégio dos que estão esgotados. Os compositores de hoje se recusam a morrer.
Varèse, 1921

***

Se Webern é o o limiar da música nova — como o definiu Boulez, num artigo histórico e ainda hoje atual —, pode-se dizer que o seu contemporâneo Edgard Varèse já é a música nova em ação, riocorrente. Ele é o primeiro habitante desse território desconhecido.

Nascidos no mesmo ano e no mesmo mês, Webern no dia 3, Varèse no dia 22 de dezembro de 1883, o percurso de ambos foi bem diverso. Enquanto Webern tem o seu op. 1 *(Passacaglia para Orquestra)* estreado em 1908, em Viena, e segue, incessantemente, nos anos posteriores, a acrescentar os cristais de sua obra rara e clara, Varèse vê o seu primeiro trabalho, *Bourgogne*, apresentado ao público, em Berlim, em 1910. Esta composição, porém, ele a renegaria mais tarde, destruindo o seu manuscrito, por volta de 1961. Para Varèse — segundo o depoimento de sua mulher, Louise, a Odile Vivier — sua obra começa com *Amériques*, que ele termina de compor em 1921, mas só conseguirá ver executada em 1926.

Os territórios virgens do som

Antes dessa estréia tardia, ocorrem, em Nova York, as *premières* de *Offrandes* (1922), *Hyperprism* (1923) e *Octandre* (1924), *Integrales* (1925), obras importantes do *corpus* varèsiano. A essa altura, tudo o que de mais importante poderia acontecer já havia acontecido para a música moderna. Os escândalos de *Pierrot Lunaire* e da *Sagração da Primavera*, em 1912 e 1913. Todo Debussy, inclusive *Jeux* (1913), o seu lance de dados. Todos os Saties, do *Esotérik* (como o chamou Alphonse Alais) ao *Satierik* (como o preferiu denominar Picabia), do impressionismo ao dadaísmo, do rosa-cruz ao café-concerto, de *Entr'acte* a *Socrate:* Satie morre em 1925. Schoenberg já criara o dodecafonismo, aplicando os novos princípios nas *Cinco Obras para Piano, op. 23* (1921-1923) e na *Serenata, op. 24* (1923). De Webern já se haviam ouvido os *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas, op. 5*, as *Seis Peças para Grande Orquestra, op. 6*, as *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas, op. 9* e as *Três Peças Pequenas para Violino e Piano, op. 11*. Ele já havia instaurado a revolução de clareza e de silêncio que até hoje suscita "o vil sobressalto de hidra" e "o vôo da blasfêmia esparso no futuro" daqueles, menores, que a sua lição de grandeza e simplicidade eternamente esmaga. Berg — que já produzira pequenas maravilhas como as *Quatro Peças para Clarineta e Piano, op. 5* (1913) e as *Três Peças para Orquestra, op. 6* (1914) — chegara▶

ao seu maior êxito: o *tour de force* de *Wozzeck*, a sua ópera atonal (1925). E Bartok já havia composto os dois primeiros *Quartetos*, da série de seis, que iria constituir-se numa das mais altas construções da música de nosso tempo. Desconhecido de todos, Ives a todos ou a quase todos antecipara, de 1901 (*From the Steeples and the Mountains*) a 1924 (*Largo* e *Alegro*, música em quartos-de-tom para dois pianos).

Neste quadro de fatos e de feitos, em que intervém a música aparentemente retardatária de Varèse, onde entra ele? Varèse é, nas palavras de Paul Rosenfeld, "o homem destinado a levar a música para frente, de Stravinski aos territórios virgens do som".

Ele intervém precisamente no momento em que Stravinski — depois da constelação inventiva de seu período radical (*Petruchka, Le Sacre, Renard, Noces, Rossignol*), que inclui as incursões quase-schoenberguianas de *Zviesdóliqui* e de *Três Líricas Japonesas* e outras composições, indomavelmente bárbaras e aforísticas, das Três *Peças para Quartetos de Cordas (1913)* às *Três Peças para Clarineta* (1919) — inicia o ciclo de retorno a posições mais acomodadas: o neoclassicismo, os pastiches e os "regressos", que o reconciliam com a tradição européia.

Varèse tem a seu favor o domínio completo da linguagem revolucionária do começo do século — o que significa não apenas a consciência da revolução stravinskiana no que tange ao ritmo, mas também a da pulverização do mundo tonal, em consequência da revolução de Schoenberg e do Grupo de Viena. Por isso, com mais nitidez e mais consequência que Antheil — que também tentará a radicalização de Stravinski, com suas peças para piano percussivo e com a *machine music* do seu *Ballet Mécanique* (1926) —, ele caminhará, decisivamente, para dar os primeiros passos na terra virgem do puro som a que o precipitam as experiências pioneiras dos seus colegas. Um som liberto dos padrões rítmicos convencionais, do perspectivismo tonal, e até mesmo dos conceitos harmônicos da música européia, já então sublevada aos limites do não-tonal. Como diria Cage, em 1958: "Mais clara e ativamente do que qualquer outro de sua geração, ele estabeleceu a presente natureza da música. Tal natureza não provém de relações de altura (consonância-dissonância) nem de doze sons ou de sete mais cinco (Schoenberg-Stravinski), mas de uma aceitação de todos os fenômenos audíveis como material próprio para a música. Enquanto outros ainda estavam discriminando sons 'musicais' de ruídos, Varèse internou-se no campo do som propriamente dito, sem dividi-lo em dois na sua percepção a partir de um preconceito mental. O fato de que ele tenha patrocinado o ruído, na música do século 20, fá-lo mais pertinente às necessidades da música atual que os próprios mestres vienenses, cuja noção do número 12 já foi abandonada há algum tempo, e cuja noção de série, em breve, certamente, já não será vista como urgentemente necessária".

Sons-ruídos e ruídos-sons

Não é à toa que a primeira obra de Varèse (por ele reconhecida como tal) se chama *Amériques*. Um modo, talvez, de expressar a sua libertação do peso ou pesadelo da música européia. E também uma experiência pessoal. Em 29 de dezembro de 1915, com oitenta dólares no bolso, ele desembarcava em Nova York, para ficar. Ezra Pound faria o percurso inverso; em 1908, com os mesmos oitenta dólares, ele viajava de Nova York para Veneza. A América seria para Varèse, francês de nascimento, a pátria de eleição, como o foi a Itália para Pound. Antípodas do exílio, nunca se conheceram, embora certas idéias de Pound sobre música — as que o ligaram a Antheil e à "música no espaço-tempo" — tivessem algo a ver com as concepções varèsianas. (Enquanto ocorriam em Filadélfia, em 9 e 10 de abril, e em Nova York, em 13 de abril de 1926, sob a direção de Stokovski, as primeiras audições de *Amériques*, que só chegaria a Paris em 30 de maio de 1929, Antheil e Pound estreavam, nessa cidade, em 19 e 29 de junho de 1926, respectivamente, o *Ballet Mécanique* e o *Testamento de Villon.)*

Nos Estados Unidos, afrontando convenções e resistências, Varèse desenvolveria uma extraordinária atividade de divulgação da obra dos compositores modernos, à frente da New Symphony Orchestra (1919) e da International Composers' Guild (1921-1928), que, entre outras composições, revelará ao público americano o *Pierrot Lunaire* e a *Serenade* de Schoenberg, as *Peças para Quarteto op. 5* de Webern, o *Concerto de Câmara* de Berg, *Renard* e *Noces* de Stravinski, *Men and Mountains* de Carl Ruggle, *Ensemble* de Henry Cowell, assim como algumas das principais criações do próprio Varèse.

Amériques — a primeira a ser composta — foi concebida para grande orquestra, exigindo um total de 125 executantes (a versão original previa 142), com ênfase nos instrumentos percussivos. É uma retomada e uma radicalização da selvageria sonora da *Sagração da Primavera*. Ou talvez uma síntese da *Sagração* e de *Jeux*, de Debussy. Uma explosão sônica, onde os entrechoques das massas sonoras, os contrastes de dinâmica e de coloração, as violentas tensões rítmicas tendem a se sobrepor ao discurso melódico e harmônico. Nessa implacável conflagração de sons-ruídos e ruídos-sons, que uma flauta, em raros momentos, suaviza, a sirene — com seu residual semântico, conotativo do mundo urbano e industrial — é o único soprano, antecipando, nas suas curvas glissantes, crivadas de percussão, os solilóquios plásticos e obstinados de *Ionisation*.

"Eu me tornei uma espécie de Parsifal diabólico à procura não do Santo Graal, mas da bomba que faria explodir o mundo musical e deixaria penetrar todos os sons pela brecha, sons que à época — e talvez ainda hoje — eram tidos como ruídos" — diria Varèse em 1956. *Offrandes* — a primeira das suas obras a ser executada



Varèse com Villa-Lobos em 1930

pelo Internacional Composers' Guild, em 1922 — ainda mantém contacto com a linguagem schoenberguiana, talvez pela imposição do próprio *melos* vocal, pois que se trata de poemas (de Huidobro e Tablada) musicados, embora já se faça notar por "um pequeno batalhão de percussão", conforme então registrou o comentarista de "Musical America". Mas *Hyperprism*, apresentada em março de 1923, em Nova York, e a seguir, em junho de 1924, em Londres, já não tem quaisquer liames com aquele universo. A percussão se agiganta (dezesseis instrumentos, entre os quais uma sirene e um "rugido de leão") contra uma flauta, uma clarineta em si bemol, três trompas, dois pistons e dois trombones. Analisando-a, Boulez acentua-lhe a "recusa a todo tematismo e a plástica flutuante dos *tempi*". E Alejo Carpentier resume: "Em *Hyperprism* em vão se procuraria uma influência do passado. Varèse não se parece a não ser com Varèse". Em Nova York, a estréia provocou tumulto. Em Londres, os críticos condenaram o "bolchevismo musical" desses "quatro minutos de ruído".

As composições que se seguem, *Octandre* (1924), *Integrales* (1925), *Arcana* (1927), irão expandir as conquistas desse campo sonoro. Aqui e ali repontam ecos da *Sagração*, porém, como observou Fred Goldbeck, existe uma fundamental diferença entre o ritmo stravinskiano e o varèsiano: "os golpes bruscos da *Sagração* contradizem e tumultuam os períodos", enquanto que Varèse "arqueia o salto rítmico até a sua tensão-limite". Os alongamentos das notas, ou a característica nota repetida, cercada de *appogiaturas*, identificável em *Hyperprism, Octandre* e *Integrales*, induzem, na extrema distensão da duração e da dinâmica, a uma sensação de espacialização sonora que não se encontra em Stravinski.

Mas se algum elo havia, em qualquer dessas obras, com procedimentos anteriores, em *Ionisation*, composta entre 1929 e 1931 e estreada em março de 1933, no Carnegie Hall de Nova York, sob a direção de Nicolas Slonimsky, não há mais reminiscência alguma. Nessa pequena obra-prima, cuja duração não ultrapassa cerca de 5 minutos (a partitura tem 91 compassos), Varèse nos aparece definitivamente varèsiano. *Ionisation* é a radicalização da radicalização — a síntese de todo o trabalho precedente do compositor.

Esta é, também, a primeira composição ocidental de elaboração erudita, puramente abstrata, que utiliza apenas instrumentos de percussão. Cita-se, como antecessora, a obra *Rítmicas* (1930) do cubano Amedeo Roldán. Mas, como observa Fernand Ouellette, as peças de Roldán baseiam-se em ritmos do folclore cubano e se limitam a poucos instrumentos. *Ionisation*, concebida para quarenta instrumentos de percussão e treze executantes, é uma obra de dimensão "orquestral", se assim se pode dizer, e sem evocações folclorizantes: nela, os instrumentos percussivos não são usados apenas como apoiamento rítmico, mas realmente "orquestrados" e tratados com dignidade até então só reservada aos instrumentos de cordas ou de sopro, mesmo nas mais ousadas realizações da música moderna.

Segundo esclarece Slonimsky, a partitura foi escrita para instrumentos de entonações indeterminadas (percussão propriamente dita) ou de entonações variáveis (duas sirenes, grave e aguda). A percussão se desdobra, timbristicamente, por grupos de instrumentos de membranas reverberantes e de ressonância metálica ou de madeira, e ainda por instrumentos tangidos por ficção (*guiros* cubanos) ou por agitação (maracas). A eles se adiciona o piano, percutido em agregados de notas. Em suma, Varèse recorre praticamente a instrumentos cuja sonoridade se define pelo timbre e pelo registro topológico (alto, médio e baixo, ou agudo e grave). O resultado — que não deixa de constituir uma modalidade de coloração sonora — é uma "melodia de timbres" sem melodia.

É notável como Varèse logra extrair desse conjunto, que parece ao mesmo tempo quantitativamente complexo e musicalmente limitado, não uma convulsão caótica mas uma disciplinada implosão sonora. E como, sem ser descritiva ou folclorística, essa composição cria um espaço semântico inquietante, onde as sirenes vozeiam sua angústia abstrata, descrevendo, como pretende o compositor, "belas curvas parabólicas e hiperbólicas", que soam, porém, como perguntas-sem-resposta em um universo desconhecido. Creio que não será herético associar, de algum modo, essa criação abstrato-brutalista ao envolvimento emocional de Varèse com a metrópole nova-iorquina, que tanto amou. Louise Varèse rememora como ele, muitas vezes, apontando para os arranha-céus de Manhattan, exclamava: "Ça c'est ma ville". Algo que faz lembrar os derradeiros quadros de Mondrian, *New York City, Broadway Boogie-Woogie, Victory Boogie-Woogie*, capazes de, sem qualquer suporte anedótico, sintetizarem os ritmos visuais da paisagem urbana que ele também vivenciou.

Na tradição do Oriente e da África encontram-se, por certo, antecedentes de música exclusivamente percussiva, como o gamelão javanês ou balinês. Mas Varèse não acusa influências estruturais ou rítmicas dessa música. Curiosamente, estava mais familiarizado com a nossa música, graças a sua amizade com Villa Lobos, que conheceu em Paris. Segundo Odile Vivier, ele frequentava Villa Lobos, que, em seu apartamento, no Boulevard Saint-Michel, o iniciou nas batucadas brasileiras. Recorda a mesma autora que ele disse, certa vez, a Alejo Carpentier: "Falar de ritmo não é suficiente. O ritmo não é mais uma constante de uma batida. É preciso outra coisa. É preciso que a percussão fale, que ela tenha suas próprias pulsações, seus próprios sistemas sanguíneos. Ela deve insuflar o seu poderio no conjunto da orquestra, como acontece nas batucadas".

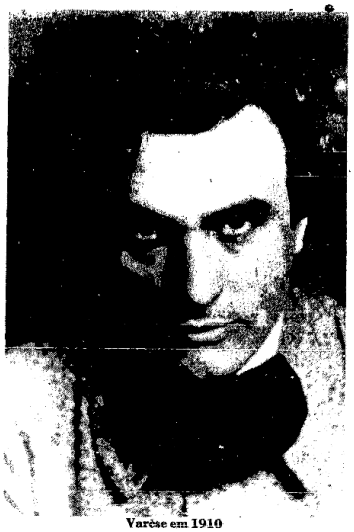
Uma intensidade rude, elementar

Uma fotografia da época, de data incerta (algumas publicações dão-lhe a data de 1926, outras a de 1929), mostra o compositor abraçando Villa Lobos, no apar-▶

lamento deste, em Paris. Uma amizade que honra o compositor brasileiro, então na fase mais inventiva de sua carreira, a dos *Choros* e do *Noneto*, anterior ao retorno (via Stravinski) a Bach e à sua oficialização — o Villa da Música Nova e não a do Estado Novo. De qualquer forma, um raro abraço — um abraço cultural até hoje único no parco panorama da música erudita brasileira.

Como disse o poeta St. John Perse, "Varèse jamais fez concessões ao fácil". Temperalmente antípoda do seu prolixo e destemperado colega brasileiro, ele deixaria, como Webern, uma obra pequena e essencial. Depois de *Ecuatorial* (1934) e *Densité 21,5* (1936), ele ficará cerca de dez anos sem compor, e só voltará a fazê-lo em 1947, quando termina *Etude pour "Espace"*. Mais oito anos de silêncio se passarão antes que ele apresente ao público a sua nova composição, *Déserts*, em 1954.

Ecuatorial, para voz de baixo ou coro, metais, piano, órgão, duas ondas Martenot e 21 instrumentos de sopro, é a primeira de suas obras a fazer uso de fontes sonoras eletrônicas. Com impressionante empatia Varèse se serve de um texto do Popol Vuh (livro sagrado dos Maia-Quiché guatemaltecos), na versão oitocentista espanhola, para recriar o mistério e a nobreza da grande civilização destruída. Nas palavras do próprio Varèse, esta é "a invocação da tribo perdida nas montanhas, depois de ter deixado a cidade da Abundância". Ele quis dar à música "a mesma intensidade rude, elementar, que caracteriza a



Varèse em 1910

arte pré-colombiana". A ascética aspereza e a nitidez do recorte sonoro do texto evocam ao mesmo tempo o medievalismo de um Perotinus e a contenção de um Webern (comparem-se trechos como "en los cuatro angulos, en las cuatro extremidades" com soluções do tipo de "in universo mundo", nos *Canons* webernianos). Pena é que a latinoamericomania destas plagas ignore esta obra radical e exemplar — uma lição de como ir às "raízes" mais funda de um povo, sem caricaturá-lo.

Densité 21,5, para flauta-solo, foi suscitada por um pedido de Georges Barrère para a inauguração de sua flauta de platina, cuja densidade física deu título à obra. Aqui, a exploração sonora dos recursos do instrumento se faz em amplo espectro, notabilizando-se pelas alternâncias combinadas dos registros, ataques e intensidades, com a inclusão de inauditos efeitos percussivos. É uma composição belíssima, uma réplica a *Syrinx* de Debussy, projetada do tempo ao espaço sonoro pela contínua distensão das notas.

De *Espace*, para dois pianos, percussão e coro misto, restou apenas um fragmento, o *Etude*, apresentado em 1947, em Nova York. Fernand Ouellette, um dos poucos que conhecem a obra, ressalta a utilização de um texto sem dimensão semântica, feito de estilhaços de várias línguas, funcionando como um conjunto de sons percussivos.

A crise criativa que se abateria sobre Varèse, agravada, por certo, pela inviabilidade técnica de seus projetos, só se resolveria na década de 50, quando os recursos da eletrônia, propiciados pelo avanço tecnológico, chegam às mãos dos praticantes da música.

Quatrocentas bocas sonoras

Varèse fora o profeta desse mundo novo. Em 1916, ele dizia: "Sempre senti em minha obra pessoal a necessidade de novos meios de expressão. Eu me recuso a me submeter apenas aos sons já ouvidos. O que eu procuro são novos meios técnicos que possam se prestar a não importa qual expressão do pensamento". Em 1924: "Não poderemos explorar verdadeiramente a arte do som (isto é, a música) a não ser que tenhamos meios de expressão inteiramente novos". Em 1930: "O sistema temperado atual me parece perempto".

Ressuscitado pela revolução musical dos anos 50, Varèse embarca para Paris em setembro de 1954, para apresentar sua nova composição, *Déserts*, a primeira, após os longos anos de silêncio. A obra previa um conjunto instrumental de 4 sopros e 10 metais e 46 instrumentos de percussão, além de fitas magnéticas de som organizado, difundidas por estereofonia em três intervenções. A estréia foi no Theatre des Champs Elisées, sob a direção de Herman Scherchen, com uma introdução de Pierre Boulez. Um tumulto, "mais violento ainda, mais brutal que o de *Sacre du Printemps*, em 1913, no mesmo teatro", conforme Odile Vivier. Décio Pignatari, que assistiu à apresentação, assim descreveu a reação do público, numa carta de 4 de janeiro de 1955: "a) orquestra em ação: tudo calmo. b) 1º trecho de 'enregistrement sonore': primeiras manifestações de inquietude 'estética', primeiros arremedos, primeiros protestos hípicos. c) orquestra em ação: apaziguamento dos ânimos. d) 'enregistrement': uma bagunça infernal, típica de um cineminha osasquense: metade da sala pateava, arremedava, berrava: Assez! Assez! Os mais pacatos e honestos pediam silêncio. Boulez, num acesso de fúria sagrado, chamou a audiência pelo nome: Cretinos! Eu, aproveitando o embalo, soltei um berro, que eu quis tão sagrado qto. um elefante branco: Silence! Daí por diante, ouvi 2 músicas concretas: a de Varèse e a da audiência (improvisada). (...) bem no momento em que a algazarra parecia ter tomado conta da sala, uma monstruosa cachoeira de sons soltou-se do teto (amplificadores em pontos estratégicos, além de 2 outros no palco) e hiroshimou os assistentes".

