

ENTREVISTA COM WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA (LINDIANE SANTANA, 2017)

Lindiane: O senhor é filho de camponeses.

Willy: Eu?

Lindiane: Sim.

Willy: Eu não.

Lindiane: O livro *Brava Gente* do MST diz isso do senhor. Eu não anotei a página (página 136, do livro *Brava Gente*) mas, ele diz que quem compôs o hino do MST, eles são muito gratos e que ele é filho de camponeses. Então não é? É do Recife, mas não é filho de camponeses?

Willy: Não, sou filho de classe média. Classe média de Pernambuco, de direita, mas na verdade eles nunca conseguiram me fazer acreditar no que eles me diziam, nunca.

Lindiane: Nunca? Mesmo jovem?

Willy: Muito jovem sim, mas a partir do momento que eu me fui dando conta de mim, percebi que aquilo tudo era mentira e que eles faziam porque queriam alguém do lado deles e também porque eles achavam que aquilo estava certo e eles queriam que eu estivesse do lado certo. Mas estavam totalmente errados e eu não entrei naquele erro deles. Não sou filho de camponeses mas eu me identifico com os camponeses, com os operários e nunca com a classe média.

Lindiane: Qual era a sua relação com o MST na época da composição do Hino?

Willy: Minha relação com o MST mais diretamente deu-se através do companheiro Paulo Maldos. Com ele trabalhamos com o Grupo Arribação, um conjunto musical da zona leste de São Paulo, muito empenhado e ativo, e juntos, produzimos o disco Santo Dias. O Paulo foi quem me aproximou do MST, e daí até a composição do Hino foi um encantamento da solidariedade e da energia de luta que o MST inspira e age em nós.

Isto em relação com eles, agora em relação ao Hino foi o seguinte, isso já foi bem depois, quando o Movimento já estava se formando, e eles se deram conta de que deveriam ter um hino e etc. Cantar para aglomerar as pessoas. Então eles, claro, lembraram-se para que eu também colaborasse. Me deram o texto e eu fiz uma sugestão. Depois essa sugestão andou por algum tempo pelo Brasil, assim como outras sugestões de outras pessoas e depois de algum tempo fui comunicado que haviam escolhido a minha sugestão.

Lindiane: E hoje, o senhor tem alguma relação com o MST?

Willy: Eu tenho uma relação de amizade bastante forte, bastante receptiva, mas de trabalho assim propriamente dito não muito. Minha relação com o MST baseia-se no fato de que eles são depositários de uma substância revolucionária de esquerda bastante forte, segura e concreta.

Lindiane: O senhor recebeu algum apoio financeiro para compor o Hino?

Willy: Não! Que é isso? Mas claro que não! Ninguém lá trabalha pelo apoio financeiro. De minha parte vivo de meu salário em uma instituição pública. Após saído do expediente sinto-me livre (e moralmente obrigado) a trabalhar em horas extras, não remunerado em prol da luta do povo por sua libertação do opressor.

Lindiane: O Hino tem letra de Ademar Bogo. O senhor o conheceu pessoalmente?

Willy: Sim, conheci-o aqui em casa numa visita que nos fez com o Paulo Maldos. Sim. Um homem de dentro do Movimento que até hoje está lá.

Lindiane: Eles entregaram a letra, aí o senhor...

Willy: É, aí eu fui pensar em uma possibilidade de fazer algo com ela.

Lindiane: Na década de 80 o senhor se distancia da música de concerto e se direciona para produção musical com engajamento político, que fosse mais diretamente útil e que se comunicasse mais facilmente com a classe trabalhadora. O Hino do MST faz parte dessa sua fase de crise com a música burguesa?

Willy: Sim, já vou te responder isto. Está absolutamente dentro deste período, quer dizer, foi exatamente quando eu já estava fazendo este trabalho que me pediram uma colaboração. Eu já estava realmente empenhado no trabalho com a classe trabalhadora, não assim para me comunicar mais com a classe trabalhadora, mas para me comunicar com a classe trabalhadora no sentido revolucionário, essa é que é a diferença. Porque qualquer música popular se comunica com a classe trabalhadora. Roberto Carlos se comunicou incrivelmente com a classe trabalhadora, é verdade, isso que é a tristeza, mas é verdade. Eu já estava nesta direção quando veio o Hino.

Lindiane: O que foi essa crise?

