

# Música

## Cinco fotografias e palavras sem canções

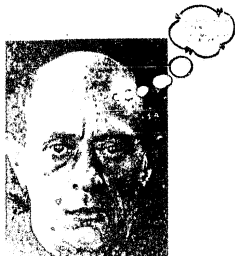
**WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA**  
 Julio Cortázar me entregou um rolo de filme 35 mm, com cinco poses ainda virgens. Era o último rolo que ele havia usado para os dispositivos de Solentiname. Pouco houve de tempo para que ele me desse o filme e reconhecesse que eu só deveria usá-las para o que houvesse de mais especial. Sim, e 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 "com um cansaço cheio de nostalgia", sorriu para Claudine e se foram. Os alto-falantes do Orly já estavam anunciando (pela última vez) a partida do meu voo 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; e de tantos outros encontros sobre o papel a lo largo de anos", sim. Sobre o filme, eu sabia que era fantástico e bastava: a leitura, anos depois, do "Apocalipsis de Solentiname" um dos contos de Julio — era o mesmo conto por ali y otros relatos" — me dava conta do mistério. Voo tranquilo e eu continuava remendo 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 do 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: é simplesmente porque o Julio me entregou aquilo (sob) — eram só cinco fotografias 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 preocupou 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, tonteiros, 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 importuna, 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 flipperama, em Chicago.

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, reduzindo 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 um monstruosidade). Logo, com um pouco de coqueteria — mas não só isso —, declarou que, diferentemente de outros, às vezes achava que suas obras soavam horizontais, na realidade. Dizia ainda que depois de tê-las escrito resultava um estudo-las com grande esforço... O Mestre baixou um pouco a cabeça, cismando. Aproveitei aquele silêncio e cantolei frouadamente a peça para piano opus 33a. O efeito foi conseguido. Vi que o mestre me fixou nos olhos (e se adivinhava um átomo de certeza naquela expressão). Apanhei a câmara fotográfica e a câmera deixado no chão no lado da minha poltrona, e bati-lhe esta foto:



Logo após a revelação, ainda podia se ouvir o op. 33a cantado.

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 que; eu tentaria, pensava, acrescentar que nós, intelectuais burgueses, temos "direito" a mundos incruentados idílicos, em meio a um mundo tão partido ao meio. Ao meio? Mas foi o mundo que construímos e a sentimentalidade que formamos. Não consegui fazer a foto. Tampouco a de Jean Peters... Conto por que:

Após deixar a vitrina de uma livraria no 5.º Avenida, e absorbo, e um pouco preocupado com o me "por em dia" em 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... Sentí que me puxava 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 caminhar, conversando, passando à vista 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 pediu 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 estava no 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 lámos 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 será tão ruim quanto o restante da produção de esta estranha Ronald Reagan. Até mesmo os gastos de produção, afirmam fontes fidedignas, não alcançaram as necessidades das despesas. Ainda conversávamos sobre cinema, eu e G., quando avistamos o hotelinho da rua 34.

Na sala de espera, nos aguardava um senhor gordo, de queixo pomponado, ágil e elétrico como um magro, era Hanns Eisler, amigo de Girardi. Pomos apresentados. Me restringi a bater o olho que o G. me havia pedido. Apeitei o botão da câmara exatamente no instante em que Eisler — a pedido de G. — dizia o que considerava o aviso mais importante para um jornalista: "Não se esqueça de dizer que Eisler ficou bastante surpreso por ter sido fotografado. Quando o filme voltar do laboratório, verificamos que o que dizia o compositor — ípsis literis — estava impresso em 'futura'". Agorinha eu lhe apresento a reprodução da fotografia e o texto (a foto tal como saiu do laboratório, com as palavras impressas no verso, encontrada em Paris — na coleção de Julio Cortázar):



"Ah! se os jovens compositores abandonassem o isolamento espiritual em que vivem... Que se lembrem, quando estiverem empedrados, 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 atuada, 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, como sabe, assim, chegemos a redescobrir vocês..."

Caros leitores, eu não conseguirei 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 fazia uma pequena palestra e alguns músicos amigos dele (como Siegmeyer, Copland, Blitensien, 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 insistido que possa parecer, a revelação desta foto causou assombro aos funcionários do laboratório: tinha quase a dimensão de um poster, contendo o foto em tamanho médio e o texto que aparecia logo abaixo em manuscrito do 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 do texto, na íntegra:



"A música, como qualquer outra arte, tem que preencher um certo propósito na sociedade burguesa, principal-

## 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 à 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 (1898-1982), compositor que se incluiu como discípulo de Schoenberg na Alemanha dos anos 20; rompeu com este em seguida, foi parecido 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 muito — assentaram os tijolos da nova rota de Willy. Polêmica, sem

dúvida, mas nutrida de admirável coerência. O chamado "círculo oficial" da vanguarda, em seus vários níveis, vem beirando a histeria na obstinação ao culto de seus ídolos. Schoenberg, o mítico Anton Webern, o "enfant terrible" Pierre Boulez e seus êtnos terro-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 a ponta de seu dedo.'"