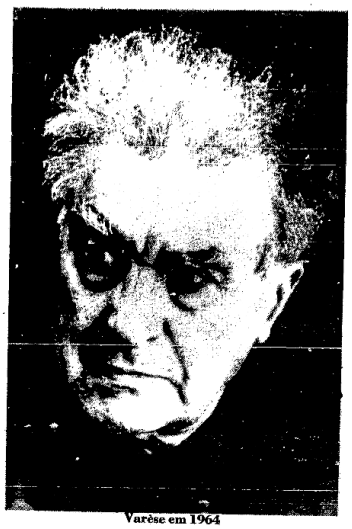
Depois do fracasso-sucesso de *Déserts*, veio o *Poème Eletronique*, apresentado no Pavilhão Philips da Exposição Universal, em Bruxelas, 1958. Varèse tinha, então, 75 anos. Nesse pavilhão, concebido por Le Corbusier e realizado por Xenaquis, a composição de Varèse — mistura de vozes, sinos, órgão e sons eletrônicos — era projetada "de 400 bocas sonoras sobre 500 visitantes", na expressão de Corbusier. Milhares de pessoas puderam ouvir a obra, que era acompanhada de projeções de imagens sem sincronização com a música. Aí estava, enfim, depois de tantos anos, um espaço ideal para a música espacial varèsiana.

As revisões dos costureiros-compositores

A última composição de Varèse, iniciada em 1959, ficou inacabada. *Nocturnal*, para soprano, coro de baixos e pequena orquestra (com 34 instrumentos de percussão), combina um texto extraído de *The House of Incest*, de Anaïs Nin, com grupos de sílabas dessemantizadas. Completada por Chou-Wen-Chung, aluno de Varèse, a obra retoma pesquisas vocais com sons elementares, já vislumbradas em *Ecuatorial* e *Etude pour Espace*, para uma conversa inarticulada, noturna e soturna com a morte.

A propósito de *Poème Eletronique*, disse Varèse tê-lo concebido como um ataque contra a inquisição sob todas as suas formas. Esta frase poderia resumir a mensagem libertária de toda a sua obra — uma obra feita por um verdadeiro operário da música, aquela realmente livre, sem concessões e sem muletas retóricas.

Ultimamente, tem-se falado muito, entre nós, em revisão. É necessária uma reavaliação de Webern, afirmou-se. Por que necessária? Parece estranha essa preocupação de rever o que mal foi descoberto e apreendido. Trata-se a evolução da música como se tudo fosse um mero modismo do verão, alterável segundo o chilique ou o achaque do próximo costureiro-compositor... Ora, Webern e Varèse não foram arrancados do esquecimento, há umas poucas décadas, pelos melhores representantes da nova geração, os que efetivamente mudaram o curso da música — um Cage, um Boulez, um Stockhausen, todos vivos e atuantes — por puro divertimento ou simples arbítrio. Foi uma necessidade histórica o que motivou essa avaliação, feita contra todas as expectativas críticas da época (inclusive as dos dodecafonistas ortodoxos, como Leibowitz), e justificada em estudos e análises até hoje não contraditados e em realizações incontestáveis — as obras dos dois compositores e as dos que deles partiram, abrindo novos caminhos para a música. Quer queiram, quer não, eles vieram para ficar. É verdade que eles tornaram mais difícil a arte de compor. Alguns compositores se iludem quando pensam que, livrando-se dos incômodos fantasmas de Webern ou Varèse, ou Cage, as coisas ficarão mais fáceis para eles. A história já demonstrou que foram os que encararam de frente a realidade desses compositores-limite os que melhor compreenderam a sua época e



Varèse em 1964

melhor produziram. Rever Webern? Varrer Varèse? Para quê? Para voltar às velharias de Eisler e Shostakovitch e aos *diktat* jdanovistas? Ouvidos velhos para o homem novo? Uma "bagatela" de Webern vale mais do que tudo isso junto. O que precisamos é ouvir Webern e ouvir Varèse — coisa de que os brasileiros estão praticamente impedidos pela insensibilidade das nossas gravadoras e pela timidez dos nossos programadores de música.

Como a de Webern, a música de Varèse quase não tem chegado ao Brasil. É lamentável. Seu projeto percussivo e pré-eletrônico tem muito a ver com a nossa experiência musical, da tradição afro-brasileira ao popular urbano. Ele não admirava as batucadas? Frank Zappa o homenageou mais de uma vez, mostrando que a música popular da era pós-eletrônica tem plenas condições de assimilá-lo. Aqui, quando a inquisição e a demagogia populistas dão animados passos no seio da música erudita, urge um banho de Varèse, o insubornável operário dos sons organizados, para ressuscitar em nossos músicos o caráter e a coragem dos que se recusam a morrer. ■

AUGUSTO DE CAMPOS é poeta, tradutor e ensaísta, autor de "Poesia 1949-1979" (Duas Cidades), "Pagu — Vida-Obra" (Brasiliense) e "Mais Provençais" (Noa Noa).

OLIVEIRA, Willy Corrêa de Oliveira. “Webern serve ao imperialismo”. Folha de S. Paulo, 11/03/1984, Ilustrada, p.59.

FOLHA DE S. PAULO — Domingo, 11 de março de 1984 — ILUSTRADA — 8.º caderno — 59

música

Webern serve ao imperialismo

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA
Especial para a "Folha"

A Cinemateca de Santos, na sessão de 22 de janeiro, apresentou um filme surpreendente: "Cornelius Cardew". Maurice Légeard, diretor da Cinemateca, informou-nos sobre o estado precário da cópia (feita a partir de um internegativo) e ainda sublinhou que, mesmo no original, o filme incorpora materiais não menos delicados: lonas das extraídas de um filme de 8 mm e de imagens em vídeo. Nada disto prejudicou o contato com uma obra excepcional, nem mesmo o som — que na cópia exibida deixava muito a desejar. O filme é uma homenagem a Cornelius Cardew, importante e muito ativo compositor inglês, morto num acidente de trânsito em dezembro de 1981. O documentário, disse Maurice, foi realizado pelo "Roman Karmen Movie Team", grupo independente do circuito comercial, que desde 67 vem realizando filmes com a classe operária na Inglaterra. O grupo é formado por: Rose Zetkyn, Tin Mitchell, John Tilbury, Rod Eley, Keith Rowe. Para a produção de "Cornelius Cardew", o Roman Karmen contou com a colaboração de Jean-Luc Godard, na época do *Dziga Vertov*. A exibição, fora da programação prevista para a Cinemateca de Santos, deveu-se à passagem por aquela cidade de Eduardo Bolivar, que vinha promovendo uma série de projeções-debates em alguns países da América Latina. Embora o filme não tivesse sido programado para o Brasil, o encontro não marcado entre Maurice e Eduardo nos deu a oportunidade de uma estimulante sessão de cinema no Iporanga 3, em uma tórrida tarde de domingo.

Um xerox do livreto do texto do filme, publicação da Workers Publishing House de Londres (edição de 1983) ficou comigo, o que me permite uma tentativa de transmitir para os leitores uma pálida idéia deste filme tão sanguíneo. O filme, após os letreiros de apresentação, tem início com um texto deslizando lentamente de baixo para cima, sobre fundo negro: "É óbvio que Webern, Cage, Stockhausen, e o resto, não têm circulação na classe trabalhadora. Daí que uma crítica sobre o traí-lão deles é relativamente sem importância. Toda esta polêmica aconteceu fora do movimento da classe trabalhadora e, portanto, é relativamente insignificante". (1)

Quase todo o texto desaparece, permanecendo apenas: "é relativamente insignificante", que se transforma em letras pretas, enquanto o fundo negro dá lugar a um plano geral do Estúdio A da BBC-TV onde Cornelius Cardew rege a Scratch Orchestra na execução de seu "Treatise" (1963/67). Várias planos de' seções da orquestra, de solistas, de gestos do regente. Sobre a música, ouve se em primeiro plano a voz (off) de Cardew (parte de uma gravação para a Rádio BBC):

"A vida oferece muitas lições. Os enganos podem ser transformados em acertos. O importante é passarmos para o lado da classe trabalhadora". (Pausa. Ouve-se só a música) "Agindo assim, a gente pode perder parte da nossa obra que está orientada para a sociedade burguesa..." (Momento de decrescendo da música; corte para um plano geral da sala de concertos Wigmore Hall, onde Cardew rege as "Variações" opus 30 de Webern. Após um instante da 3ª Variação, volta a sobrepor-se a voz de Cardew): "E esta perda deveria ser celebrada! Nunca lamentada!"

Corte para um aparelho de TV, que está transmitindo o concerto do Wigmore Hall. Tempo. A câmera move-se em panorâmica para um outro aparelho de TV que se encontra ao lado até o enquadramento de sua tela, onde se assiste à peça "Diz que sim, diz que não", de Brecht. Corte para o primeiro aparelho de TV que, na sequência da apresentação do Wigmore Hall, agora transmite o cânone nº 1 (Christus factus est) do opus 16 de Webern. Antes do início do cânone nº 2, a câmera faz panorâmica para a tela do outro aparelho de TV. A peça de Brecht interrompe-se bruscamente com o ator que representa o menino doente levantando-se, estendendo os braços como sinal para a interrupção da música; vem para o primeiro plano e fala: "Quando ridicularizo a declamação antinatural dos textos, característica da Escola de Viena, Adorno sai em defesa e argumenta que é produto da evolução da música, que exige amplos intervalos, o que (para mim) obriga os músicos a relincharem como cavalos agonizantes..." A frase interrompe-se com o apito do navio que parte de Calais para a Inglaterra.

A câmera levemente alta enquadra uma escotilha do barco, e através do vidro um senhor lê (em voz alta) um livro alaranjado: "Ainda continuo pasmado, não posso deixar de dizer, que um intelectual possa considerar a moda como um critério legítimo para a apreciação de uma obra.

"Numa sociedade industrial, na qual o problema é o de vender mais para multiplicar os lucros, uma publicidade obsessiva inculca no público uma fome insaciável de novidades (a voz é contínua, monocórdica; mas o rosto do homem que lê é muito expressivo e móvel, saindo às vezes do enquadramento fixo). "Por contrário, por hábito de espírito, porque nos banhamos nesta mística do consumismo, a sede de NOVOS PRODUTOS ganha, de mais a mais, outros domínios que, como a arte e a literatura, se situam portanto em larga escala, do lado de fora do progresso técnico". (Ruídos das vagas do mar e de ventos leste funcionam como contraponto à voz de Robert Merle) "A moda então aparece ainda mais tirânica e sagrada quanto mais é lá, onde eles acreditam que são os mais novos é que de fato mais envelhecem, e o mais rapidamente.

Corte para extremo close-up de Cornelius Cardew (de uma entrevista para a BBC-TV que não foi transmitida...): "Literatura e arte para quem? A quem serve a música de Webern, Cage, Stockhausen? A gente pode responder do modo mais simples, apenas com uma olhada para o público de concertos... e logo se vê quem apóia quem" (Esta última frase, dita em off, juntamente com fragmento de "Stimmsumg" de Stockhausen, serve de trilha sonora para uma panorâmica sobre os espectadores da Philharmonic Hall).

Corte. A câmera focaliza uma tela de cinema onde está sendo projetado um documentário alemão (de 1942) sobre Hitler. A câmera afastando-se revela uma pequena sala de projeção, as poltronas vazias; no espaço entre a tela e a primeira fila de cadeiras, desenvolve-se um balé mecânico com cinco dançarinos em malhas brancas e rosto de cabelos pintados de branco. Gestos angulosos, contorcidos. Um de cada vez, cada bailarino põe sobre a cabeça um saco de papel branco como máscara. Sobre cada saco estão desenhadas, em rápidas e finas pinceladas de Tin Mitchell, figuras precisas de: Webern, Herman Goering, Marechal Pétain, Franco, e sobre um dos sacos-máscaras, em vez de figura, um letreiro: CIDADÃO CLASSE-MÉDIA. Não há música. Durante o balé, o bailarino que põe a máscara vem a primeiro plano e fala: após outro, sem interrupção dos gestos da dança macabra, a câmera está fixa, enquadrando o balé e a tela — ao fundo — ainda a presença do Führer é contínua.

O 1º bailarino, com a máscara de Webern, fala: "Este homem (apontando para Hitler) é o luminar...

O 2º bailarino, com máscara de Goering: "Hitler se torna um marco: nenhum político pode atuar com uma obscura consciência, agora ou no futuro, abaixo do nível da linguagem desta política, e a ignorância não serve de escusa".

O 3º bailarino, com máscara de Pétain: "... uma nova modalidade política é acompanhada por uma nova estrutura política muito mais móvel no espaço geopolítico mundial".

O 4º bailarino, com máscara de Franco: "A revolução de Hitler só pode ser comparada àquela com a qual Mussolini criou uma nova espécie de histrionismo".

O 5º bailarino, com máscara "classe média": "Hitler, o Enigma, legou toda uma política, assim como uma sensibilidade e estilo contemporâneos. Para mim, Hitler é o justo da Política, e não vacilo em amparar-me sob a proteção benéfica de suas artimanhas plenas de canhões".

Volta o 1º bailarino, o da máscara Webern: "Está é a Alemanha de hoje! Mas a Alemanha nazista, certamente! Não uma qualquer! Este é exatamente o Novo Estado para o qual a semente já foi lançada há vinte anos! Algo de novo! Único por este homem único!!!" (3)

Uma cortina-em-estrela abre-se para um plano médio da moviola onde Godard examina o copião. Ele olha para a câmera e fala, enquanto a câmera vai se aproximando até close-up; no final da fala, já a câmera está tão próxima do rosto do Godard que ele fica desfocado: "Não posso conceber como as opiniões de partidários e seditos possam constituir provas de infalibilidades"...

Entendo em foco (corte) aparece o compositor Stockhausen que é acompanhado (travelling) pela câmera, no passeio pelo gramado de um edifício em Colônia. Stockhausen fala com gestos, olhar, voz e verdades que exalam eternidade: "No Europa ainda tal me trataram como a um capitalista. Na Exposição Universal de Bruxelas, o porta-voz russo disse que eu era a encarnação do sistema capitalista ocidental. Disia-se quase a mesma coisa de Schoenberg, Berg, Webern e Stravinski sob o 3º Reich. Tudo depende da política do momento".

Contraste para um close de Cornelius Cardew: "A campanha nazista contra a arte degenerada é vista diferentemente por diferentes classes" (Corte para a câmera em movimento contínuo de travellings, panorâmicas, zoom in, zoom out, percorrendo quadros de museus, estantes de livros, partituras abertas, enquanto se ouve (em off) Cardew: "Para a burguesia, as vítimas da campanha nazista foram os vanguardistas burgueses: Klee, Kandinski, Schoenberg, Webern e outros, cujas obras refletem a degenerescência ideológica burguesa (transmutada em pura metafísica. De um ponto de vista proletário, as vítimas foram os artistas comunistas da República de Weimar: Grosz, Kathe, Kollwitz, Eisler, Brecht. Os capitalistas alemães colocaram os fascistas no poder como um último recurso, uma trapaça para adiar a queda. No front cultural os ataques nazistas eram duplos: por um lado suprimiram a cultura burguesa de vanguarda que refletia a fragorosa falência da própria classe; por outro lado, suprimiram também a cultura que refletia o crescente grau de consciência e militância de seus inimigos, a classe trabalhadora".

Corte para um percurso pela zona leste de Londres (residências de operários); o paupérrimo bairro de Brixton é percorrido pelo cinegrafista; chaminés de fábricas, fumegando. Bem no centro desta sequência (3'02") há um plano geral (vista aérea de uma expressiva manifestação de trabalhadores na Trafalgar Square. Bandeiras vermelhas ondulam, ocupando o quadro. Mar de braços esquerdos aceitam o espaço. Rostos de operários: em close-up, ou em grupos. A partir do olhar para a câmera, de uma criança sobre os ombros do pai, a câmera, em rápida aproximação (zoom in) enquadra um caminhão onde o grupo musical PLM — os Cardew ao piano, cantam "The Red Flag". O que se escuta durante toda esta sequência é o "Croppy boy" gravidado para piano de Cornelius Cardew; só durante o segmento da Trafalgar Square sobrepõe-se a voz de John Tilbury, que conta um pouco da biografia de Cardew. A última tomada é sobre a aproximação para um cartaz da BBC Symphony Orchestra, onde se lê: "Webern, Cage, Stockhausen". Sobre o cartaz surge uma legenda em preto: "MÚSICA, LITERATURA, ARTE, PARA QUEM?" (2)

Em silêncio, a imagem do livro "Don Quijote" toma toda a tela. A câmera se afasta do close do livro (correções de movimento do foco) e abre para plano médio de uma mesa. No canto à esquerda, o volume de Cervantes, ao lado um mapa-múndi aberto e dois homens a observar, Godard e Robert Merle. Corte para close do dedo de Godard, que parte do porto de Paios e deslizando pelo mapa chega às ilhas do Caribe. Excuta-se a voz (off) de Godard:

"— Não nos disse nosso pai que a América é refúgio de malandros e santuários de prostitutas?

— Cala, te digo.

— Quem às Índias embarca, nos disse, no cais deixa a consciência".

Corte. Câmera um pouco alta sobre John Cage, guru made in USA, em primeiro plano; ao fundo, águas e parte da estátua da Liberdade. Cage fala (em sincronia): "Há anos aprendi do I CHING, no qual a ARTE se vê no hexagrama da graça, como uma luz que brilha nas viagens de uma montanha penetrando até certo ponto na obscuridade que há em volta. Daí que a arte não pode responder às perguntas importantes, pois que estas perguntas importantes se colocam na zona de obscuridade onde a arte não penetra".

Cortina-em-estrela. Plano fixo: pequena mesa de restaurante, de um lado Cardew, de outro Rose Eklyn, de frente para ele, e ambos de perfil para a câmera. Ela almoça e escuta, e ele fala sem parar, nos intervalos de cada golo de conhaque. Através da janela de vidro fechada, vê-se a chuva que cai pesadamente. A voz se ouve a chuva e a voz de Cardew: "Um dos pontos de importância na vanguarda, o no meu "Treatise" também, é o de que qualquer coisa pode se transformar em qualquer outra. Hoje, todos sabemos — e não só os marxistas e os fazendeiros — que uma pedra, por mais calor que se aplique a ela, jamais se tornará um pinguim. E mesmo de um ovo não sairá um ponto se não estiverem presentes todas as condições externas necessárias... E mesmo assim, no 'Atlas Eclipticalis' de Cage, padrões de estrelas no atlas celeste são transformados em uma mixórdia de ronros e estridentes guinchos eletrônicos"

Fusão para Cardew ao piano, fingindo seriedade quando fala para Rose que está encostada a um canto do instrumento. Cardew toca o 'Estudo nº 1' de Stockhausen e fala ao mesmo tempo. Esbarra uma nota e volta atrás e sempre a comentar: "Esta peça sea como se fosse uma justaposição — ao acaso — de notas e acordes, mas envolve o pianista em problemas técnicos os mais abstrusos, como um acorde de 10 notas, cada nota tendo de ser tocada com uma dinâmica diferente; ou (neste instante a câmera focaliza a partitura) mudanças de tempos complicadas, como 11 em lugar de 12 notas, no meio do qual outras proporções são enfrentadas em função de um tempo básico que é o de "tão rápido quanto possível para os ritmos de menor valor usado na peça'. As imagens e os sons giram para três, a princípio a 24 quadros por segundo e logo cada vez mais acelerado até parar *bruscamente* (freeze). Cardew começa a tocar a peça sem comentários, até o final.

Na sala do Cine Iporanga, em Santos, ouvimos risadas a gosto. Distinguimo-se bem as gargalhadas de Gilberto Mendes e Cid Marcos.

Extrema close-up de Stockhausen que fala, irritado, para a câmera: "E, lá na maior moda agora o que se chama de falta de função social na música. E exatamente o que dizem os soviéticos quando ouvem música que eles acham abstratas e 'afastadas das massas'. Foi o que se disse na Alemanha, durante a Guerra, e certamente se diz na China também." (Com expressão colérica): "Eu trabalho mais duro, bem mais pesado do que muitos 'trabalhadores'. Mas isto eles não querem ver". (A câmera se afasta suavemente até revelar todo o amplo living-room e a poltrona ancha na qual se acomoda o compositor).

Corte para citação da cena de Carlitos apertando parafusos na esteira corrediça em "Tempos Modernos". Cortes para saídas e entradas de portas de fábricas. Série de cortes sobre trabalhadores em minas escuras, em linhas de montagem, em prensas hidráulicas. Durante toda esta sequência escuta-se a peça 'Red Flag Prelude' de Cornelius Cardew.

Plano médio de um estádio da BBC. Cardew anda pelo estádio, intercalando em copinhos de café com baforadas de cigarro, vindo e se afastando da câmera enquanto fala. No estúdio vêem-se spots ainda acesos, estantes de música com partituras; alguns músicos ainda estão guardando seus instrumentos. Alguns spots sendo desligados. A voz de Cardew, em momentos de sincronia, outros off: "Primeiramente, o que é que um compositor pensa que está fazendo? Por que é em que espírito ele se senta para compor? E para exprimir a profundidade de sua alma? (Os spots do estúdio, todos já apagados; por um momento faz se escuridão e apenas se ouve a voz de Cardew): "Ou para comunicar seus pensamentos? Ou para divertir a platéia? Ou para educá-la? (Uma luz alta, no fundo do estúdio, foi acesa). "Ou para ficar rico e famoso? Ou para servir aos interesses da comunidade e, se for assim, de que comunidade, de que classe? (As últimas palavras já foram ditas quando a câmera capava o rosto de Cardew e seguia a fumaça do cigarro, um pouco contra a luz alta do fundo do estúdio. A câmera segue a fumaça que se vai desfazendo. A luz alta do fundo do estúdio se apaga. Em vez do letreiro FINIS, surge em branco a frase: "ARTE, MÚSICA, LITERATURA, PARA QUEM?").

"Ah!, os valores da classe dominante! Quantos já entenderam que tanto a 'cultura erudita' quanto a 'música pop' são apenas duas faces da moeda do sistema capitalista do mundo livre" (Cornelius Cardew)



Quem é Cornelius Cardew

JOÃO MARCOS COELHO
Crítico da "Folha"

Cornelius Cardew, nascido em Londres em 1936 e morto em 1981, é contemporâneo exato do conhecido compositor inglês Peter Maxwell Davies (1935). No livro "British Music Now", editado por Lewis Foreman em 1975, Cardew foi contemplado com parcos 15 linhas, enquanto Davies mereceu 15 páginas. Por que tamanha diferença de tratamento? Afinal, Cardew estudou cello, piano e composição na afamada Royal Academy of Music londrina de 1965 a 1957; recebeu bolsa de estudos da RAM para Colônia, na Alemanha, onde chegou a ser assistente de Stockhausen, papa da música eletrônica, ajudando-o a compor "Carré"; em 1964, com bolsa do governo italiano, estudou em Roma com Petrassi; a partir de 1967 tornou-se professor da Royal Academy; e em 1968 começou a lecionar música experimental no Morley College; possuía já boa quantidade de obras contemporâneas que lhe concederam prestígio junto à vanguarda européia.

Até aí, uma carreira normal. Os anos 70, porém, jogaram-no na vala da marginalidade, até mesmo em relação aos gestos vanguardistas. Tudo começou no Morley College, em 1969, data de fundação da Scratch Orchestra, congregando um grupo de instrumentistas, alunos de composição e amigos músicos que oscilavam entre 30 e 50 pessoas. Após dois anos férteis - durante os quais eles tocaram na periferia londrina, em fábricas, mas também no Royal Festival Hall e na BBC - a Scratch entrou em crise de identidade: "Havia um divórcio entre teoria e prática", diz John Tilbury, pianista que pertenceu ao grupo. "Na teoria, queríamos a integração, na prática éramos isolacionistas; rejeitávamos o establishment musical, mas vivíamos pedindo concertos e fundos para o Arts Council, a BBC e o Royal Festival Hall; lutávamos por uma sociedade aberta, mas criamos uma panelinha; o povo devia ser nossa fonte de inspiração, mas éramos cúmplices de nossas platéias elitistas".

O racha foi inevitável. A Scratch dissolveu-se, mas Cardew e uns poucos, incluindo Tilbury, decidiram estudar marxismo e interessar-se pela música com implicações políticas. Cardew passou 1973 em Berlim e no ano seguinte, de volta a Londres, publicou o livro "Stockhausen Serves Imperialism" (título que Willy pisou em seu artigo) e o grupo "Peoples Liberation Music".

Isso explica embora sumariamente, as 15 linhas a ele dedicadas no livro "British Music Now". Felizmente, na última edição do dicionário de música Grove's, de 1980, Cardew obteve uma coluna e meia, escrita por Michael Parsons, ex-integrante da Scratch Orchestra. Há poucas semanas, um jornalista brasileiro atualmente trabalhando na BBC em Londres, tentou localizar remanescentes do grupo de Cardew. Impossível. Parece que todos os traços da passagem do compositor foram apagados por encanto. Não fosse o filme assistido por Willy em Santos e praticamente nada se saberia acerca de Cardew no Brasil.

Naturalmente, o artigo-roteiro de Willy constitui uma sequência da acirrada polêmica iniciada no ano passado. A entrada de Cardew, novo personagem, visa demonstrar que a preocupação com a chamada música política não é somente fruto dos "idanovistas órfãos" brasileiros (aliás, é pouco provável que os autores da expressão tenham de fato lido Jdanov). Em todo caso, cabe a eles definir o significado da expressão que tão passadistamente recolocaram em circulação. Afinal, estamos dispostos a colocar os pingos nos "i"... e também nos "j".

Canção de luta de Cardew



Notas

(1) "Os ataques (a Cage, Webern e Stockhausen) têm dois objetivos indiretos: suas respectivas escolas e estão liberar um número de jovens compositores do âmbito de suas dominações e encorajá-los a encarar os problemas da classe trabalhadora; e em segundo lugar: invalidar a idéia de que a burguesia é ainda capaz de produzir 'gênios'. E vertiero pensar que esses artistas, com suas audaciosas de elite, não estejam a ajustar males." (in "Stockhausen Serves Imperialism", ed. Latimer New Dimensions, Londres, 1974).

(2) "A função da arte burguesa no atual estágio não é mais o de fazer parecer brilhante a sociedade (pois tornou-se agora impossível), mas fazê-la passar por universal. Assim, o pessimismo, a derrotismo, o niilismo, são vistos como estranhados ao 'naturoza humana'." (in "Stockhausen Serves Imperialism").

(3) Do diário de Webern, de 3 de maio de 1940. Citação extraída da página 527, capítulo "Webern e o Terceiro Reich", do livro "Anton von Webern - a Chronicle of his Life and Work", de Hans e Rosaleen Moldenhauer, ed. Knopf, Nova York, 1979.

Diapasão

A produção litúrgica de Mozart

ROGÉRIO C. CERQUEIRA LEITE
Do equipe de articulistas do "Folha"

Embora poucos discordem da afirmativa de que Mozart é o mais versátil dos compositores modernos, muitos deixam de perceber quão extensa é em realidade a sua música sacra. Sim, todos conhecem o seu misterioso "Requiem", e ainda a Missa dita "Da Coroação" e talvez até o "Ave Verum Corpus". Mas são sessenta obras vocais e, embora a metade delas tenha sido composta antes dos 21 anos de idade e apenas 3 — o "Requiem", a "Grande Missa em Dó Menor" e o "Ave Verum Corpus" — em de Bruno Walter, mas hoje sua excessivo o sentimento dramático, quase trágico, imposto a uma peça antes reflexiva ou talvez mesmo puramente impressionista, como a vêem alguns comentaristas. Mas para muitos a concepção de Bruno Walter ainda é possível acomodar.

Na mesma linha de Walter foi editada há pouco mais de 30 anos uma versão ainda mais desconcertante, com Rudolf Kempe dirigindo a Filarmônica de Berlim e os coros de St. Hedwig. E uma concepção ainda mais introspectiva que a de Walter e o sentido dramático não é todavia, plenamente satisfatória. Nesta mesma linha de concepção estilística, Colin Davis é bastante convincente. Todavia não consegue realçar os detalhes sonoros e as sutilezas de expressão que compensariam a perda de volume e de intensidade dramática com a redução de forças adotada nesta versão.

No extremo dessas concepção quase camerística estão as versões de Kuentz e de Schmidt-Gaden, ambas equivocadas, embora esta última não deixe de encerrar um certo encanto. Uma concepção intermediária que pode agradar muito neste 6 aberações por Marriner

TEIXEIRA, Cláudio. “Carta”. Folha de São Paulo, 17/03/1984, Ilustrada, p.47.

adega

Vinho alemão também é bom na refeição



SÉRGIO DE PAULA SANTOS
Especial para o "Folha"

Entre os contatos que efetuamos durante a Feira do Vinho Alemão e Exposição Internacional da Intervitis 83 de Stuttgard, um foi de muita importância. Foi o que mantivemos com Erwein Graf Matuschka-Greiffenclau, proprietário do famoso Schloss Vollrads, mais conhecido como Graf (conde) Matuschka.

O Schloss Vollrads é um dos raríssimos vinhedos do Rheingau não pertencentes ao Estado, de um único proprietário. Situado em um alto patamar sobre a aldeia de Winkel, na margem direita do Reno, o castelo era praticamente inacessível a pão ser pela ponte levadiça, hoje uma florida passagem de pedra. A parte mais característica da propriedade é sua torre quadrada, construída antes de 1330, sendo o atual castelo de 1640. Reformado inteiramente no início deste século, estava após a Segunda Guerra Mundial em mau estado, bem como o vinhedo, quando seu pai, o conde Richard, falecido em 1975, empreendeu seu reerguimento. Richard foi presidente por muitos anos da Associação dos Vinicultores Alemães; foi seu representante junto ao Mercado Comum Europeu em Bruxelas.

O filho, Graf Matuschka, não é apenas um bem sucedido vinicultor. Vigésimo sétimo descendente de uma família de vinhateiros, tem o nome ligado à região

jamos algumas, expostas em nosso encontro quando da visita e degustação no castelo: "Nossos vinhos (alemães) podem ser bem menos complicados que outros ao acompanhar as refeições. Mesmo os borgonhas brancos podem ser pesados, com muito álcool e glicerina para serem de fato agradáveis com alimentos que frequentemente contêm gorduras. Em todo o mundo a vida vem se tornando cada vez mais sedentária e possivelmente por essa razão o homem vem buscando cada vez mais a saúde e o bem estar físico.

"Por todas as partes busca-se uma cozinha e um vinho mais leves. É comum termos que dirigir após as refeições. No Japão o saquê vem sendo abandonado e o consumo de destilados também vem caindo nos Estados Unidos em favor do vinho branco. Na França a moda é a 'nouvelle cuisine' e aqui na Alemanha a alimentação é hoje muito mais leve que há três ou quatro décadas atrás.

"A acidez de nossos vinhos contribuiu muito bem os alimentos gordurosos, principalmente em função do ácido lático, o que não ocorre com os vinhos franceses."

Nesse ponto argumentamos que, se acidez lática ou málica fossem apenas virtudes, os vinhos verdes do Minho

Iniciada votação do Troféu Juca Pato

Teve início ontem a coleta de votos do concurso "O Intelectual do Ano — Troféu Juca Pato", edição 83, promovido pela União Brasileira de Escritores (UBE) e patrocinado pela "Folha". As urnas foram abertas em sessão solene, realizada na sede da entidade, com a presença de seu presidente, Fábio Lucas, e de Rangel Pestana, da "Folha", além de vários escritores.

Concorrem ao prêmio três candidatos: o senador Teotônio Vilela, morto no ano passado; o jornalista, poeta e romancista Gerardo Mello Mourão, colaborador da "Folha", e a escritora goiana Cora Coralina.

Podem participar da eleição, que termina no dia 30 de abril, além dos sócios da UBE, outros escritores, desde que apresentem comprovante de sua atividade, como por exemplo, a capa de um livro. Os residentes em outros municípios e Estados devem votar por carta. O endereço da UBE é rua 24 de Maio, 230, 13º andar.

Ao abrir a sessão, o escritor Fábio Lucas disse que o Troféu Juca Pato constitui-se "numa contribuição ao prestígio da inteligência deste País", ressaltando ainda que a concessão do título de "Intelectual do Ano" sempre acompanhou momentos agudos da história brasileira, "tornando-se também um símbolo de resistência aos tempos da ditadura".

O escritor Reginaldo Dutra foi o primeiro a votar, indicando o jornalista Gerardo Mello Mourão, com quem trabalhou alguns anos no Rio de Janeiro. "Mourão é uma das maiores culturas desse País. Tem um conhecimento profundo de todas as áreas, da arte,



Lorena Miranda

Na eleição, Reginaldo Dutra, à direita, foi o primeiro a votar

Academia Francesa de Letras" justificou.

O poeta e ensaísta Claudio Willer dedicou o seu voto ao senador Teotônio Vilela, argumentando que ao longo dos anos do regime militar, o Troféu Juca Pato sempre teve um peso significativo como símbolo da resistência ao arbítrio, embora não deixasse de premiar também produções literárias. "Além do ciclo de arbítrio não ter se encerrado, estamos num ano decisivo, na busca das eleições diretas. Votar em Teotônio é mais uma forma de participar da mobilização pelo pleito direto." E lembrou também o projeto "Brasil Esperança", de Teotônio, como "uma reflexão da mais alta qualidade da realidade

Coralina, a poeta Dalila Teles Veras, justificou seu voto "pela sábia lição de vida que vem sendo dada por Cora que, apesar de seus 95 anos, mantevе durante o ano passado uma intensa atividade literária, publicando seus livros 'Vintém de Cobre' e 'Poemas do Beco de Goiás'".

O Troféu Juca Pato foi instituído em 1962, inspirado nos desenhos do humorista Belmonte. Em anos anteriores, o troféu foi obtido, entre outros intelectuais, por Sobral Pinto, Josué Montello, Menotti del Picchia, Jorge Amado, Alceu de Amoroso Lima, Érico Veríssimo, Cassiano Ricardo, Afonso Schmidt, Caio Prado Jr., Luís da Câmara

cartas

Marx e a música de Webern

"Os Stálins júniores e Jdanovs tupis voltaram a atacar. O alvo, agora, é a música progressista de Webern e Cage, insuportável aos ouvidos conservadores. O estranho é que W.C. de Oliveira, compositor que já bebeu na fonte da Escola de Viena, rege esta velhíssima orquestra de infâmias, desinformando os leitores e prestando serviços às múmias stalinistas, despertando-as do seu merecido sono eterno.

"O artigo de W.C. publicado na 'Ilustrada' de 2/03 tem cheiro de naftalina e de oportunismo. Antes de expor a sua inveja tingida com um pseudo-marxismo, W. C. deveria ler as obras de Marx e Engels sobre a questão cultural. Se leu, não teve honestidade intelectual para citá-las. E nem poderia, dada a diferença radical entre a posição de Marx e a da dupla W.C./Jdanov.

"Na antologia 'Sobre Literatura e Arte', Marx nos diz: 'O [illegible] ta se degrada quando a sua poesia é torna um meio. O que escreve constitui um fim em si.' E, mais adiante: 'A minha propriedade é a força. Ela constitui a minha individualidade espiritual. O estilo é o homem.' Pensamentos burgueses? Será que o sr. W. C. se considera mais marxista do que Karl Marx?

"A lenga-lenga do sr. W.C., portanto, não possui nenhuma justificativa séria. Repete, apenas, os clichês reacionários de praxe. Músico burguês, se proletariza em palavras. O que, claro, tem ao menos um aspecto positivo: ao atacar Webern, colocou em evidência este grande compositor ainda inédito no Brasil. Por fim, deixo ao sr. W. C. palavras de Schoemberg: 'Se quiser parecer importante, escreva música importante.'"

Sr. Cláudio Teixeira (São Paulo, SP)

DUPRAT, Rogério. “Para qê?”, Folha de São Paulo, 18/3/1984, Ilustrada, p.69.

MARQUES, José Oscar de Almeida. “Um certo sintoma no reino das idéias”, Folha de São Paulo, 18/3/1984, p.69.

música

O “roteiro” cinematográfico de Willy Corrêa de Oliveira provoca uma série de virulentas contestações

A música de concerto viveu uma semana particularmente agitada, em função da publicação, nesta página, domingo passado, do artigo “Webern Serve ao Imperialismo”, de Willy Corrêa de Oliveira. Antes de mais nada, é preciso esclarecer que o filme “Cornelius Cardew” não existe; o roteiro foi imaginado por Willy. Por outro lado, a partitura estampada no alto da página naturalmente não apresentava uma “canção de luta de Cardew”, mas sim o aproveitamento de uma melodia tradicional com letra de combate. Ressalvas à parte, pronovemos a publicação de quatro artigos. Três deles - sendo que um é uma carta de Rogério Duprat utilizando sua muito especial escrita - se reportam diretamente ao “roteiro” cinematográficode Willy Corrêa de Oliveira. Refletem mais de uma leitura e colocam outros ângulos da questão levantada pelo compositor. Este, por sua vez, autorizou a publicação de uma canção em favor das eleições diretas para a presidência da República. Willy engaja-se, assim, na campanha desta “Folha”, com a música composta para o poema “Pergunta”, de Bertolt Brecht, ao mesmo tempo que forneceu uma significativa amostra do tipo de trabalho musical por ele desenvolvido nos últimos dois anos. J.M.C.



Cornelius Cardew: na busca constante de uma música realmente popular

PARA QÊ?

eu não queria me meter nésa quiza, mas agora tá ficando ridículo ése debate patafísico. só do vilsqueréia se dar ao trabalo de aporrihar o leitor com aquele longo, xato e artístico roteiro do filme sôbre o senhor cornelius. tá mostro qe ése artistas estão todos lougos. papo surrealista.

no duro, qe importa para éstes dias multimasionais da bomba, de FMI, de inflasão a mais de 200, de pró-diretas, de maiqaljagsos a 30 milões de qópias, fea gaaverra toda em volta dos veteranos qeidjes-estoquizens-e o esqambau?

qe qê é isso? arqeolojia? realismo sosialista, qe não era nem iso rem aqilo? (semilluie rigan-ixerrênqio, jeronte-sistêlgo, qe? qe?)

rojério duprá

EU GOSTO É DO “A ILHA SOMOS NÓTEL”

povo não prezisa de nehum qompositor qe vem, tá de sima, compor as músiqas de qonvém pra povo. povo invenia e tranza suas próprias qoisas. o povo sem é, asim, ésa mása uniforme.

vosês aí, é erudidos duma ilga, têm de aprender qe antiqidade é para a diversidade. e ralem-se.

a pergunta xorta é: ARTE, MÚSIQA, LITERATURA, PARA QÊ?

Cardew, cantor do futuro

PAUL MOUNSEY
Especial para a “Folha”

Vários músicos brasileiros já expriminram seu interesse pelo compositor inglês Cornelius Cardew, que morreu há poúco mais de dois anos. Este artigo é uma breve descrição de Cardew e o que ele representou.

Cardew naseeu em 1936 e foi educado na Royal Academy of Music, de Londres, onde adquiriu reputação de rebelde por pregar o serialismo. Em 1957 ganhou uma bolsa para estudar música eletrônica em Colônia, e em 1958 tornou-se assistente de Stockhausen. Nesta época o serialismo total tinha atingido status de religião, levando até mesmo Pierre Boulez a escrever: “Em Darmstadt, entre 52 e 56, a disciplina da serialização total era tão severa que beirava o ridículo. Cage representou uma liberação de tudo isso”. Em 58, quando John Cage e Dave Tudor voltaram à Europa, Cardew foi aos concertos dos americanos e se impressionou deveras com seu vitalidade e irreverência. Sua influência pode ser sentida em “Dois Livros de Estudo para Pianistas” (58).

Cardew foi um dos primeiros europeus a entender não apenas as implicações musicais mas sociais da nova estética americana. Trabalhou muito para promover Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e La Monte Young na Inglaterra. A fase serial de Cardew linha acabado. Lembrando-se de 67, ele disse: “Colombo trouxe a sífilis da América, ou a morte pelo sexo: não há razão pela qual o cumprimento não possa ser duvidoso através de mim tuesmo como humilde portador, na forma do serialismo total — da morte através da música. No caso do serialismo o dano já foi feito, Schoenberg carrega esta culpa inteiramente.

No entanto, a admiração de Cardew por Cage tinha pouco a ver com as técnicas de composição deste último, e muito mais com a rejeição de Cage do fetiche da “arte como objetivo”, a preocupação com a perfeição do objeto ideal, uma das características mais fortes de vanguarda européia. Cardew também admirava a preocupação dos americanos com o performer e sua relação com a partitura, apesar de que na prática Cardew estava mais próximo do improviso do que da música aleatória. Seu interesse em notação significa sua tentativa de mudar o relacionamento entre compositor e performer.

Entre 66 e 71 Cardew foi membro do grupo de improvisação AMM, época em que escreveu um de seus principais trabalhos, “Treiado”, uma longa partitura gráfica cujos sons não são especificados. Qualquer pessoa pode tomar parte, tocando qualquer instrumento, e cada performer é livre para interpretar a partitura à sua maneira. Seu vários aspectos, “Treiado” é mais interessante como uma peça de arte visual do que como música. Cada performance exige novas conceitos de tempo, novos sons, e novos critérios em relação aos velhos sons que muitos músicos com treinamento clássico parecem incapazes de conseguir.

Como membro do grupo AMM, Cardew encontrou-se no meio de outros músicos com idéias similares sobre música e liberdade. Todos os outros membros do grupo tinham um background de jazz. Cardew descobriu uma amizade, disciplina e entendimento mútuo na improvisação coletiva que ele nunca havia experimentado.

Assim como AMM e “Treiado” dominaram este período, duas atividades relacionadas dominaram o período seguinte — “O Grande Aprendizado” e a Scratch Orchestra. “O Grande Aprendizado” (68 /70), um trabalho de larga escala com este movimentos, baseado nas escrituras de Confúcio, mostra a reapropiação de Cardew da tonalidade. O trabalho inclui jogos, ritos de improvisação, processos minimalistas, melodias simples e mínima, utilizando todos os tipos de fontes sonoras e escrito para músicos e não-músicos (ou seja, aqueles que não tocam um instrumento em particular nem lêem música). A obra inteira dura mais de sete horas, e costuma ser designada como a obra-prima de Cardew.