No mês passado, Willy levou no novo auditório do Instituto Goethe o espetáculo "As Cinco Verdades". Novos ataques. Essa algarvia levou-o a escrever este conto, aqui transcrito na íntegra.

J.M.C.

mente, como recreação; para aquecer o povo e dopar seu intelecto.

"O movimento musical dos trabalhadores deve ser muito caro quanto à sua função social. Não se trata 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 desincumbirá de suas tarefas de tal modo que a própria estética burguesa fale 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 remover a sentimentalidade e a pompa, pois que estas 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 acurada na atitude. E aqui reside grande perigo para o compositor revolucionário: a compreensibilidade na música burguesa só deve ser encontrada no campo da 'música popular', e infelizmente se cai com facilidade neste tipo de música quando se tenta produzir uma canção popular verdadeira. Mas sabemos que a canção burguesa de 'su-

cesso' 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 o 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 e absorção do indivíduo em uma comunidade, o sentido de solidariedade (que toda música deve revelar), é o que se pode considerar conteúdo 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 necessita de referência a nenhuma "autoridade" para dizer aos leitores quanto a música é forte e bela. E sobretudo efetiva! Só posso testemunhar sobre quanto se transformadora e nova e cheia de esperança a presença desta música. Neste exemplo, das palavras de Hanns Eisler, artista da vanguarda! Que os leitores decidam, deem 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 de composição de Música do ECA-USP.

## 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. E verdade que os temas dos grandes oratórios são extrairdos 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. E 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 desses 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 entenderam 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 Haen-

del 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 50 existentes apenas 5 são encontradas em catálogo atualmente e o que nos resta são 10 gravações 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, ódes, hinos e motetos já comentados nesta coluna, estas últimas três semanas. Por exemplo, a interpretação de Admeto por Alan

Curtis com o "Complexo Barroco" é antológica, dessas que não serão substituídas jamais. Ecologicamente é perfeita, e os solistas não poderiam ter sido melhor escolhidos. René Jacob é imbatível no papel de Admeto e seu parceiro James Bowman com Trasi-medes 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 quem quer que seja a obra de Haendel. Se você é um haendelista encenador-hoje. Se não gosta de Haendel, nem de ópera, então pode deixar para amanhã.

Malgoure 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 Malgoure tem um inesgável talento e é justamente em Haendel que ele melhor o revela. E verdade que seus maneirismos pedantes, como se fosse o Karajan da música renascentista, é por vezes irritante. Suas interpretações de Xerxes e Rinaldo não é... são mais que recomendáveis. Elegantes em

sua concepção, principalmente esta última. Acho mesmo que Malgoure 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. Esse mesmo grupo gravou também Rodolphe e estas versões ainda grammatráveis 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 lindroso sob a direção de Bonnyne não é para ser negligenciado como se poderia supor pela coleção de estrelas digna de um desses rebrulbantes "lançamentos" de uma ópera de Verdi.

Em Alcina temos a gloriosa Sutherland, a magnífica Berganza, a suavíssima Scutti, a excelsa Sinclair, a mirríssima Fremi, o individual Alva. Tudo isso em uma única gravação! É para deixar louco qualquer daqueles "puccinistas" maníacos que não com-

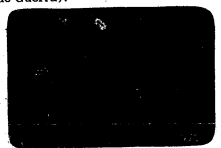
prenderiam o desperdício. Todo esse talento deveria extrair qualquer ópera de Haendel, ainda mais com o italiano-simo Bonnyne no pódo. Mas não, o resultado é bastante agradável. Talvez seja a presença do competente George Malcolin no contínuo. O elenco de estrelas na gravação do Julio Cesare não é tão impressionante mas também neste caso o resultado final é defendível. A outra versão existente com Rudel dirigindo a Orquestra e Coro da Ópera de Nova York não é menos impressionante pois além de Beverly Sills em seu apogeu, em a colaboração de Mauren Forrester e de Norman Treigle. Não sei se preferiria esta à versão de Bonnyne, mas qualquer uma seria aceitável para quem realmente precisa de uma gravação do Julio Cesare, pelo menos enquanto não é editada uma outra melhor.

Estamos melhor servidos com Ariodnte pois há duas excelentes versões, uma com Stephen Simon, dirigido, a Orquestra Popular e o Coral Acadêmico de Viena. A outra sob a direção de Leppard com a Orquestra de Câmara de Viena e as Vozes de Londres. Um acadêmico 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.



4'3" — John Cage

Webern foi muito amável em me deixar fotografar, mas pena que os leitores não possam ver que rosto mais triste, e que expressão de boca mais angustiada... (restavam os escumbros 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 campanha da casa de Brentwood Park, onde o curador nos 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,