“O Grande Aprendizado” será dedicado à Scratch Orchestra, um grupo que se, expandiu a partir das aulas de música experimental de Cardew no Morley College, em Londres, constituído de cerca de 60 performers de várias habilidades agindo em todos os tipos de música experimental composta por John Cage, La Monte Young, Terry Riley, Frederic Rzewski, Cardew e eles mesmos. A organização é suave em todo tipo de lugar — igrejas, parques, pubs, praias, áreas de construção, fábricas e até mesmo auditórios. A Scratch Orchestra foi a culminação da carreira de Cardew dentro do estabelecimento musical, e sua consequência lógica foi a politização — primeiro em direção ao maoismo, e depois ao marxismo-leninismo.

Sua música mudou inevitavelmente, mas não da violentamente como queiseram alguns. De fato, toda a carreira de Cardew pode ser vista como uma contínua linha de pensamento, um processo cumulativo explanding e desenvolvendo experiências vivas. Seu repúdio da vanguarda foi definido no livro “Stockhausen serve ao Imperialismo” (1974). Nas notas de acompanhamento ao seu “Piano Album” ele escreve: “Parei de compor música em um idioma de vanguarda por várias razões: o que queria dizer não era mais fragmentação, sua indiferença para a situação real do mundo hoje, seu caráter individualista e sem dúvida seu caráter classista”.

Nos últimos dez anos de sua vida Cardew tentou escrever música que se adaptasse ao socialismo. A maior parte de seus trabalhos no período são canções políticas e “concertos” para piano, todos de caráter irremediavelmente tonal. As canções geralmente eram escritas para funções específicas, como “Resistance Blues” (76) foi composta para um concerto em uma prisão britânica e “Stefanie Sang”(74) para uma campanha de sabonetes em um hospital infantil de Berlim ocidental. “A Fundação do Partido” (75) foi escrita para celebrar a fundação do Partido Comunista Revolucionário da Grã-Bretanha (marxista-leninista), do qual Cardew era membro fundador. Cardew não apenas se interessava por música politicamente motivada, mas no desenvolvimento de uma cultura realmente popular baseada no realismo socialista.

As peças de piano, que incluem “A Sonata do Vietnã” (76), “Boalavogue” (81) e “Cantamos para o Futuro” (81), são testativos de definir um novo estilo musical que combine aspectos de folk music, música de arte do Renascimento e até mesmo algumas das texturas e articulações rítmicas de suas primeiras peças de vanguarda. “Cantamos para o Futuro” usa artimanhas de contraponto muito estritas, o que é uma surpresa. Todas peças foram-me muito populares junto a vários tipos de plateia — de passeatas de trabalhadores a tradicionais salas de concerto burguesas.

Em 13 de dezembro de 1981, Cardew morreu atropelado perto do sua casa no lado leste de Londres. Para ele a tragédia de sua morte foi o fato de muitas pessoas pensarem que ele estava para alcançar um resultado válido em sua música depois de suas longas pesquisas. Uma música popular que rejeitasse tanto o crescente elitismo esotérico e místico da vanguarda quanto o comercialismo crasso e a degeneração da pop music atual.

Se aceitarmos as idéias de Cardew, então não podemos dar ao luxo de ser serenas indulgentes com conteúdo conforistas pequeno-burguesas sobre música e política. A aceitação de Cardew envolve, mais do que tudo, um engajamento ativo com as massas e a cultura revolucionária. Como diz no seu diário: “O artista deverá pensar por si mesmo se realmente é necessária a chegada da revolução. Ou se é apenas uma possibilidade de “inspiração”. Desejar ardentemente a revolução implica em uma correta postura de classe e uma visão do mundo de proletariado. Somente a partir desta posição o “benefício do povo” pode ser realmente considerado. Apenas através da revolução o povo (a longo prazo) irá se beneficiar.”

Finalmente, a relevância de Cardew reside não no que disse ou escreveu, mas no que realizou.

Mais informações sobre Cardew podem ser obtidas na “The Cornelius Cardew Foundation”, 36 Leyton Park Rond, London E10, Great Britain.

PAUL MOUNSEY é compositor e pianista escocês, atualmente residindo em São Paulo. No próximo dia 12 de maio, dará um recital no Cultura Inglesa.

O triste legado do maniqueísmo

ENIO SQUEFF
Crítico da “Folha”

Num balanço sobre o legado de 64, é possível identificar alguns aspectos positivos. Não adianta insistir sobre a história no condicional: suponha que depois do endividamento, da fome, do desemprego e da perda da independência, o futuro talvez reserve algumas surpresas. Mas do que ficou de ruim sob o ponto de vista cultural, não veio pior mazela do que o maniqueísmo com que, ao mais depois, alguns grupos tentaram eliminar seus oponentes a mano militari. As discussões que hoje dividem parte da vanguarda em torno de Webern e da “nova tonalidade” com preocupações nitidamente políticas são um sintoma disso.

Não importa muito, ao que parece, discutir os prolegômenos desta briga. No domingo passado, o compositor Willy Corrêa de Oliveira, numa resposta ao que alguns professores da USP sinham escrito sobre Anton Webern, repetiu a seu modo um livro do marxista inglês Cornelius Cardew, substituindo Stockhausen por Webern, dizendo que este último estava “a serviço do imperialismo”. Não sei se alguns dos irmãos Campos, autores ligados a Willy Corrêa e a Gilberto Mendes, darão qualquer resposta. No ano passado, um crítico que também pertence ao grupo sugeriu que Willy Corrêa tinha se tornado Maiovista, partidário de uma espécie de neo stalinismo na música de concerto. Ignoro se vai repetir a dose: talvez tenha esgotado seu repertório de desaforos. Mas a discussão, tirante os talentos míticos (inclusivo do crítico), é de um mimeografismo exemplar.

Para os que apreciam Webern, a revisão proposta por Willy e seu contra-ele Gilberto Mendes transmundou não apenas o conceito que uma parte da vanguarda linha sobre esses compositores, implicou uma revisão in limine de tudo o que ambos fizeram. De um dia para o outro, tanto o Sr. Willy Corrêa quanto o Sr. Gilberto Mendes passaram a ser maus músicos (quando antes eram “os mais criativos”). Por outro lado, se estou entendendo bem (e concedo que talvez esteja confundindo as coisas), para os partidários dos dois compositores, Anton Webern já agora não viaja mais cruzeiros em Nova York. Difícil não aceder que o espírito da Lei de Segurança Nacional não tenha feito escola.

Concedo: o pós 64 é, no fundo, também a emergência do fracasso de toda uma geração. O ufo com que certas pessoas se lançaram à caça de cargos com a ascensão do PMDB ao governo deixou claro que em muitos casos mudaram apenas as moscas. No maniqueísmo com que, por outro lado, foram julgados os que não hesitaram em tentar alguma coisa no aparelho estatal, sem recuar em um centímetro em suas respectivas posições ideológicas, políticas, etc., fazem supor que com a sucessão do Sr. Montoro estaria instaurada a república socialista em São Paulo. Não era bem assim e o fracasso do atual governo na área do Webern? Pode-se responder de modo mais simples, apenas com uma olhada para o público de seus concertos. Um público com colarinhos azuis mais brancos poderia ser encontrado nas platéias que ouvem Beethoven. Concluí se daí que Beethoven também serve ao imperialismo? Complexas questões, que Willy-Cardew não escreveu em momento algum, mantendo ainda um suspeito silêncio acerca do por que, afinal, a classe trabalhadora deveria aceitar a tutela musical dos compositores “eruditos” oficiais.

Sobre a enorme estupidez de associar simplesmente Webern ao nazismo já procuniciei-me em artigo no Folhetim dedicado ao centenário do compositor. Nesse mesmo artigo, procurei relacionar a música de Webern só adquire pleno sentido em seu passado, e que é errôneo concubá-lo como um desbravador do futuro. Deve-se distinguir cuidadosamente o legado dos compositores mais novos acometidos de “webernite”, que em sua forma pura, que associei, a outros vírus mais obscuros, contraídos pela exposição ao I Ching, as práticas Zen ou ao misticismo indiano. Se a arte musical contemporânea está mais lastimavelmente que todos conhecemos, isso não é culpa de Webern mas decorre da absoluta falta de sintonia entre os compositores “eruditos” atuais e as idéias mais vivas de nosso tempo e de nossa sociedade, o que leva os ouvintes a se voltarem em massa para produções musicais mais degustáveis, após perderem a paciência para com as elucubrações pseudofilosóficas e pseudocientíficas com que os compositores contemporâneos costumam envolver seus trabalhos para dar-lhes uma aura de suposta profundidade espiritual. E para esses desenlaços da História (e não para Webern, que já se encontra entre os clássicos) que as palavras de Willy Corrêa se dirigem e assumem o papel de séria advertência: “Socializar-te ou morrer”.

O prof. Willy, em seu artigo, parece ter encontrado o nó, mas, não sabendo desatá-lo, corta-o em pedaços e julga que assim resolve a questão. Del termos levados à pergunta sobre quem tem competência para legislar sobre música. Nunca uma época em que os músicos eram pessoas informadas acerca das coisas de seu tempo e sabiam discorrer de maneira inteligente, com argúcia e rigor, acerca de sua própria atividade. A situação hoje é bem outra e tende a piorar, como demonstra o exemplo do Departamento de Música da Unicamp, que está contando vir a doutorar-se nessa entidade a simples composição de uma peça musical, dispensando a elaboração de uma tese escrita. Apresentar-se como uma vitória triunfante sobre o academicismo” aquilo que, no fundo, não passa de uma maneira cômoda de desdenhar as teses doutoriais das exigências normais necessárias para o progresso na carreira universitária. Nada pode impedir, assim, que “webernite” aí se torne, no futuro, doutores em música (ou seja, não apenas músicos, mas pessoas que supostamente deveriam refletir intelectualmente sobre a música) incapazes de expressão verbal. O que nos leva a afirmar, parafraseando o que alguém já disse sobre a guerra e os militares, que a tecnicação sobre a música (e especialmente sobre suas relações com a sociedade) é uma coisa séria demais para ficar a cargo dos próprios músicos.

Um certo sintoma de desordem no reino das idéias

JOSÉ OSCAR A. MARQUES
Especial para a “Folha”

Após ter realizado, há alguns meses, uma instigante incursão pelo campo da ficção literária, o professor Willy Corrêa de Oliveira brindou-nos domingo passado, nesta página de música, com um roteiro cinematográfico de sua lavra, dedicado à memória do compositor inglês Cornelius Cardew. Assim, após uma brilhante carreira de compositor de vanguarda, o prof. Willy, qual novo Leonardo, irrompe com sucesso pelas diversas áreas da criação artística, dando mostra de grande habilidade para navegar obscurecer e transbordar as fronteiras que tradicionalmente se reconhecem entre esses modos de expressão.

Se o prof. Willy é tão afortunado a ponto de serem várias as musas que lhe cossarram seu sorriso, nada haveria de condenável em que ele passasse a cortejá-las sucessivamente uma após a outra, ou até mesmo ao mesmo tempo. Mas quando, nesse seu afã que desconhece limites, ele ultrapassa as demarcações dessas mocinhas faceiras e penetra no quintal de uma circunspecta matrona, ignorando uma distinção que já Aristóteles reconhecera (e que hoje é de conhecimento comum) entre atividades poéticas e a reflexão teórica, é fatal que ele vá, como diria o general Vinicius de Moraes em outra ocasião, parecer estar de algum modo cônscio dos perigos a que se arrisca, dado que procura, por assim dizer, apanhar as castanhas com a mão de gato. Dir-se-á até que o prof. Willy tem idéias próprias, pela sua inexistência em expressarem-se pela boca de ninguém (se já há algum tempo te não apenas no sentido corporal), tais como Cardew e Hanns Eisler. Suponhamos, porém, que as idéias desses homens, que o prof. Willy repete com veneração, sejam também suas próprias idéias, o que essa seja sua peculiar forma de exprimi-las seu pensamento. Teria ele tido sucesso em seduzir a velha senhora, ou em apanhar as castanhas?

A resposta, para todos os que leram seu artigo-roteiro com algum espírito crítico, evidentemente é: não. Ele principia com a afirmação de uma tese: “Webern serve ao imperialismo”. Mas é em vão que procuraremos no texto qualquer raciocínio, argumento, ou mesmo uma simples proposição inteligível que dê apoio àquela afirmação. Por todos os lados encontraremos apenas frases soltas e desconexas, cujo sentido, aparentemente, só se revela a um pouco lúcidos, entremeadas de um jargão cinematográfico que pode seduzir os que ainda se divertem nas cinemateças com os filmes de Godard, mas que não convence absolutamente a que possam que à clareza das idéias deve corresponder a clareza da expressão verbal, e que a obscuridade desta última, longe de ser sinal de profundidade e reflexão, é apenas o sintoma de uma desordem nas primeiras.

Façamos, porém, um esforço analítico para desmontarmos alguns balhacins argumentativos que se escondem aqui e acolá. Consideremos este brilhante parágrafo de Willy-Cardew: “É óbvio que Webern, Cage, Stockhausen e o resto não têm circulação na classe trabalhadora. Daí que uma crítica do trabalho deve ser relativamente sem importância”. Para ver o ridículo dessa afirmação basta substituir alguns nomes, pondo, por exemplo, Kant, Freud ou Einstein. Como tampouco as polêmicas que suas idéias desencadearam chegam à classe trabalhadora, deveríamos, pelo mesmo raciocínio, considerá-las como sem importância. Acredite se quiser. Ou esta pérola rara: “A quem serve a música de Webern? Pode-se responder de modo mais simples, apenas com uma olhada para o público de seus concertos. Um público com colarinhos azuis mais brancos poderia ser encontrado nas platéias que ouvem Beethoven. Concluí se daí que Beethoven também serve ao imperialismo? Complexas questões, que Willy-Cardew não escreveu em momento algum, mantendo ainda um suspeito silêncio acerca do por que, afinal, a classe trabalhadora deveria aceitar a tutela musical dos compositores “eruditos” oficiais.

Sobre a enorme estupidez de associar simplesmente Webern ao nazismo já procuniciei-me em artigo no Folhetim dedicado ao centenário do compositor. Nesse mesmo artigo, procurei relacionar a música de Webern só adquire pleno sentido em seu passado, e que é errôneo concubá-lo como um desbravador do futuro. Deve-se distinguir cuidadosamente o legado dos compositores mais novos acometidos de “webernite”, que em sua forma pura, que associei, a outros vírus mais obscuros, contraídos pela exposição ao I Ching, as práticas Zen ou ao misticismo indiano. Se a arte musical contemporânea está mais lastimavelmente que todos conhecemos, isso não é culpa de Webern mas decorre da absoluta falta de sintonia entre os compositores “eruditos” atuais e as idéias mais vivas de nosso tempo e de nossa sociedade, o que leva os ouvintes a se voltarem em massa para produções musicais mais degustáveis, após perderem a paciência para com as elucubrações pseudofilosóficas e pseudocientíficas com que os compositores contemporâneos costumam envolver seus trabalhos para dar-lhes uma aura de suposta profundidade espiritual. E para esses desenlaços da História (e não para Webern, que já se encontra entre os clássicos) que as palavras de Willy Corrêa se dirigem e assumem o papel de séria advertência: “Socializar-te ou morrer”.

O prof. Willy, em seu artigo, parece ter encontrado o nó, mas, não sabendo desatá-lo, corta-o em pedaços e julga que assim resolve a questão. Del termos levados à pergunta sobre quem tem competência para legislar sobre música. Nunca uma época em que os músicos eram pessoas informadas acerca das coisas de seu tempo e sabiam discorrer de maneira inteligente, com argúcia e rigor, acerca de sua própria atividade. A situação hoje é bem outra e tende a piorar, como demonstra o exemplo do Departamento de Música da Unicamp, que está contando vir a doutorar-se nessa entidade a simples composição de uma peça musical, dispensando a elaboração de uma tese escrita. Apresentar-se como uma vitória triunfante sobre o academicismo” aquilo que, no fundo, não passa de uma maneira cômoda de desdenhar as teses doutoriais das exigências normais necessárias para o progresso na carreira universitária. Nada pode impedir, assim, que “webernite” aí se torne, no futuro, doutores em música (ou seja, não apenas músicos, mas pessoas que supostamente deveriam refletir intelectualmente sobre a música) incapazes de expressão verbal. O que nos leva a afirmar, parafraseando o que alguém já disse sobre a guerra e os militares, que a tecnicação sobre a música (e especialmente sobre suas relações com a sociedade) é uma coisa séria demais para ficar a cargo dos próprios músicos.

Diapasão

Ah, os concertos para piano de Mozart!

ROGÉRIO C. CERQUEIRA LEITE
Da equipe de articulistas do “Folha”

Tomados em conjunto, os concertos para piano de Mozart são certamente uma das significativas do que os de Beethoven, os de Bach, os de Brahms, ou de qualquer outro compositor. Bem, qual resta dívida de que Mozart atribuiu a esta forma muito maior importância que as demais autores. São 23 peças contra 5 de Beethoven no mesmo gênero, 2 de Brahms, 3 do Liszt e nenhum o prolixo Bach apenas transcreveu para um ou mais cravos seus concertos originalmente para outros instrumentos.

Uma das razões frequentemente invocadas para explicar a universo completo, cujo variedade e riqueza não é ultrapassada seja pelo conjunto de suas sinfonias, seja pela série de suas sonatas para piano.

Há, em catálogos europeus e americanos, 5 edições completas ou bastante extensas dos concertos de Mozart para piano e orquestra, o que constitui uma escolha relativamente ampla. A mais antiga é a de Lili Kraus, a dama de gelo, com Stephan Simon dirigindo a orquestra do Festival de Viena. Krauss é uma profissional dedicada a seu Mozart é destituído de qualquer ornamento desnecessário. Nenhuma concessão, nenhum sentimentalismo. É uma versão respeitável mas pouco atraente pelo excesso de rigor formal. No extremo oposto está Barenboin e a exuberante Orquestra de Câmara Inglesa com ele próprio na regência. Reconheço abrigar um preconceito contra pianistas ou violinistas que simultaneamente conduzem as orquestras em concertos de Mozart, geralmente resulta em omissões lastimáveis. A riqueza de colorido e certas sutilezas de dinâmica ao perdem como regra geral. E Barenboin não é exceção, embora seja ele também um bom dirigente de orquestra respeitável.

Por outro lado, um conflito de temperamento entre o solista e o regente pode ser bem aproveitada, pelo afinal tipo de um concerto um diálogo? Não envolve necessariamente uma disputa? E claro que cabe ao compositor, antes de mais ninguém, explorar o conflito entre as duas entidades presentes no concerto. Entretanto essa contenda pode ficar comprometida em parte se o mesmo artista se encarregar dos dois papéis. Nem Laurence Olivier seria capaz de encarnar com fidelidade os papéis de Hamlet e de Otélia simultaneamente. Bem, há um certo consenso na minha comparação e a edição dos concertos de Mozart com Barenboin não é tão ruim assim. Talvez até seja uma das melhores. É uma artista sensível e tecnicamente competente. Seus tempos são entretanto exagerados. Os lentos são costantemente mais lentos do que os de Geza Anda ou Daniel Barenboim, enquanto os rápidos são sempre mais rápidos. Também sua mais dinâmica que qualquer dos demais intérpretes considerados aqui. Geza Anda é um músico bem mais sóbrio que Barenboin e sem os maneirismos deste último. Todavia, há bastante imaginação em sua apresentação dos concertos de Mozart. Em também se encarrega da orquestra que é a Academia de Salzburgo e que não é tão boa quanto aquela que se encarrega da gravação de Barenboin, mas é bastante satisfatória. Mais recente é a gravação de Brendel com Marriner, definitivamente incompleta, ou seja, com apenas 13 dos 23 concertos. Brendel tem aqui a oportunidade de exibir a sua notável sensibilidade e de seu equilíbrio. São interpretações intensas em que a pujança da inspiração mozartiana é exposta com toda a maestria. Haebler também nos apresenta uma soberba edição integral dos concertos de Mozart com acompanhamentos variados mas de grande qualidade. É uma alternativa atraente e Haebler, uma digna herdeira de Guiomar Novaes pela possibilidade e pela seriedade profissional, é uma mozartiana comparável a qualquer outro. Minha preferência fica portanto entre Brendel e Haebler para as coleções mais extensas.

Entre os intérpretes, Schnabel é insuperável e ninguem tem o direito de não comprar os 21 e 27 e os 20 e 24 dos discos que ainda andam por aí. Giesoking no 20 e no 25 também é indispensável como também Kempf no 23 e no 24. Barbara-Steda está fulgurante no 21, no 24 e no 25, esta última gravação com Furtwangler. E também temos o brilho de Fisher nos 20, 21, 22 e 23, o saldez de Serkin nos 21, 24, 25, 26, 27. E por fim o brismo inconfundível de Lipatti no 23.

Os mais vendidos da semana

MPB		Pop		Clássico		Jazz	
Mais vendidos	Recomendados	Mais vendidos	Recomendados	Mais vendidos	Recomendados	Mais vendidos	Recomendados
Roberto Carlos ao Vivo — Ariola	Chega de Saudade — João Gilberto — Odeon	“Thriller” — Michael Jack. — CBS	Leaving in Great Tra. — Pratchett — WEA	Sinfonia da Natal com Orquestra de Paris e Barenboim — Polygram	Sinfonia nº 94 de Beethoven e Sinfonia Inacabada de Schumann — Tapecaria — Fay	Antonio Carlos Jobim — Antologia — Polygram	Tamanho e Tempo de Maria Creuza — Jorge Ben — Polygram
“Raul no Rádio” — Raul Seixas — RCA	Saudosismo e Cidade Jardim de Perna — Rival — Radio Continental	“Visions of the Heart” — Cutt. — CBS	Alive She Cried — The Doors — WEA	Missa Solemnis de Beethoven com Sir Georg Solti — Philips — Polygram	Variações de Chopin — Maurizio Pollini — Philips — Polygram	Paralelo Sujeito Sexo — Beto — Polygram	Cecil e Chamberlain — John Dudek — Ariola
“Canção Brasileira” — Elis Regina — Ariola	“Ai e Meu e Chorar” — Dorival — Interpretando Continental	“Whispering” 82 — WEA	“Infidels” — Bob Dylan — CBS	“Elementos” de Mozart/ com Sir Georg e Luiz Rubio — Polygram	Trios de Beethoven com o Beaux Arts Trio — Polygram	What’s New — Linda Ronstadt — WEA	Piano Impressionismo — Ch. Arvin — Ch. Corea — Arvin Arvin
“Bethânia e Caetano” — Philips — CBS	“Pardo Negro” — Luiz Vieira — Interpretando Polygram	“Beatles Ballads” — Beatles — Odeon	“Music Box with the Boss Cars” — ARIOLA	Sinfonia nº 9 de Schumann com Sir Georg Angelus e Dudek — Polygram	Obra de Ravel e Mussorgsky — Vox Brasileira — Polygram	“Imagem” — Celia Brand — Kloss	Paul Brandt — “Os Camisetas”
“Ópera” — Caetano Veloso — Polygram	“Bigbar, Bigbar — WEA	“Hearts and Bones” — Paul Simon — WEA	“Make Me a Pic Man World” — WEA	“Sinfonia de Santos” com Isaac Karabtchevsky — Polygram	“Os” — Sinfonia nº 40 Stravinsky — Polygram	“Ao” — Sinfonia nº 40 Stravinsky — Polygram	“Orquestra Sinfônica” — Pablo — Polygram

FONTE: 7 Lojas da cadeia Hi-Fi, 5 lojas da cadeia Bruno Blois e 11 lojas da cadeia Museu do Disco. As recomendações são dos críticos João Marcos Coelho, Maurício Kubrusly e Pepe Escobar.

ANTUNES, Jorge. “Willy serve à mediocridade – I”. Folha de São Paulo, 27/05/1984, Ilustrada, p. 69. 1984a

FOLHA DE S. PAULO — Domingo, 27 de maio de 1984 — ILUSTRADA — 8.º caderno — 69

música

Diapasão

Mozart e os instrumentos de sopro

ROGÉRIO C. CERQUEIRA LEITE
Da equipe de articulistas do "Folha"

Uma combinação editorial frequente inclui o quinteto em mi bemol, K.452, para piano, oboé, clarineta, trompa e fagote de Mozart e o opus 16 de Beethoven para a mesma combinação de instrumentos e mesma tonalidade. Comentaristas frequentemente apontam o fato de que as duas obras foram escritas quando seus autores estavam com 27 e 28 anos, o que sugere uma comparação entre as "genialidades" dos dois compositores. Entretanto, dois são os equívocos contidos nesta pretensão.

Em primeiro lugar, genialidades são como infinitos. Não são mensuráveis. Se for possível medir, não é infinito, não é genial. E se não podemos medir, não podemos comparar. Em segundo lugar não podemos esquecer que, enquanto o K.452 foi escrito quando Mozart já havia produzido dois terços de sua extensa obra, o opus 16 é quase uma obra de juventude. De fato muitos autores dividem a evolução artística de Beethoven em três períodos e a transição entre o primeiro e o segundo, supostamente o de maturidade, ocorreria apenas uns cinco anos após a composição do quinteto op.16, com a edição das três sonatas para piano do opus 31. É óbvio que esta subdivisão é arbitrária, mas a verdade é que Beethoven, de acordo com seu próprio julgamento, amadureceu tardiamente. Pois a primeira obra que editou, o seu Opus 1 — os três trios para piano, violino e violoncelo — foi escrito quando já tinha 25 anos. Os Mozart foi extremamente precoce ou Beethoven foi um pouco tardio. Todavia, o exemplo é insatisfatório, pois o trio op.16 é uma das obras-primas de Beethoven apesar da disposição evidente de imitar Mozart, não somente na escolha de instrumentos e na tonalidade, mas em praticamente todos os elementos estruturais e recursos harmônicos. Às vezes tenho a impressão que o que distingue um quinteto do outro são apenas as suas melodias e aquilo que delas resulta obrigatoriamente. De qualquer maneira, não deixa de ser uma insofismável homenagem prestada pelo gigante da vontade ao colosso da vocação musical. E conhecendo um pouco do pensamento de Beethoven podemos afirmar que não teria publicado sua réplica da peça de Mozart se não estivesse convencido de que a sua criação era de igual categoria à daquela do seu êmulo. E nunca houve sensor mais rigoroso da obra de Beethoven do que Beethoven.

Essa combinação de instrumentos não foi retomada, creio, por nenhum outro compositor depois de Beethoven e muitos comentaristas se perguntam por que foi a flauta, instrumento de grande proeminência à época, evitada pelos dois compositores. A resposta é simples. Uma análise do espectro harmônico dos instrumentos de sopro revela que a flauta, contrariamente ao que ocorre com os demais, é extremamente pobre em componentes harmônicos, o que dificulta a mescla com os outros instrumentos de sopro. Essa elevada concentração em duas ou três frequências induz uma sensação de pureza e intransigência que dificulta o convívio da flauta com os demais instrumentos.

Há algumas versões clássicas como as de Schnabel e do conjunto Melos. Ou ainda as mais recentes de Ashkenazy e o Conjunto de Sopros de Londres, Golda, com instrumentistas da Filarmônica de Viena, também é plenamente satisfatório. Em uma segunda categoria ainda aceitável colocou a versão do grupo Tashi e convidados e a de Brendel e acompanhantes. Existe ainda uma meia dúzia de versões correntes, a serem evitadas.

Outra combinação exótica de instrumentos inclui uma clarineta, uma viola e um piano e o Trio K.498, composto por Mozart de acordo com esta fórmula, também foi limitado por Beethoven, desta vez com mais um seguidor: Brahms. Há pequenas variações. Beethoven prefere um violoncelo em lugar da viola de Mozart e Brahms um violino. (Um dia voltarei a este ponto). São três obras magníficas e o K.498 sempre teve grande sucesso de público. Obviamente, não há grande clarinetista que não tenha gravado esta obra-prima. Minha pre-

Melodia da Broadway

GILBERTO MENDES
Especial para o "Folha"

"Você se lembra do Raul Roulien? — perguntaram-me outro dia, quando entrava na redação de um jornal santista. "Não vão me dizer que ele morreu", já fiquei chateado, mais um que morria sem que eu tivesse conhecido pessoalmente, por pouco perdi a chance de estar com o Mário de Andrade, o Stravinski, Juan Carlos Paz, cheguei sempre tarde, velhos ídolos... "Ele acaba de sair daqui, deve estar ainda no elevador, corre lá, vamos..."

Não era possível, Raul Roulien em pessoa, ainda o alcançamos, o meu primeiro ídolo cinematográfico e musical, ali, que prazer em conhecê-lo, conversando com a gente, como velhos amigos! Uns 75, de idade. Contei que na minha música "vai e vem" eu presto uma homenagem a ele, citando "Delicious", o fox-trot que ele cantava para Janet Gaynor, disputando-a com Charles Farrel num triângulo amoroso. Desta canção de Gershwin que deu título ao filme, eu usei o motivo inicial, em meio à entrada da "Sinfonia op. 21" de Webern, chegando a um terceiro tema pela sobreposição dos dois perfis melódicos. Janet Gaynor e Charles Farrel vinham do cinema mudo, da consagração em "Sétimo Céu", eram os "namorados" mais famosos do cinema entre os anos 20 e 30. E Roulien contracenou com eles, o que dá bem a idéia do prestígio que alcançou em Hollywood.

"Delicious" foi um musical romântico que marcou época, marcou minha vida, foi a minha abertura para os musicais da década de 30, americanos e alemães. Eu tinha uns 9 anos mas nunca me esqueci da canção; e não deixa de ser estranho que essa minha iniciação ao musical norte-americano tenha sido feita pela voz e presença de um brasileiro em Hollywood.

Pouca gente se lembra, se dá conta de que Roulien foi o único brasileiro, até hoje, a atuar no cinema norte-americano, e com destaque, numa época até muito mais difícil para um artista vencer no exterior. Ao lado de Dolores del Rio, Gloria Stuart, Bing





Ginger Rogers e Fred Astaire, na foto à esquerda, no filme "Swing Times", de 1936, e Raul Roulien, a direita, em 1936: era de outro diz cancão

Crosby, Rita Cansino, que depois se tornaria Hayworth, a lendária Gilda. Ele participou ainda de "A Marcha dos Séculos", "O Último Varão sobre a Terra" e do inesquecível "Voando para o Rio", sempre com o primeiro ou um dos principais papéis. Este último eu revi agora em Austin, num cinema de arte da Universidade do Texas, um verdadeiro clássico no gênero, com aquele espantoso balé nas asas dos aeroplanos sobrevoando Copacabana, uma loucura quase surrealista! Os exteriores filmados aqui mesmo valem, curiosamente, como um documentário do Rio antigo. Neste filme Roulien também atuou como co-produtor e, contou-me ele agora, foi o responsável pela formação da dupla Fred Astaire e Ginger Rogers, juntou esses dois que iriam se tornar o par de dançarinos mais extraordinário que o cinema já teve.

Minha ligação com os Estados Unidos é profundamente musical. Paixão pelo jazz e pelas canções da Broadway, duas coisas bem distintas. Não vou falar de jazz, todo mundo sabe, tem muito livro explicando. As canções dos musicais da Broadway e Hollywood são menos conhecidas em suas origens. Talvez eu pessa dar algumas dicas para o seu estudo com minha musicologia de ocasião, "star dust memories", coisas vividas, ouvidas.

Conservo-me um fã inveterado dos artistas que fizeram as delícias de minha vida. Já corri e lutei para pegar um lugar junto ao cordão de isolamento para ver Chaplin bem de perto, em Paris, na entrada de um cinema. Como corri agora para pegar o Roulien ainda na porta do elevador. Outra vez, em 79, num teatro da Broadway, eu falava muito sobre Richard Rodgers com a amiga americana de um filho meu, súbito ela me interrompe: "Você conhece o Richard Rodgers? Ele está aqui atrás de nós". Olhei assustado, sem acreditar no que via, aquela figura típica do compositor nova-iorquino da velha guarda, paletó e gravata, talvez um suspensório por baixo, charutos na bolso, ar de comerciante tranquilo, conversando de pé, junto à porta de entrada para a platéia, bem próximo às nossas poltronas; já bastante velho, soube que estava doente, morreria um ano depois, era o compositor das músicas da peça que estávamos vendo, com Liv Ullmann — já pensaram! — no principal papel. E a Broadway, vocês sabem, nos teatros ao lado poderíamos escolher entre Claudete Colbert ou Al Pacino em "Ricardo 3º", noutro dia veríamos "Dancing", de Bob Fosse.

Mas quase nenhum brasileiro precisaria ser "um dos nossos" — se lembra de ir ao "Rainbow Room". Aqui fica a sugestão, um restaurante com uma ambientação "art deco" antológica, num dos últimos andares do edifício Rádio City, vista alucinante, um lugar onde ainda pode ser captada toda a atmosfera da época das big bands, ali brilhou "the King of swing", o fabuloso Benny Goodman "and his orchestra". Tocava nessa noite a orquestra de Sy Oliver. Que coincidência, o mesmo Oliver que eu ouvira em 1952 num baile do Club 15, em Santos, como astro convidado da orquestra de Tommy Dorsey, "the gentleman of swing", a primeira orquestra norte-americana que me deslumbrou ao vivo.

Difícil captar vibrações de outros tempos, aquele mundo talvez fictício que o cinema criou em nossa cabeça, a gente procura por todo os Estados Unidos, acabou, tem que percorrer as ruas da velha Chicago pensando em Alice Faye, Don Ameche, mas é num ponto assim como o "Rainbow Room", num programa de TV tipo festa-baile, lá também tem, é num ponto como aquela cafeteria do Coffee Trader de Milwaukee, ou como aquele vagão "lounge" do trem que me levou de Chicago para Nova York, um ponto assim onde sempre tem um piano dando sopa, aí pode acontecer: um senhor respeitável ou uma "sentimental lady" senta-se ao piano e ofereremos com toda a certeza Richard Rodgers, ou George Gershwin, Irving Berlin, Jerome Kern ou Cole Porter. Os mestres do "lied" norte-americano. Sim, existe um "lied" norte-americano, é a "Broadway Melody" e sua extensão em Hollywood. Verdadeira "escola", como a "Wiener Schule", "l'École de Paris". Fico pensando na famosa série da Metro. É essa melodia, com seus Schubert, Schumann, são peças aí. Mas tem outros mestres, não podemos esquecer Harry Revel, Harry Warren, os imigrantes Kurt Weill e o mitológico Friedrich Hollaender. E outros, ainda.

GILBERTO MENDES é compositor e professor de composição no Departamento de Música da ECA-USP

A mídia chique ainda discrimina o brega

MAURÍCIO KUBRUSLY
Especial para o "Folha"

AMADO — Cirúrgo LP de cantor e compositor Amado Batista, que ensina a matéria dos feixes. Produção de Wilson Souto (Garoto). LP Continental.
SERTÃO JOVEM — Novo LP do cantor e compositor Almir Rogério, com produção de J. de Oliveira e arranjos de José Paulo Soares. LP Copacabana.

Com a rejeição da emenda Dante de Oliveira, nas primeiras horas do último dia 26, o Brasil ganhou um pacotão de lições. E uma delas se refere à síndrome do avestruz, mal que rouba a visão da maioria dos parlamentares do PDS. Outra fala do isolamento geminado, já que Brasília confirmou não estar no Brasil, apesar de sua localização geográfica. Mais outra se estende ao redor da prepotência dos acuados, os dentes rangendo numa emergência que toma emprestada frases de vilões de histórias em quadrinhos. E tem ainda a lição...

São muitos, generosos, os ensinamentos que vieram no bojo do primeiro não à vitoriosa campanha pró-diretas-já. E eles valem, é claro, para todos os compartimentos e não somente para aqueles onde está o selo "política". No picadeiro da música popular, por exemplo, repetidamente praticamos a síndrome do avestruz, o isolamento geminado ou a prepotência dos acuados. Por exemplo: foi preciso que Eduardo Dusek transformasse em sucesso de novela a epopéia da doméstica vingadora para que muita gente descobrisse a palavra "brega" — isso mesmo: ficasse sabendo da existência só da palavra, já que o gênero brega permanece ignorado. E no entanto, o brega está aí mesmo (síndrome de avestruz), faz sucesso no Brasil (isolamento geminado) e só não o reconhecemos por total preconceito (prepotência dos acuados).

Ainda agora, está chegando às lojas o oitavo LP de Amado Batiste, o segundo maior vendedor de discos do Brasil. Mas nem com essa proeza, e mais as cem cartas de fãs que recebe por dia, esse goiano de Catalão conseguiu um espacinho na mídia chique (leia-se rádio, jornal, revista).



Amado Batista: atrás só do Roberto

E o mesmo vale para Almir Rogério: entre numa loja e ouça o LP "Sertão Jovem". Almir espoucou em todas as paradas com a impagável "Fusão Preto" — que já virou "Black Mustang", "Fiat Nero" e logo logo pode nos atropelar a versão japonesa "Honda Vermelho". Tanto êxito se mostrou pesado demais para Almir, que continua tentando dar a partida num outro negro fusca.

Tentou reeditar a receita com a história de um motoqueiro e teve adiante a aventura da moça volúvel — do motorista do funcho ela passou para o motoqueiro, deste para um chofer de caminhão que, depois de alguma quilometragem, largou a dita a pé na estrada. Mas pior do que

Willy serve à mediocridade-1

JORGE ANTUNES
Especial para o "Folha"

"Primeiramente, o que é que um compositor pensa que está fazendo? Por que e com que espírito se senta para compor? É para exprimir a profundidade de sua alma? Ou para comunicar seus pensamentos? Ou para divertir a platéia? Ou para educá-la? Ou para ficar rico e famoso? Ou para servir aos interesses da comunidade e, se for assim, de que comunidade, de que classe?" — Com estas perguntas Willy Corrêa de Oliveira termina seu roteiro para um filme sobre Cornelius Cardew.

Willy faz as perguntas no final e não as responde. Todo o roteiro é impregnado de simples insinuações de conflito ideológico-profissional com indagações que Willy não responde e que o compositor inglês também nunca soube responder. Concordará comigo todo aquele que, como eu, conheceu pessoalmente seu trabalho, sua "The Scratch Orchestra" e os dramas conceituais e estético-políticos do grupo. Naquela época, quando participei do Festival da SIMC com minha "Tartinia 1970" para Violino e Orquestra, Cardew ainda não era um agitador maldito. Era apenas um vanguardista que se embrenhava no estudo da religião de Confúcio e que se apaixonava pela música e pelo canto dos mongóis fibetanos. Cardew, tal como eu, buscava uma música cujos intérpretes poderiam ser qualquer pessoas sensíveis, sem formação musical, com um instrumental essencialmente ruidoso (percussivo), que povoasse o silêncio com o som primitivo e complexo de uma orquestra de fontes sonoras inusitadas.

Em 1977, Cardew abandonava o convívio das "platéias elitistas", estudava a língua chinesa e abraçara o ativismo político. O tipo de música que começou a fazer passou a ser o panfletário nada artístico, chegando mesmo a, ao invés de compor músicas, adaptar textos panfletários a melodias conhecidas, em forma de paráfrases e paródias, sem a menor preocupação artística.

Na trincheira em que a profissão de músico e a atividade de compositor devem ser consideradas trincheiras bastante dignas, considero aquele posicionamento uma verdadeira deserção que leva ao imobilismo e à mediocridade. As perguntas do artigo-roteiro de Willy eu sempre convive à reflexão, pois, apresentadas e não respondidas por um dos velhos guias da vanguarda musical paulista, haverão de provocar o desnorteio e o imobilismo das novas gerações.

A crise enfrentada por "musicopatas" e "estelopatas" que no passado abrilhantaram o Grupo Música Nova de Santos deve ficar restrita às suas próprias cismas e reflexões. Caso contrário, novas gerações ávidas de gurus e novos modelos correm o risco de ser enganadas e desviadas de bom rumo. Esperemos que todo aquele que estiver em crise fique trancado em seu quarto inventando "jetraz" novas para o "Atirei o Pau no Gato", para o "O Tannenbaum", para o "Índio Quer Apito", e que não passe adiante as novas "obras". Se pelo menos campeasse a originalidade e a invenção melódica! Mas sem isso! Esperemos que todo aquele que estiver em crise fique trancado em seu quarto inventando "jetraz" novas para o "Atirei o Pau no Gato", para o "O Tannenbaum", para o "Índio Quer Apito", e que não passe adiante as novas "obras". Se pelo menos campeasse a originalidade e a invenção melódica! Mas sem isso! Esperemos que todo aquele que estiver perdido fique especulando em sua escrivaninha com as reformas ortográficas de Qorpo Santo, mas que depois amasse a papelada e jogue fora. Nem todos são surdos, havendo portanto o perigo de se alastrar a "perdição" entre os novos, em que alimentamos esperanças. E para que não se alastre o imobilismo, a mediocridade e a descrição dos novos, que aqui pretendo dar resposta às perguntas de Willy-Cardew.

Defendo o engajamento político do compositor. Isto não tem nada a ver com eventuais neo-stalinismos ou neo-jdanovismos. Em 1948, poucos meses antes de morrer, Jdanov, o grotesco auxiliar de Stalin, fez o discurso que sensibilizou a vanguarda brasileira, mergulhando-a nas fontes folclóricas e politizando-a ao extremo. Foi naquela vanguarda politizada e ativista que minha juventude se espelhou veneradamente. Esta veneração foi o motivo de minha grande revolta, naquele famoso debate da Sala Guiomar Novaes, no Rio, em 1979, quando chamei o ex-companheiro de "prostituta arrependida", quando ele, cooptando, renegou todo o passado de luta, passado que eu tinha como modelo num pedestal. Jdanov exaltava o novo, defendia o melodismo, o "epigonismo" e condenava o ruído e o naturalismo (justamente quando Schaeffer partia para o uso sistemático do ruído, revivendo involuntariamente Luigi Russolo). Andrei Jdanov, em seu sexto mandamento, condenava o uso "impróprio" do instrumento musical, talvez já tendo notícias do piano preparado de John Cage.

Entendo que, hoje, todos os sete mandamentos de Jdanov, preconizados há 36 anos, devem ser desobedecidos, exatamente para que se alcance o grande objetivo já ali defendido: o ouvido político tão sensível quanto o ouvido musical, para que a aproximação com a massa popular seja permanente. Não apenas o canto tonal atinge a emoção humana da massa. O povo hoje se identifica e se emociona com o som eletrônico, a cuíca, o rufo, o assurro, o estalo, o murmúrio, a buzina do automóvel e a cagarola.

Mas o engajamento político, para o bom direcionamento da massa, com sua conscientização, não pode se calcar no caso Wagner, onde o político nunca esteve no musical e a ideologia sempre descambou para o escorregadio. O Wagner que se entrincheirou nas ruas de Dresde ao lado de Bakunin, e que desfrutou da amizade de Luís 2º da Baviera, se assemelha ao caso do compositor brasileiro que desfruta da amizade do Golbery e se entrincheirou ao lado de Darcy Ribeiro. O engajamento político, hoje, também não pode seguir os ditames do CPC, do Carlos Lira e cia., onde o panfletário não continha o artístico, e também não pode adotar o metafórico do tropicalismo, com o ardil de tentar driblar a censura, porque os recados truncados não chegam a passar, por mais que se fique de "olho na fresta" (apud Gilberto Vasconcelos) e, pior que isso, a metáfora aí contém elipses tão herméticas que a obra pode muito bem tornar-se hino tanto da esquerda quanto da direita.

JORGE ANTUNES é compositor, professor na Universidade da Brasília, vice-presidente da Ordem dos Músicos região DF e presidente do Diretório Municipal do Partido Pilado do PDT — DF.

ANTUNES, Jorge. “Willy serve à mediocridade – II”. Publicado na Folha de São Paulo, 17/06/1984, Ilustrada, p. 69. 1984b

FOLHA DE S. PAULO — Domingo, 17 de junho de 1984 — ILUSTRADA — 8.º caderno — 65

música

Olhos contemporâneos revisitam Bach

Mahler, Schoenberg e Webern recriam, em fascinantes orquestrações, o universo do mestre do contraponto

JOÃO MARCOS COELHO
Crítico da "Folha"

TRANSCRIÇÕES DE OBRAS DE J.S.BACH: "Ouverture", "Rondeau" e "Badinerie" da suíte nº 2 BWV 1067, "Ária" e "Gavotas 1 e 2" da suíte nº 3 BWV 1068, por Gustav Mahler; "Prelúdio e Fuga em Mi Bemol Maior" BWV 552, do "Cravo Bem Temperado", por Arnold Schoenberg; e "Ricercare" da "Oferenda Musical" BWV 1079, por Anton Webern; com Filarmônica de Leningrado, Orquestra Sinfônica Academia da URSS e Orquestra de Câmara da Sinfônica da Rádio de Moscou; regência de Gennadi Roshdestvensky. Pela ordem, gravações originais de 1976, 1961 e 1968. LP Melodia/Ariola.

O maestro soviético Gennadi Roshdestvensky, que esteve no ano passado em São Paulo com a Sinfônica de Viena, num magnífico e soberbo concerto no Teatro Municipal, atrai novamente a atenção do público brasileiro. Desta vez com um disco originalmente gravado na União Soviética que é a um só tempo o mais original lançamento deste ano e o melhor disco sinfônico de 1984.

As razões são cristalinas. Roshdestvensky conseguiu realizar registros de altíssima qualidade de três esquecidas obras da música contemporânea. Os três exercícios de orquestração assinados por Mahler, Schoenberg e Webern vão muito além do nível meramente didático. É certo que Mahler robusteceu a orquestração de trechos de duas suítes de Bach porque, em 1909, em sua terceira estada nos Estados Unidos, planejou apresentar uma série histórica de seis concertos com a Filarmônica de Nova York; e que Webern recebeu 500 schillings da Universal Edition de Viena em 1934 por duas transcrições porque estava em dificuldades financeiras (a outra é a orquestração das "Danças Alemãs", de Schubert).

Os motivos que originaram estas obras, porém, importam pouco. Mais vale atentar para o fato de que Johann Sebastian Bach foi, na primeira metade deste século, um dos compositores mais discutidos pelos músicos contemporâneos. Seja, por exemplo, na perspectiva de um Boulez, que em 1951 se recusava a comparar o papel de Bach (na transição da modalidade para a tonalidade) com o de Schoenberg (na transição da tonalidade para o dodecafonismo), preferindo indicar Webern como o Bach de nosso tempo; seja através de Adorno, que no artigo "Defesa de Bach contra seus entusiastas" se insurge contra os que teimam em conservar o "kantor" de São Tomás em um formol conservador, vituperando em cima dos "especialistas do estilo", responsáveis pela "nova objetividade".



Webern
Minha [illegible] tenta revelar a coerência dos motivos [illegible] que deve existir a estrutura de cada peça e com ela [illegible] Tudo [illegible] finalmente acessível, tornando-se [illegible] perspectiva expressiva [illegible] ponto de vista [illegible] objetivo final deste duro trabalho. Há a cidade, não é [illegible] acústica [illegible] música que dorme na verdade da própria apresentação [illegible] de Bach e ainda simplesmente desconhecida ou pelo menos problemática [illegible] para a maioria [illegible] dos ouvintes. Música incompreensível [illegible] outro ponto importante para a interpretação de uma [illegible] não permitir que [illegible] em segundo plano, mas [illegible] as notas [illegible] do timpano num [illegible] por exemplo, devem ser [illegible]. Tudo tem importância primordial neste trabalho e nela instrumentação.

Schoenberg
Foi moderníssima a época, [illegible] em [illegible] e [illegible] mudanças de cores por [illegible] mais variadas que estabeleciam [illegible] e interpretação e o contraponto de passagens individuais, além disso, [illegible] a clareza da teia de vozes. A [illegible] de apreender como se pode manipular em [illegible] realizar [illegible] e [illegible] possível para uma grande orquestra, utilizei a técnica de contraponto em três vozes e depois pude facilmente escrever em seis [illegible] vozes e também inverter uma [illegible] de outras vozes. Tudo isso [illegible] se consegue apenas pela digitação. Certamente no processo assim que estava fazendo uma transcrição e que poderia me conceder tanta liberdade quanto Bach se permitiu em transcrições de outros, pude escrever inteiramente detalhes figurativos e especialmente harmônicos. No entanto, não chegava a ir tão longe.

Mahler
Reconheço-me, no direito mudo em um concerto de Bach para o qual escrevo o baixo contínuo para órgão, regi e improvisei sobre os cravos da Opera [illegible] Nunca ingressei com tanta pressa, [illegible] especialmente para [illegible] pelo Steinway. Eu e os assistentes [illegible] [illegible] com [illegible] de [illegible] E como [illegible] [illegible] [illegible]

ANTUNES, Jorge. “Willy serve à mediocridade – fim”. Publicado na Folha de São Paulo, 24/06/1984 Ilustrada, p. 55. 1984c

FOLHA DE S.PAULO Domingo, 24 de junho de 1984 ILUSTRADA 6.º caderno 55

música

O rock tupiniquim passa da defesa para o ataque

ARNALDO ANTUNES
Especial para o "Folha"

Há tempo que os Srs. J. R. Tinhorão e Maurício Kubrusly vêm representando o papel de repressores do rock nacional, em nome de uma "cultura de raízes brasileiras" — idéia ridicularizada há cinquenta anos atrás por O. de Andrade, numa discussão que já era velha nos tempos do modernismo: "Querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas, particularmente tolerada pela Polícia Especial..." (1). Nunca houve respostas dos patrulhados porque a coisa era curtida folcloricamente. Achava-se graça, não valia a pena comentar porque o reacionarismo era tão descarado que se soterrava a si mesmo. Mas no último domingo, 17 de junho, no programa Olho Mágico (Abril Vídeo), criticando o Ira, os dois brincaram com um fogo demasiado quente.

A completa ignorância sobre o assunto, mascarada por uma consciência crítica esquerdizante, foi com que a canalhice não soltasse só asneiras como faz habitualmente, mas também acusações que, para um público leigo, podem trazer graves consequências ao grupo. O Ira é um dos novos conjuntos de rock nacional mais íntegros e esclarecidos em seu som, na consciência do que o seu som representa, na sua relação com os meios de comunicação e na visão de mundo transmitida por suas letras.

Associações feitas com o nazismo e o fascismo são perigosas e comprometedoras em todos os sentidos. Ao acusarem assim o Ira eles se basearam: 1) Numa tarja pregada ao braço de Edgard (guitarra), onde se via escrito a sigla de São Paulo (SP); 2) na aparência dos integrantes — cabelos curtos, bem vestidos. A questão é que a utilização totalmente inconsequente de rótulos como esses (nazistas, fascistas, (8-dê-pê-s) compromete perigosamente a imagem do grupo para os telespectadores menos informados.

Na verdade, as declarações de Tinhorão e Kubrusly é que se aproximam muito mais do fascismo, em sua essência: 1) O autoritarismo na imposição de determinada ideologia — utilizando os meios de difamação mais vis; 2) A defesa de uma "pureza nacional" — música de "raízes nacionais", esse papo; 3) A repressão à liberação dos sentidos — liberação que o autêntico rock representa. Mas a hora em que Tinhorão mais se trai é quando ele afirma que, nem ao menos é um nazismo no sentido hitleriano, porque é um nazismo que compactua com o imperialismo (por ser rock).

Quer dizer, se fosse um nazismo completo, com a pitada essencial de patriotismo, ainda tudo bem... Faz lembrar que os defensores da "xenofobia nacionalista" a que Oswald se referem muito bem representados pelo integralista Plínio Salgado.

E o pior é que tudo isso se veste de uma pseudocrítica política, onde eles têm o descabimento de dizer que os versos "Não quero ver mais essa gente feia /Não quero ver mais os ignorantes" se referem aos pobres, aos trabalhadores oprimidos pelo sistema. Essa distorção interpretativa passa impune ao paladar consumidor de idéias televisadas. Mas quem tem ouvidos pra ver saca que a "gente feia" e os "ignorantes" de que o Jr. fala são um tipo muito específico, que os dois críticos representam muito bem nos lares de domingo.

Ainda não é tudo. Kubrusly faz um longo discurso sobre a música punk, sem saber que comete um erro crasso ao situar o Ira como uma banda punk. O Ira não é um grupo punk, é um grupo de rock. A colocação de cada instrumento no seu som exibe isso a quem tenha um mínimo de discernimento. E mesmo que fosse um grupo punk, não caberiam as críticas pejorativas, de que a música punk é mal tocada propositalmente, etc.

O desconhecimento sobre o qual se fundamenta a má-fé é tal que Kubrusly chega a criticar o disco do Ira, lançado recentemente pela WEA, afirmando que o grupo concedeu, que o seu som perdeu a força que tinha quando foi gravado num disco anterior, independente. Para defender o seu (Kubrusly estenta com ardor a bandeira dos independentes, como se a escolha desse tipo de produção, por si só, já significasse qualidade), ele inalmente se entrega: o Ira jamais gravou qualquer disco independente. Esse compacto lançado pela WEA é o primeiro disco do grupo. Dá pra envergonhar-se do fato de trabalhos respeitáveis como o do Rumo e o de Arrigo terem tal defensor.

Ouçam o Ira. Combatam a mentira.

(1) O de Andrade — "O Caminho percorrido", em Ponte de Lanças — Obras completas — Vol. 5 Ed Civ Brasileira

ARNALDO ANTUNES é vocalista integrante dos Titãs e autor de livro de poemas "Du Ê".



Billy Bragg; e Morrisey Ian McCulloch, Roddy Frame, quatro garotos, o futuro poético da música pop.

O que vocês estão perdendo

PEPE ESCOBAR
Crítico do "Folha"

Leitor! Você já experimentou beijar uma belíssima mulher — ou declarar sua invencível paixão — ao som de uma canção composta por algum dos quatro garotos aí das fotos? Não? Então chore. Chore profundamente. Rios de lágrimas. Porque talvez você jamais beije uma belíssima mulher ao som dessas músicas. E as belíssimas mulheres jamais estarão disponíveis a seu coração ardente. Só vão lhe sobrar a raiva e Kid Abelha. A culpa é de quem? Das filiais das multinacionais do disco estabelecidas aqui. Provavelmente os discos desses garotos jamais sejam lançados no Brasil. A WEA, por exemplo, poderia lançar vários, pois tem representação dos selos nos EUA (os selos são na maioria ingleses, independentes). Mas são considerados "de difícil vendagem". Claro, alto senso estético causa mal-estar. Mostra que persistem outras coisas no mundo além da nivelação pelo mínimo denominador comum. O horror, o horror...

Estes garotos são Ian McCulloch, guitarrista, letrista e vocalista do Echo and the Bunnymen (que vocês já conhecem dessas páginas); Morrisey, letrista e vocalista dos Smiths; Roddy Frame, guitarrista, letrista e vocalista do Aztec Camera; e Billy Bragg, cantor e compositor. Eles são apenas alguns dos responsáveis pelo som mais inventivo e estimulante produzido nestes tempos opacos. Todos estão com LPs há meses nas paradas européias. McCulloch, de Liverpool, levou os Bunnymen de volta a paisagens sonoras mais líricas, quase folk puro, em "Ocean Rain", seu quarto álbum, que já chegou a 1º lugar na Inglaterra. Morrisey, 23 anos, ex-adolescente problemático de Manchester, jogou toda a sua finíssima sensibilidade homossexual nas letras do primeiro LP dos Smiths, 1º lugar nas paradas dos independentes inglesa, e um dos mais absurdamente belos álbuns da história do pop. O escocês Roddy Frame, 19 anos, seguiu os passos de Keats em "High Land, Hard Rain", também com reminiscências dylanescas, colocando o Aztec Camera na condição de melhor grupo basicamente acústico da atualidade. E Billy Bragg, 26 anos, surgiu de repente com um álbum totalmente independente, "Life is a Riot With Spy and Spy", gravado em quatro dias, e cheio de obras-primas como "New England" ("Eu não quero mudar o mundo/Não estou procurando a nova Inglaterra/Só estou procurando outra garota").

Esta garotada representa o futuro da poesia na cultura pop planetária. Se vocês os ouvissem, entenderiam porque pegam na sensibilidade da moçada de hemisfério norte (milhares, por exemplo, não conseguem ir para a escola sem antes ouvir estes discos dezenas de vezes, na solidão de seus quartos). Mas é só isso que você está perdendo? Não! Muito mais!

Os Cocteau Twins, com a divina Elizabeth Frazer (apresentada aqui na semana passada), vêm com suas aquarelas sonoras de dar inveja a Turner. Nick Cave, ex-vocalista do Birthday Party, faz "From Her to Eternity", um dos gritos mais aterrorizantes desde "Closer", do Joy Division. O Danse Society joga a neopsicodelia para o futuro com o LP "Heaven is Waiting" (lançado há mais de 6 meses — a Ariola poderia jogar aqui). O X-Mal Deutschland — três garotas e um garoto de Hamburgo — continuam metralhando singles maussacrantes. O New Order — vídeo de 81 exibido esta semana no Carbono 14 — lançou "Thieves Like Us", um tecnofunk melancólico capaz de transformar James Brown em padre. Robert Smith, o bruxo do Cure, inventa "The Top", um delírio pós-neopsicodélico. Marc Almond, o ex-Soft Cell que fundiu Bizet com a sensibilidade pós-new wave, está de volta com single novo. Pale Fountains apareceram de repente em cena com um LP inacreditável, que colocaria a dupla Lennon-McCartney no limbo, se estivéssemos em 65. O Bauhaus acaba há um ano, mas está na praça o mix de "Bela Lugosi Is Dead", seu primeiro single, onde Peter Murphy dá um baile em Satanás. Murphy está para subir com novo single. Tem muito, muito mais. Mas aqui não tem nem vai ter. Briguem. Gritem. Exijam seus direitos. E seus discos. Ou partam para a guerrilha. Parem de comprar esses lixos lançados aqui. É isso. Ou a barbárie.

Willy serve à mediocridade –fim

JORGE ANTUNES
Especial para o "Folha"

Os conflitos ideológico-composicionais manifestados na última fase de Cornelius Cardew encontraram ressonância nas inquietações estéticas e sociais de Willy Corrêa de Oliveira. Este proeminente e fecundo músico e intelectual proprietário de um cérebro muito ainda implodiu seu banco de dados no momento em que começou a soltar semânticas, sintaxes e semióticas "pelo ladrão". A aflição com a injustiça social de seu povo falou mais alto e foi inevitável a troca de armas e trincheiras: abandonou as comunidades dos "musicomunicólogos" e se embrenhou nas "comunidades de base".

O apelo ao tonal é, mais grave que isto, o abandono do exercício da livre invenção musical, descambam inevitavelmente para a mediocridade. O caminho do banal estará sempre sendo trilhado por aquele que trocar a atividade de compositor por aquela outra, menor, de simples "letrista" de melodias simples e famosas, adaptando textos panfletários a paráfrases e paródias sem a menor preocupação artística.

Defendo veementemente o uso dos centros tonais, porque eles são ferramentas que permitem a comunicação efetiva da obra musical. Eles serão os elementos básicos da nova linguagem musical do compositor de tendências libertárias e ecológicas. Mas a nova sintaxe dos novos sons aliados a estes centros tonais não pode ser confundida com um eventual neotonalismo. As únicas leis que devem ser obedecidas são as leis naturais, desvendadas pela série harmônica. A "teoria cromofônica" demonstra que os mistérios da harmonia universal estão nos campos unificados e equilibrados das "cores complementares" e em seus correspondentes sonoros: a "oitava" e a "quinta justa".

Estes intervalos e esta "harmonia" estão na natureza e portanto no homem. Passemos a voz humana no analisador de harmônicos e lá encontraremos esta "harmonia". Analisemos eletronicamente a batida do coração humano, o "ruído" da corrente sanguínea e as ondas cerebrais e constataremos o mesmo mistério discreto, quantificado, "harmônico" e revelador. Aqueles que quiserem se iniciar, não aconselhamos ouvir ou ler Cage, Webern, Stockhausen, Willy, Nono, Zobl ou Schnebel. Aconselhamos, sim, ler Pitágoras, Helmholtz, Rudolf Koenig, Errico Malatesta, Kropotkin, Bakunin e Proudhon. Um "viva" enérgico à desobediência total às leis não naturais! Abaixo as leis de Fux e as de Vincent d'Indy! Abaixo as leis de Paulo Silva! Abaixo a Lei de Segurança Nacional! Abaixo as leis de Hindemith! Abaixo a Constituição remendada! Abaixo as leis de Schoenberg e as de Boulez! Abaixo a lei da oferta e da procura! Viva a Série de Fourier!

Mas triste também é a confusão e a adesão desvirtuada que adota a sintaxe clássica dos elementos da Série Harmônica, de modo realmente neotonal, dando lugar a novos mozarts, novos bachs e novos beethovens, epígonos do saudosismo e da picaretagem.

Platão já pressentira a verdade: a música é subversão. Ela, para ser útil, para servir à humanidade, não almeçará esta ou aquela ordem política, mas almeçará o âmago do processo político, subvertendo consciências, conscientizando. Não há que sonhar em pegar em armas, porque o compositor hoje há de ser o pacifista que transforma, pacientemente, mentalidades. Ele há de fazer política, até mesmo partidária, em sua música e em sua vida privada de cidadão.

É hora de não mais se temer a "patrulha estético-ideológica" que condena a "arte-panfletária" e de se dar início ao desenvolvimento de uma arte de compor "panfletos-artísticos". Nesta arte a crítica pungente e a mensagem política devem ser usadas com uma linguagem direta, com a consciência de que a música pura, o acorde perfeito maior isolado ou o agregado de sons de um naipe de cordas realmente nunca farão mudanças na sociedade. O compositor de hoje, portanto, deverá estar constantemente presente não só no palco, mas também na palanque, escrevendo sons e palavras, inventando e divulgando idéias musicais e extramusicais simultaneamente, mas criando obras artísticas e combatendo aqueles que, acreditando na existência de uma grande "burrice" da massa popular, praticam e pregam a mediocridade como o meio eficaz de comunicação.

JORGE ANTUNES é músico

Diapasão

Um honroso segundo lugar na ópera

ROGÉRIO C. CERQUEIRA LEITE
Do equipe de articulista do "Folha"

Vossa Senhoria deseja que eu escreva-lhe uma ópera bufa. Terei imenso prazer se fosse para seu uso pessoal. Todavia se a intenção é produzi-la no palco em Praga, não posso concordar... pois estaria assumindo um grande risco, e dificilmente alguém resistiria uma comparação com o grande Mozart".

"Ah, se apenas pudesse eu explicar a todo amigo da música... a arte inimitável de Mozart, sua profundidade, a grandeza da emoção e sua concepção musical única, como eu mesmo a sinto e a compreendo, nações disputariam entre si tão grande tesouro para sua possessão".

Assim respondeu Haydn a Roth, que esperava encomendar uma ópera do compositor para execução em Praga quando ainda estava Haydn a serviço do príncipe húngaro Nicola Esterhazy. E de fato, no campo operístico não há igual a Mozart. Mas é preciso uma generosidade incomensurável para o venerando e sóbrio compositor, o mais respeitado de todos, já aos 55 anos, reconhecer a superioridade de seu ex-aluno, desprestigiado e empobrecido.

E, não obstante, as óperas de Haydn, se não são comparáveis às de Mozart, são pelo menos iguais às de qualquer outro compositor seu contemporâneo. É preciso reconhecer, entretanto, que com a exceção de "L'Anima del Filosofo" (Orfeu e Eurídice), todas as suas óperas foram compostas para o ambiente íntimo e descontraído do teatro frequentado pela corte, miniaturas obras plenas de emoção e de efetiva expressividade. Sem a preocupação de uma concepção unificadora como aquela da ópera de Gluck, mas sempre rica de inventividade musical. E, não obstante, até recentemente, excepto por Armina, não havia uma única gravação completa de qualquer das outras dez óperas de Haydn e não me recordo de uma única apresentação dessas obras-primas.

Devemos, pois, ser eternamente gratos ao esforço de Dorati e da Philips européia pela edição da série quase inédita. Pelo menos sete destas óperas já foram editadas: "Amida", "L'Isola disabitata", "Orlando Paladino", "La Pedella Promisata", "Il Mondo de la Luna" e "La Vera Constanza".

A direção sempre imaginativa e exuberante, ao mesmo tempo precisa de Dorati, repete seu imenso sucesso com as sinfonias de Haydn. E não poderia ser melhor o elenco de solistas que o acompanha: Auger, Mathis, Von Stade, Cotrubas, Ameling, Killebrew, Zoghby, Lerer entre sopranos e mezzos. Alva, Landy, Ahnsjo, Shirley e Rolfe-Johnson, entre os tenores, além de Trimarchi, Lucon, Mazzieri, Buzon e ainda Terrani e Valentini, respectivamente baritonos e contraltos. Excelentes artistas, todos eles. E inteligentemente adaptados aos seus devidos papéis.

A mesma sensualidade sonora que Dorati revelou nas sinfonias é extraída da Orquestra de Câmara de Lausanne. Os coros da Suisse Romande nada deixam a desejar.

Eu aconselharia a imediata aquisição de todas as gravações, mesmo aquelas que não me agradaram muito, como "Orlando Paladino", "La Pedella Promisata" e "Il Mondo de la Luna". Mesmo nestas, a qualidade musical é muito superior à média das óperas de Haydn. Mesmo nestas, a inventividade musical é muito superior à média das óperas de Haydn. Mesmo nestas, a inventividade musical é muito superior à média das óperas de Haydn.

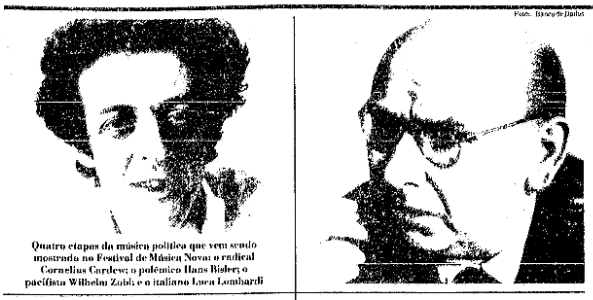
Há ainda duas gravações com Leher e Sandor e a Orquestra de Câmara Franz Liszt em "Los Spezialle" e "L'Infedelta Delusa", respectivamente. São entretanto, apesar das boas intenções, versões de muito menor qualidade, que talvez nos deixassem satisfeitos não fosse a comparação com aquelas interpretações citadas de Dorati.

São também encontráveis inúmeras árias de Haydn compostas para inserção em óperas de alguns de seus contemporâneos. Muito frequentemente sobreviveram apenas as árias de Haydn.

Se, por um lado, ficamos agradecidos por estas poucas gravações das óperas de Haydn, não podemos deixar de deplorar amargamente o enorme descaso em que ficaram até há pouco e ainda permanecem em certa medida estas indiscutíveis obras-primas. E se Haydn cede o primeiro lugar de música operística do século 18 a Mozart, certamente disputa um honroso segundo lugar, sem ser o inovador que foi Gluck ou o artesão que foi Cherubini. Mas a criatividade melódica e a invenção

MENDES, Gilberto. “Um belo termômetro da produção atual”, Folha de São Paulo, 2/9/1984, Ilustrada, p. 67.

música



Quatro etapas da música política que vem sendo mostrada no Festival de Música Nova: o radical Cornelius Cardew; o polêmico Hans Bisler; o pacifista Wilhelm Zobl; e o italiano Luca Lombardi



Lisa Gerrard, do Dead Can Dance: mais uma vocalista na transvanguarda pop

Um belo termômetro da produção atual

GILBERTO MENDES
Especial para o "Folha"

...a revelação de um sonhor pianista, Paulo Sérgio Guimarães Alvares, vulgo Paulo Bartok, e, mais ou menos pela ordem, o surpreendente humor político de Paulo Affonso de Moura Ferreira em "Timepiece", do latino-canadense Udo Kasemets; o amor sincero de Eládio Pérez-González à música brasileira, a Gabriel Fauré, 60 anos de sua morte, a Charles Ives, 30 anos, acompanhado pela suave Berenice Menegale; e por falar em morte, a lembrança de Klaus-Dieter Wolff, há dez anos entre os anjos renascentistas; a técnica composicional derivada da síntese digital em Alcides Lanza, Harry Kischner e John Celona, o profissionalíssimo Lanza, argentino-canadense, na rapidíssima montagem de suas "Interferences III" e do delicioso "Caníbal Caliban", teatro musical do texano-porto-riquenho Francis Schwartz, ainda Lanza na histórica "Música 1946", de Juan Carlos Paz, que antecipa jogadas de Stockhausen e Boulez; a música contemporânea de Lisboa pelo seu mais famoso grupo instrumental, dirigido por Jorge Peixinho, Lisboa à beira do Reno, em ritmo de Tristão e Isolda; a intelectual e estrutural música política de Luca Lombardi, a seriedade do Nexus mais Beatriz Roman na interpretação dessa sua música; o maravilhoso pianista suíço Werner Bartschi — que "perlé", que "touché", como diziam os velhos críticos, hoje em dia os críticos nem essas coisas mais sabem dizer — o Mozart de Bartschi é também extraordinário, me disseram, incrível o "Van Horn Boogie" de Steve Ingham que ele tocou; o maestro Eleazar de Carvalho com a Sinfônica Estadual pela primeira vez em nosso festival, numa concentração de nomes históricos, Koellreutter, Santoro, Ayfton Escobar, tudo ali no Teatro Municipal Brás Cubas; o novo que foi a velha música de um compositor quase anônimo, Vicente Greco, com mais de 76 anos, vivendo ignorado em Santos, compondo obstinadamente oito horas por dia, a discussão muito louca sobre essa sua música tonal, na rua gelada, parecia um conto de Borges, um mendigo dormindo ao relento levantava às vezes o cobertor para ver o que se passava; as presenças indispensáveis do percussionista John Boudler, de Conrado Silva no controle eletroacústico, da veterana Ula Wolff; a pouco conhecida música composta para crianças por Strawinski, Webern, no interessantíssimo programa do norte-americano Michael Cherry; a sempre presente Terão Chebl tocando Arrigo Barnabé e o argentino Luis Jorge Gonzalez, desconhecido no Brasil; novos compositores surgindo no movimento santista, Dennys Walsh, Gabriel Lima, Walter Soares, a pianista Simone Schumacher, e também Gil Nuno Vaz lançando seu livro...

O ponto alto do 20º Festival Música Nova de Santos? Luca Lombardi cantando no palco "Avanti Popolo Alla Riscossa", para dar o tema de suas variações para piano. Uma italiana que traduzia suas palavras ajudou a lembrar os eventos da época e o significado desse hino operário italiano, e daí a pouco estávamos em pleno clima do filme "Os Companheirós". Noutro dia também a coisa quase vira comício, durante a execução de "Vila Socó Meu Amor", "Mamãe eu quero votar" e "Enigmao".

Não é de hoje que o Festival santista vem mostrando a música politicamente engajada, entre as correntes diversas que caracterizam a música de nosso tempo. Já em 1976 lembro-me de ter feito talvez a primeira palestra no Brasil sobre Cornelius Cardew, aproveitando um disco que o compositor espanhol Juan Hidalgo me havia enviado com os "Four Principles on Ireland and Other Pieces". Em 1977 fizemos um fragmento de uma cantata de Hanns Eisler, "Das Grosse Rom", sem podermos traduzir o texto, porque havia um policial que acompanhava nossos concertos. No ano passado o austríaco Zobl dirigiu pessoalmente sua cantata operária.

Em meio a acirradas polêmicas, pronunciamentos, debates, o festival seguindo seu curso como verdadeiro termômetro da música contemporânea, refletindo as diversas fases pelas quais ela vem passando, desde o serialismo integral até a música que utiliza os "mixed media", o repetitivo, o minimalismo, a intuição, a ação teatral, a computação digital e, mais atualmente, novamente os códigos comuns de comunicação musical que permitam uma música socialmente funcional. Sem preconceitos, mostrando todas as tendências na plenitude de suas contradições, sempre procurando o novo, mas um novo que possa contribuir para a conquista de uma sociedade justa. Um novo que bem pode vir a ser no futuro a síntese de Schoenberg e Shostakovitch, os dois pólos em mais evidente oposição dialética dentro da música de hoje. Schoenberg e Stravinski são duas faces de uma mesma realidade. Mostremos também a outra realidade. E o que acaba de fazer mais uma vez o 20º festival santista.

GILBERTO MENDES é compositor e idealizador do Festival Música Nova de Santos

As últimas da terra de Maggie

PEPE ESCOBAR
Crítico do "Folha"

E continuando nossa seção "Fetiches Sublimes do Pop Contemporâneo", apresentamos esta semana Lisa Gerrard, vocalista e multi-instrumentista do quinteto anglo-australiano Dead Can Dance (nome inspirado em uma máscara aborígene). O Dead faz um som basicamente acústico, de características sinfônicas, às vezes próximo dos impecáveis Cocteau Twins, de quem já falamos nesta página. Gravaram apenas um Lp e agora um compacto pelo selo 4AD, cuja política de lançamentos é uma das mais consistentes do mundo da música. Estão na linha de frente do pop atual, e obviamente não serão lançados no Brasil, a exemplo dos Twins, Smiths, Colour Field, Style Council e outros transgressivos. Pelo menos dentro de pouco tempo todas esses serão ouvidos em uma rádio paulistana (aguardem surpresa). Enquanto isso, sonhem com La Gerrard.

"Rockabilly Psychosis", do selo Beat - uma coletânea que reúne grupos como Meteors, Stingrays e Phantom - está em primeiro lugar na parada inglesa de Lps independentes. O rockabilly sempre ensandeceu a garotada da ilha. Quem sabe ainda seja descoberto por aqui. Há uma grande possibilidade da RGE brasileira lançar uma coletânea de rockabilly. O disco seria patrocinado pela danceteria Tifon. A partir disso, a RCA poderia se animar a soltar a obra completa de Robert Gordon.

Este lançamento abre um caminho importante. Representa o contato direto de uma gravadora estabelecida aqui com selos independentes no exterior. É a única maneira pela qual as melhores produções do pop, rock e transvanguarda contemporâneas sejam editadas no Brasil. Em São Paulo já se pensa na formação de um selo independente justamente para esta finalidade. Enquanto isso, só resta ouvir os bons na dancelteria Tifon, ou na sacrossanta Rádio Fluminense, no Rio.

Vamos agora ao terreno heavy metal. A armada barra pesada continua devastando as propriedades da Rainha. Na semana passada, em Donington, foi a vez do tradicional festival "Monsters of Rock", que antes era realizado em Reading. Tocaram, entre outros, AC/DC, Van Halen, Ozzy Osbourne, Gary Moore e Motley Crue. Cem mil pessoas ficaram convenientemente ensurdecidas. A moçada inglesa já está treinando para o Rock in Rio. Quando o anúncio do festival sair em grande estilo na imprensa local, aí é que será do balaco.

Diapasão

Entre a genialidade e a loucura

ROGÉRIO C. CERQUEIRA LEITE
Do equipe do articulistas do "Folha"

Não há maior generosidade do que a que se exprime pela admiração de um gênio por outro. Se isto é verdade, então nunca existiu homem mais generoso do que Schumann: a incontida alegria que teve ao descobrir e ao promover a Sinfonia em Dó Maior nº 9 de Schubert, sua permanente reverência por Bach, seu apoio incondicional a Chopin e outros contemporâneos, seu entusiasmo incomensurável por Brahms, vinte anos mais jovem que ele.

Durante os 11 anos em que foi editor do Novo Jornal de Música, nunca escreveu uma frase ou teve um gesto que pudesse ser interpretado como ciúme ou inveja de seus concorrentes. E se combateu, foi sempre pelo reconhecimento de seus colegas contemporâneos.

Um ano para a canção, um ano para a orquestra, um ano para música de câmara. E tudo isto após 10 anos de dedicação integral ao piano. Uma obsessão que o levaria já em 44 ao primeiro esgotamento nervoso, a uma luta inglória de mais de 12 anos contra a loucura e à trágica morte aos 46 anos.

Seus detratores o condenam pela suposta incompetência como sinfonista. Todavia, não era menos competente que Tchaicóvski como orquestrador nem menos inventivo que Mendelssohn. Mas é verdade que suas sinfonias nunca alcançam a densidade expressiva das de Beethoven ou a coesão formal das de Brahms. São, entretanto, obras plenas de espontaneidade e de inovação. E certamente merecem nossa atenção.

Há três ciclos integrais das sinfonias de Schumann que são igualmente pinçadas, produzindo uma das gravações mais exuberantes da música romântica.

É claro que há outras gravações bem-sucedidas, a começar por Cortot e Kempf. Por Clara Haskil, que se não fosse pelo opaco acompanhamento de Van Otterloo, seria talvez comparável à de Lipatti. Há ainda uma infinidade de outras interpretações aceitáveis, pois é esta uma das peças mais provadas em todo o repertório musical clássico.

A interpretação definitiva do grandioso quinteto para piano e cordas em mi bemol maior, op. 44, é a de Schnabel com o Quarteto Pró-Arte, embora eu tenha uma certa preferência pela exuberância de Serkin com o Budapest. Infelizmente, esta gravação está incluída em um álbum dedicado aos quartetos para cordas de Brahms que não pertencem à mesma categoria. Outra gravação

OLIVEIRA, Willy Corrêa de Oliveira. “Pierre Degeyter, compositor da Internacional”, Voz da Unidade, nº248, 4 a 10 de maio de 1985, p.24. 1985a

Pierre Degeyter, compositor da *Internacional*

(pelos anos de luta, ao Dr. A. Jagle)

Willy Corrêa de Oliveira

Pierre Degeyter nasceu na Bélgica, em Gand, no dia 8 de outubro de 1848. Eis o início de uma biografia, como poderia ser escrita para qualquer outro compositor... Logo, para aguçar o interesse do leitor e louvar o biografado, poderia ser introduzido um aspecto curioso, diferente, marcante. O nosso compositor nasceu muito pobre, um dos sete filhos de um operário com salário de condenado da terra. Alguns leitores podem até estar pensando com seus botões: "Outros músicos, e até 'grandes músicos' também nasceram pobres...".

Mas ressaltamos: Pierre Degeyter dedicou toda a sua força criadora para a causa do oprimido, **e durante toda a sua vida!** Viveu como operário e como compositor. Como operário passando fome, como torneiro nas longas jornadas de trabalho no final do século passado. Como compositor, animando a vida musical da classe trabalhadora. Por causa da vida de compositor, o operário sofreu sérias perseguições e desempregos. Claro: para Degeyter, a música era uma arma de combate pela libertação e não um narcótico a serviço dos "Senhores, patrões, chefes supremos".

Que caminho trilhou Degeyter para chegar a ser o músico da classe trabalhadora, para ser o compositor da música da **Internacional?** Sabemos que desde muito cedo ele foi explorado — como criança — na fábrica Five-Lille; e isso não deixava tempo para estudos (em 1855, a família havia se mudado para Lille, na França). Ainda adolescente, Degeyter trabalhou o hábito de dedicar as noites cansadas para leitura e estudos. À noite, freqüenta as aulas de desenho e modelagem em madeira na Academia de Lille. Entra, em seguida, no curso noturno de música do Conservatório de Lille, onde em 1866 obtém o primeiro prêmio. Todas as noites, até quando o cansaço dos dias de operário torneiro permite, lá está Pierre Degeyter ao harmônio (tocando-o baixinho) e escrevendo lições e canções. Essas horas noturnas forjam a resistência e o vigor para a madrugada de 1888.

Socialista — depois entrará para o Partido Comunista — nosso compositor é tesoureiro do setor de música da Cooperativa União. Na ata de fundação da Lira dos Trabalhadores encontramos a assinatura de Pierre Degeyter. Batalhador incansável da classe trabalhadora, e com passagem pelo Conservatório de Lille, ele sente na própria pele que "a música burguesa não é universal, mas apenas a arte da classe dominante"... E bem sente nos próprios pulmões o quanto "Fomos de fumo embriagados"... obra dos lacaios dos "Parasitas que se nutrem/Do nosso sangue a gotejar". É no próprio dia a dia da batalha das classes que ele se inspira e canta: "Se nos faltarem os abutres/Não deixa o sol de fulgurar". Estes versos da **Internacional** estão no livro de poemas de Eugene Pottier, "Cantos revolucionários", presente do companheiro Gustave Malory e que Degeyter conserva sempre à mão.

Madrugada em Lille, 1888. No "antro estreito", do harmônio soavam encadeamentos de acordes e novas tentativas com a melodia. Pierre Degeyter experimentava mais uma vez estes versos: "De pé, de pé, não mais senhores/Se nada somos em tal mundo/Sejamos tudo, ó produtores". Agora estava satisfeito com os retoques e com a fluência para o refrão: "Bem unidos façamos/ Nesta luta final/ Uma terra sem amos/A Internacional". O refrão estava bem fácil de ser aprendido, pensava, e parecia um bom desfecho para a energia dos intervalos de quarta que sustentam os arcos melódicos a partir do início da música: "De pé, ó vítimas da fome"... Cansado e satisfeito, sabia que horas massacrantes de trabalho o aguardavam para logo mais, nesta madrugada alta. Momentos de grande exaltação, fechava os olhos mas não conseguia dormir... Cantarolava a música que acabara de escrever: "Abomináveis na grandeza/ Os reis da mina e fornalha/ Edificaram a riqueza/Sobre o suor de quem trabalha"... .

No sábado seguinte, no ensaio da Lira dos Trabalhadores, os versos de *Pottier* e a música de Degeyter foram recebidos com arrebatamento, a plenos pulmões. Em fins de julho, no Sindicato dos Vendedores de Jornais, a **Internacional** foi estreada. A acolhida foi calorosa, mas a propagação da "Marselhesa dos Trabalhadores" foi bem lenta. Louise Michel conta das lágrimas que derramou quando ouviu os mineiros do Norte cantaram a **Internacional**. Mas, até por volta de 1900, a **Internacional** só era conhecida no norte da França, mesmo a despeito do sucesso alcançado no XIV Congresso do POF (Lille), diante de representantes de outras nações (dos três representantes da delegação alemã, um não era nem mais nem menos que Liebknecht!). Mas vale assinalar que a **Internacional** já começava a ser nacional: em fevereiro de 1900 é cantada em Bourges, marca o compasso das manifestações de Saint-Quentin, festeja o 1º de Maio em diversas cidades e estronda no encontro de Pendidix (Lozère). De todas estas manifestações, de ruas, congressos, sindicatos, a **Internacional** chega até aos quartéis, onde os soldados a entoam.

É em 1905 que a **Internacional** dá provas de sua internacionalidade, quando ecoa pelos mares, a partir do encouraçado **Potiomkin**. Desde então, a **Internacional** já ressoava um pouco por todo lado: no Congresso de Stuttgart (1907), no Congresso de Kopenhage (1910), e através de 500 instrumentistas e coristas do Congresso de Bruxelas.

A guerra de 1914-1918 abafa, com seu ruído destruidor, a música do hino dos trabalhadores. Os trabalhadores estão demasiadamente ocupados com as guerras de seus senhores.

Mas em outubro de 1917 troa o hino da vitória, a **Internacional:** "Ondas de povo e milhares e milhares de seres, com o sofrimento gravado nas fisionomias, precipitavam-se pelas ruas, invadindo a Praça Vermelha. Chegou uma banda militar. E o som da Internacional fez com que todos, espontaneamente, começassem a cantar. O canto ergueu-se da multidão, como uma vaga que se alterasse sobre a água, em tom solene, majestoso. Da muralha do Kremlin, pendiam até o solo gigantescas bandeiras vermelhas com inscrições em letras douradas e brancas: 'Aos primeiros mártires da Revolução Social Universal!'; 'Viva a fraternidade dos trabalhadores do mundo inteiro!'" (John Reed, **10 dias que abalaram o mundo**).

E o canto ergueu-se da multidão como uma vaga atrás da outra, de outras. Nos anos vinte, os trabalhadores alemães continuam cantando, "de pé, de pé", mesmo após o assassinato de seus porta-bandeiras. A **Internacional** é um ânimo que não esmorece, que só uma bala assassina pode, momentaneamente, calar: "Bem unidos façamos/ Nossa luta final/ Uma terra sem amos/A Internacional".

E o canto continua erguendo-se da multidão. Na Espanha massacrada pelos fascistas, a **Internacional** é cantada em ressonância com o valor e a audácia do povo espanhol. "Arriba, parias de la tierra!/En pie los obreros sin pán!/Arriba los pobres del mundo/ Viva la Internacional"... "Los hombres han de ser hermanos". Citando estes versos da **Internacional** e relembrando a Guerra Civil (1936-1939), escreve Casaldáliga: "Letras fortes que tinham sabor de causa e falavam do vasto mundo".

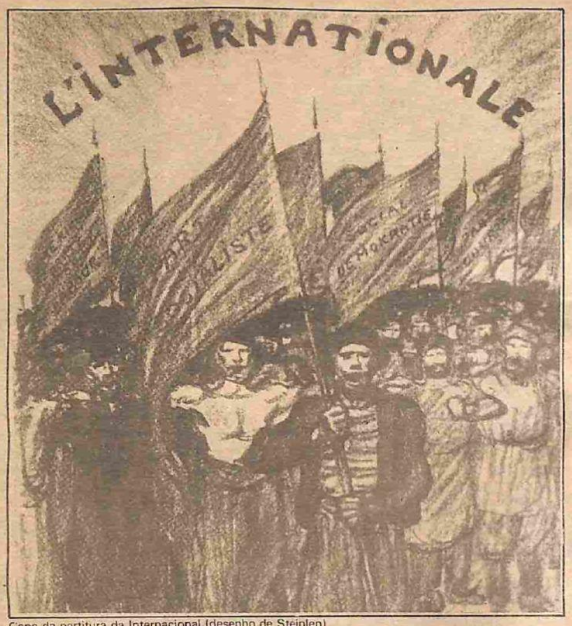
E do vasto mundo, cada vez mais vasto na cantoria de esperança da **Internacional**, o canto continua erguendo-se da multidão. "Qualquer que seja o país em que um trabalhador vá parar, qualquer que seja o lugar para onde o seu destino o leve, por mais estrangeiro que se sinta por não falar a língua, sem conhecidos, longe da pátria, sempre encontrará camaradas e amigos por intermédio da conhecida melodia da Internacional" (Lenin).

Pierre Degeyter, aos 80 anos, faz parte da delegação do Partido Comunista Francês que, em 1927, vai assistir às comemorações do X Aniversário da Grande Revolução Socialista de Outubro. E canta a **Internacional** com o povo soviético, 39 anos depois da madrugada de 1888!

Pierre Degeyter morre em Sain-Denis, no dia 26 de setembro de 1932. "E o som da **Internacional** fez com que todos começassem a cantar"... A um artista comunista não se pede que ele exiba sua carteira do Partido, mas que ele faça uma arte comunista... Eis um final de biografia que pode plenamente ser escrita para Pierre Degeyter!

"E o som da **Internacional** fez com que todos começassem a cantar"... E entre nós, por que tanto silêncio e esquecimento?

(*) Willy Corrêa de Oliveira é compositor e autor do livro **Beethoven, proprietário de um cérebro**, *Editora Perspectiva, S. Paulo, 1978.*



Capa da partitura da Internacional (desenho de Steinlen)

Com este artigo, a Voz inicia uma série sobre a história da canção A Internacional, que terá prosseguimento na próxima edição com a publicação da partitura e um texto inédito de Lênin.

VOZ da unidade

OLIVEIRA, Willy Corrêa de Oliveira. “Comemorando os 300 anos do nascimento de Bach”. Voz da Unidade, 15-21 de junho de 1985, nº254, pp. 12-13. 1985c

CULTURA

Revejo Ouro Preto e seu calçamento de pedras disformes, as numerosas igrejas seculares, ladeiras e mais ladeiras com seus casarões coloniais — tudo, tudo mesmo, confidenciando histórias e fantasias.

Da negra muito idosa, mãos jeitosas de mestra em bolinhos de feijão com muita malagueta e fritos na hora, vou recolhendo retalhos pretéritos da terra e das gentes. Os cabelos muito brancos e os meandros das rugas abundantes fazem-me lembrar meu avô e sua fórmula infalível, dizia, para avaliar a idade de um preto: "negro quando pinta, é sinal de cento e trinta..." O ditado viera do tempo dos escravos, todos sem registro de nascimento.

"A imagem de São Jorge", conta-me a voz mansa e cantante, sem pressa, "foi feita aqui pelo Aleijadinho. Ele era todo deformado, corpo torto-entortado por doença ruim."

"Quando o artista chegou aqui para o trabalho, um certo coronel João Romão, muito mal quisto, riu da feiúra dele. Para vingar-se, ali pelo fim dos anos 1.700, a cara de São Jorge foi talhada muito semelhante à do coronel irônico e debochado".

"Quando São Jorge saiu na primeira procissão, Vila Rica — era o nome de Ouro Preto — Vila Rica inteira cantou com gozo:

"A imagem que ali vai
Com ares de santarrão
Não é São Jorge, uai ...
É a cara do coronel Romão!"

Desse mesmo São Jorge tem também história muito triste. Suas juntas são todas móveis, precisando levar azeite, lubrificar elas bem, para os dias de procissão. Como é que iam conseguir dobrar seus joelhos e colocar os pés nos estribos? Ele ia sempre montado e no braço direito levantado carregava uma espada de ferro com aplicações de ouro puro. Sua roupa azul tinha lindos bordados de fios de ouro."

"O Santo saía da Igreja do Rosário, negrinhos vestidos de veludo tocavam cornetas e batiam furiosamente nos tambores, para que a multidão dos fiéis abrisse caminho."

Francisco Hardy

"São Jorge guerreiro montava o melhor cavalo que houvesse, puxado por um escravo vestido com todo luxo, repimpando orgulho por ter sido o escolhido entre centenas de outros."

"Tinha também guarda de honra montada e atrás vinham as diversas irmandades, como a das Mercês, do Rosário, do Carmo e muitas outras que nem me lembro. Desfilavam seus estandartes coloridos, brilhando ao sol do meio dia, Turíbulos deixavam por toda parte aquele cheiro gostoso do incenso queimado á farta."

"Finalmente o povo todo, acompanhando São Jorge ou debulhando terços fervorosamente nos balcões das janelas enfeitadas com colchas e panos rendados. Jogavam flores, muitas flores, lá do alto."

"O cavalo com o santo era puxado ladeira acima e morro abaixo, passando pela rua do Rosário até desembocar no largo da Alegria. Entrava depois na Praça da Independência — ali onde tem o monumento a Tiradentes. Em seguida partia para Antônio Dias, pela rua do Ouvidor."

"Naquele balançar pelas ladeiras incontáveis e irregulares, os arreios afrouxaram e ninguém percebeu que o São Jorge balançava, inclinava-se e ameaçava cair, ia cair, caiu pesamente para a frente e para um lado, num solavanco mais forte."

"Não é que a espada do Santo foi bater certeira no pescoço do escravo todo vaidoso que puxava o animal? O coitado morreu na hora ..."

"Com muito custo soltaram as fivelas e desamarraram as correias, levando São Jorge para um lugar seguro, o mais próximo: a cadeia, onde ele ficou todo desconjuntado, jogado a um canto."

Alguém saiu gritando pelo meio da multidão apalermada: SÃO JORGE MATOU UM HOMEM E FOI PRESO NA CADEIA!!!"

E na velha cadeia ele continua até hoje, com seus olhos vidrados tristes, numa tristeza de dar pena. Quem quiser conferir visite Ouro Preto e muito especialmente seu Museu,



a antiga prisão, morada melancólica, e com todo jeito de ser permanente, do Santo Guerreiro.

Entre coisas e loisas

Os mais antigos ouropretanos costumam contar com riqueza de detalhes um fato verídico que — ao que eu saiba — não consta de nenhuma biografia de Getúlio Vargas.

Getúlio chegou à cidade para estudar, no apagar do século 19, alguns precisam até o ano — 1896 — e a idade dele — 14/15 anos. Foi morar com outros gaúchos na "república" da Bastilha, onde já viviam numerosos gaúchos, entre eles Protásio e Viriato Vargas.
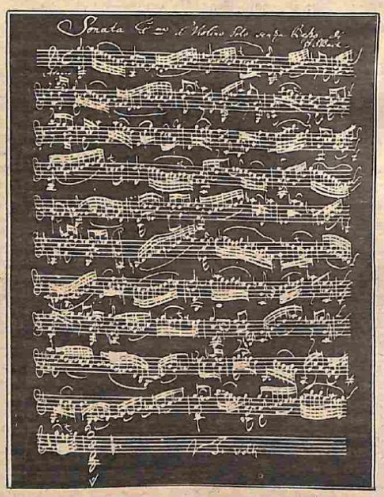
Certa noite os gaúchos se desentenderam com um paulista, da poderosa família Prado. Este foi agredido a pescoções e reagiu com uma bengala, ferindo na cabeça dois dos Vargas. O atrito foi na Rua São José.

Quatro sulistas da Bastilha foram ao revide. Houve cerrado tiroteio e o Prado foi morto com um tiro no peito, bem em frente ao Ginásio Mineiro. Getúlio e os demais Vargas e outros gaúchos fugiram das Alterosas, com a Polícia e colegas da vítima em seus calcanhares. Além do mais, lá na Bastilha comentava-se que as mineiras, apesar de viverem nas montanhas, eram muito acessíveis ...

(a Bertold Brecht, in memorian)

A passo de ganso, seguido por dois oficiais, ia à frente Reinhard Heydrich, o chefe da Gestapo. Fazia pouquíssimo que desembarcara e não se demoraria mais que o tempo necessário para a execução de um prazer. Escoltado por dois SS dirigia-se para uma das câmaras de gás do campo de concentração para acioná-la pessoalmente. Concluída a operação, e com agonias de prazer, Heydrich vira-se para os dois oficiais e, hirto, despede-se. O Heinkel que o traria de volta para Munique já aguardava com a hélices em movimento.

Em casa, para esperar o jantar, Heydrich está ao piano, enlevado, dedilhando uma Allemande e trechos do Concerto Italiano de Bach. Que é um profundo conhecedor de Bach, é voz corrente. E é voz de consenso que Heydrich — "o carrasco da Gestapo" — era o mais sanguinolento de todos os nazistas. Após o jantar foi ao Teatro Municipal (Bundesitheater) para assistir ao concerto dedicado a obras de Bach, neste dia 2 de fevereiro de 1942. Durante o intervalo, Heydrich e Goebbels — "o erudito colecionador de obras de arte" — encontravam-se em animada conversa sobre tópicos culturais. Ao lado de Heydrich e Goebbels, Himmler recostado à escalinata de acesso aos ca-



Comemorando os 300 anos do nascimento de Bach

Willy Corrêa de Oliveira

marotes tinha o ar de quem apenas aguardava a chamada para a segunda parte do programa: os Brandenburgos n.ºs 4, 5 e 6 sob a regência do sensível e preciso Futwängler. Hitler permanecia no camarote.

Hoje, nas comemorações dos 300 anos de nascimento de Bach, como um revolucionário comemora este grande momento? Comemora como a burguesia montando negócios para comercializar Festivais Bach, com artistas do mundo da alta exploração capitalista? Ou simplesmente aplaudindo os concertos que "eles" confeccionam em nome de Bach, como uma fuga: mais um tranqüilizante vago e simpático? Ou o proletariado atendendo aos convites para os concertos para o povo, "como migalhas que caem da mesa de seus senhores"? "O proletariado não realizará a sua missão histórico-universal, não ocupará o centro da vida política nacional e do bloco de forças democráticas e nacional, enfim, não alcançará sua hegemonia se não lutar para libertar a cultura brasileira das idéias produzidas pelas classes dominantes e do monopólio, por elas, dos meios de produção e difusão culturais" (in Uma alternativa democrática para a crise brasileira, Edições Novos Rumos, 1984).

Mas comemoramos Bach, sim. Comemoramos Bach não passivamente tocando e escutando Bach em memória de Bach. Comemoramos os 300 anos do nascimento de Bach, aprendendo do legado deste músico um cantar libertário para as lutas de hoje! Cantando a luta com o povo que um dia conquistará o seu direito de ter Bach, porque já terá conquistado todos os outros direitos mais urgentes. E então o proletariado, frente à música de Bach, terá uma atitude, um modo de tocar, uma maneira de ouvir, e de festejá-lo radicalmente diferente.

Mas por enquanto, hoje, comemoramos Bach aprendendo.

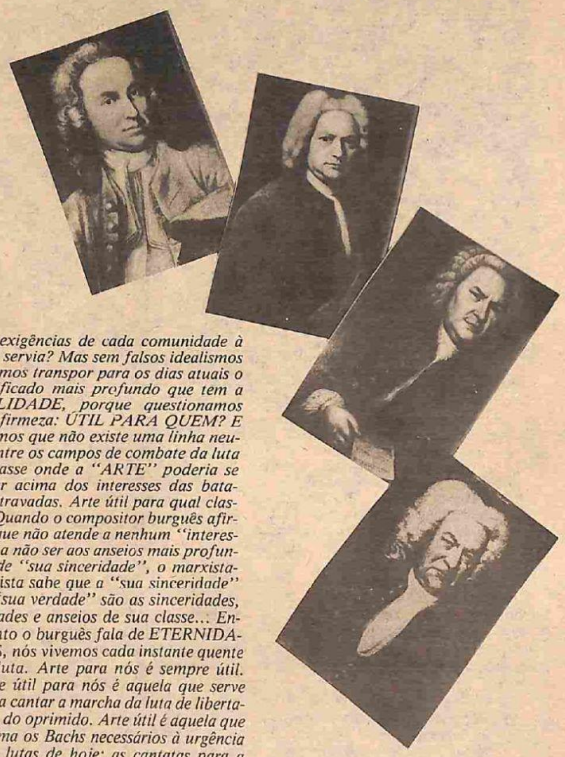
Aprendendo a retomar a idéia de compositor como um trabalhador, e recusando a idéia de "gênio", de "artista", que a burguesia vem forjando cada vez mais nestes últimos trezentos anos. Homenageamos Bach pensando no compositor como um ativista, um animador musical, sem ademanes de gênio... "Trabalhei muito, qualquer um que se dedique bastante poderá fazer o que eu faço", disse Bach. Festejamos Bach em pleno combate contra o desenvolvimento desordenado do EGO, este câncer que o capitalismo engendra com o seu "artificialismo e o consumismo, o reacionarismo e o irracionalismo", o intimismo e o individualismo"...

Aprendendo a despreocupação (gorda e bonachona) de Johan Sebastian Bach pela originalidade. E não conhecemos tão bem o lugar que ocupa a "originalidade" na história da burguesia? Não basta lembrar as maquinações lucrativas que o sistema fabrica para a elaboração da moda, da publicidade (da "obsolescência planejada")? Mas em Bach encontramos a presença marcante, fundamental em sua obra, tanto de elementos e técnicas do presente (de qualquer parte da Europa), como do passado... E é suficiente citar o lugar que ocupa Vivaldi na obra de Bach para a proposta de um confronto com a idéia de originalidade.. E é igualmente bastante a consciência que temos dos problemas de comunicação efetiva com o proletariado hoje, para que coloquemos entre aspas a originalidade pregada pelos compêndios de estética burguesa.

Aprendemos com Bach a não seguir a MODA. A moda, está "originalidade" a qualquer custo — porque para o sistema o que importa é o lucro. Bach — pelo que deduzimos de sua obra — não se entendeu bem com a moda: e neste sentido bem pode servir de caução para um jovem compositor revolucionário de hoje. Bach escrevia numa técnica linear contrapontística que estava muito mais para os antigos de que a melodia acompanhada, em voga em seu tempo. Se a crítica burguesa escutasse Bach como olha para Shostakovitch, certamente não iria comemorar os 300 anos de seu nascimento... Porque a crítica burguesa "exige" dos músicos socialistas, (de Shostakovitch, por exemplo), que eles escrevam de acordo com a cartilha musical oficializada como de vanguarda no mundo capitalista. Não percebem que não têm no confronto com Bach a mesma atitude de que — correntemente — deveriam ter para com Shostakovitch? Não seria a OFERENDA MUSICAL de Bach uma obra "reacionária" segundo os cânones da crítica burguesa do mundo capitalista?? É que os "estetas" burgueses só conhecem um significado para "reacionário" = aquilo que não está de acordo com os postulados de sua ditadura (do capital). Mas para aqueles que pensam em Shostakovitch como um "reacionário" que bebeu em Mahler, nós lembramos — nesta época de comemoração do tricentenário — que Bach saciou-se em Frescobaldi (Ferrara 1583 — Roma 1643). Mas sabemos porque é pertinente que a crítica burguesa só conheça um sentido muito restrito para a palavra reacionário... Diz Brecht: "Nós derivamos nossa estética, assim como nossa moralidade, das necessidades de nossa luta!"

Aprendemos com Bach, porque somos dialéticos (e a "crítica metafísica" não tem o que nos oferecer...), a desenvolver o NOVO, a trabalhar o novo. Aprendemos com Bach a levar ao mais alto grau de desenvolvimento o novo, como Bach trabalhou a Fuga n.º 24 do I volume do "Cravo bem temperado". Assim como Shostakovitch trabalhou a "6.ª Sinfonia", com "O Nariz". Assim como Hans Eisler trabalhou com o "Nonetto" e com as "Variações sobre a chuva". O espaço é pouco para tantos e contundentes exemplos! E recordamos como extraordinária lição as projeções de todas as funções tonais que têm na obra de Bach a mais plena e histórica realização.

Aprendemos de Bach o sentido da UTILIDADE da música! Pois não conhecemos que toda a produção de Bach teve origem nas necessidades sociais de seu tempo, e especificamente



nas exigências de cada comunidade à qual servia? Mas sem falsos idealismos sabemos transpor para os dias atuais o significado mais profundo que tem a UTILIDADE, porque questionamos com firmeza: ÚTIL PARA QUEM? E sabemos que não existe uma linha neutra entre os campos de combate da luta de classe onde a "ARTE" poderia se alojar acima dos interesses das batalhas travadas. Arte útil para qual classe? Quando o compositor burguês afirma que não atende a nenhum "interesse", a não ser aos anseios mais profundos de "sua sinceridade", o marxista-leninista sabe que a "sua sinceridade" e a "sua verdade" são as sinceridades, verdades e anseios de sua classe... Enquanto o burguês fala de ETERNIDADES, nós vivemos cada instante quente da luta. Arte para nós é sempre útil. Arte útil para nós é aquela que serve para cantar a marcha da luta de libertação do oprimido. Arte útil é aquela que forma os Bachs necessários à urgência das lutas de hoje: as cantatas para a voz de unidade do proletariado.

Aprendemos — hoje — com Bach, ou como Bach em seu tempo vivia o problema de fazer uma ARTE COMPREENSÍVEL para o público que cantava com ele. O compositor revolucionário festeja os 300 anos do nascimento de Bach, escrevendo uma música compreensível para o proletariado: o público que canta com o compositor revolucionário. Para nós não tem validade a "satisfação" de escrever música para uma elite de experts espertos (no sentido de finórios). Nem tampouco que o povo venha a cantar porque os meios de comunicação "deles" deram aprovação: atestado de inocuidade. Para nós não tem valor a proposta de escrever para a "humanidade", para a "eternidade". Como se a humanidade continuasse a ser eternamente burguesa; como se a burguesia tivesse futuro... Preferimos comemorar um Bach que escreveu música para cada instante, para cada instância.

Aprendemos de Bach que a finalidade específica de uma obra, que a funcionalidade da música é que reclama o tipo de material musical a ser empregado. Nós desprezamos o fato de "o meu gosto", "a minha originalidade", "a minha sinceridade e o meu estilo" determinarem o material musical a priori. Aquilo a que Eisler se refere como o estilo da personalidade artística burguesa. No caso dos artistas de vanguarda, o material "avançado", "atual" (e isto segundo o critério "deles"...) é que é determinante para o valor da obra. Comemoramos Bach com sensibilidade para os apelos que a luta do proletariado tem para nós, a cada momento preciso: música para demonstrações, música para celebrar feitos, música aplicada ao teatro do oprimido, ao cinema do oprimido, etc. Vale recordar que Bach escreveu de modos tão diversos quanto as necessidades práticas exigiram. Vale recordar Eisler compondo na rua: com o povo. Vale recordar Shostakovitch escrevendo a 7.ª Sinfonia enquanto apagava o incêndio de Leningrado provocado pelas bombas nazistas. Vale, assim, comemorar Bach!

Temos aprendido muito com a batalha das classes, com as lutas do povo em busca de sua libertação e aprendido a comemorar — por exemplo, os 300 anos de Bach — de modo especial, oportuno e útil. Não nos enganarão! Dizemos com Brecht — em nome de Johan Sebastian Bach: "As câmaras de gás do Trust IG-Farben são monumentos à cultura burguesa destas décadas. O chefe da SS Heydrich (ou era Kalterbrunner?) era um notável conhecedor de Bach".