Willy: Esta crise foi o seguinte, eu estava ligado ao movimento comunista já desde jovem, desde os 18 anos, eu sempre fui mal visto na minha família inteira porque eu sempre fui de esquerda e eles não toleravam isso. Eu era de esquerda por uma simpatia com o problema do

explorado, mas não por um conhecimento teórico que me propiciasse a fazer alguma coisa, assim eu segui anos a fio. Depois, ligado ao partido comunista, teoricamente mais preciso, mesmo assim, ao mesmo tempo fazendo uma música de vanguarda experimental. Por volta de 70, estava fazendo um trabalho em Prados, Minas Gerais, que é uma cidade remota, uma cidadezinha difícil de se chegar lá, apesar de ser perto de São João Del Rei. Eu estava fazendo uma pequena pesquisa sobre um compositor mineiro do século XVIII, Manuel Dias de Oliveira. Fui para lá numa semana santa, tudo era feito, praticamente, com a música de Manuel Dias... praticamente tudo. E estava ali assistindo, no meio de uma das procissões, que tem o Moteto dos Passos; eu estava com a partitura na mão e o lápis anotando todas as coisas que eu estava observando e tentando ver o que era que se realizava com aquilo que tinha sido projetado na partitura (no século XVIII). A procissão que cantava o Moteto dos Passos parava diante de cada Passo da Via Sacra, ao longo de todo o percurso por onde caminhava, e de repente, veio-me a certeza absoluta, absoluta. Totalmente convicto (instantaneamente) a respeito da existência de Deus. Mas ao mesmo tempo minha parte lógica me dizia: “mas toda a minha formação marxista também está certa”, e então como fica aí isso? A crise veio assim. Aí reli muito Marx, reli o Hegel todo... para então chegar ao final a um resultado que pode ser bastante interessante, é que dialeticamente eu não via contradição nenhuma entre teologia e o Marxismo. Pelo contrário, eu achava que esta era a situação dialética privilegiada: que o Marxismo existisse junto com a teologia. Não com a religiosidade burguesa ou aproveitada pela burguesia, mas com a essência daquilo que era e sempre foi. Essa essência para uma convergência fundamental entre a teologia e o marxismo. A partir daí criei uma crítica muito estranha: como é que pode eu, que sou um músico comunista, como é que minha música não é comunista? Então pela primeira vez foi interessante. Foi exatamente dentro dessa crítica entre a teologia e o marxismo que veio a pergunta... eu sou comunista já há 20 anos e era compositor fazendo música para a burguesia. Então como é que... porque eu era um músico comunista e fazia uma música burguesa? Então essa crítica veio muito forte, foi quando eu conheci um texto que foi fundamental, do Giulio Girardi (*Educar: para qual sociedade?*). Depois de ler o Girardi, a gente nunca deixa de se fazer duas perguntas basilares que estão em um poema do Brecht: "Pergunte à propriedade: de onde vens? E pergunta a cada ideia: Serve a quem?" Com essa consciência, pensei, tenho a obrigação de refazer meus conhecimentos adquiridos até aqui. Uma vez que eu bem sei que a propriedade é um roubo, preciso ir ao

fundo de cada conhecimento para desmascará-lo, para descobrir o quanto do roubo está oculto nele, para saber a qual classe está servindo.

Então, percebi que deveria estudar muito a música do povo. E bem entendido, do povo de antes do ataque das mídias insidiosas do capitalismo. Estudar desde a América do Norte até a América do Sul, toda a música de cunho etnológico. Depois eu estendi para Europa etc. Mas no primeiro momento, pensei na América Latina, isso para mim era um substrato de reação contra o capitalismo. Depois eu comecei a me interessar por toda a música que foi usada nos movimentos anticapitalistas, sobretudo com relação ao Brasil, e nas Américas... também até os Estados Unidos tem uma música revolucionária extraordinária, apesar do capitalismo lá. Eles têm coisas incrivelmente interessantes que eu ainda não conhecia, todo o trabalho do Pete Seeger, de tanta gente interessante. Naquela época, havia resquícios de música revolucionária do Chile da época de Allende. Em seguida me dediquei a estudar a música da União Soviética, e conseqüentemente também da Polônia, da Hungria, de todo lado, em Cuba. Então eu passei uns 10 anos estudando isso, muito.

E voltando à sua pergunta sobre o Hino dos Sem Terra, então me acudiu, na época, a música revolucionária que se fazia na Alemanha, antes de 1933. Havia um Movimento Comunista extraordinário, tinha mais de 1000 corais operários, uma coisa assim inimaginável, corais populares extraordinários e tinha 2, 3 músicos lá que eram fantásticos, um deles era o Hanns Eisler (que fora aluno do Schoenberg), de quem eu indiretamente tinha sido aluno também. Nossa aproximação foi muito forte com a música do Eisler, do Dessau e todos aqueles músicos. Guardei muito a essência dessa música para me socorrer em relação ao tom revolucionário do Hino.

E também me ajudou a música soviética que era para mim a bandeira, o estandarte da revolução. Por mais crítica que a gente possa fazer à União Soviética, foi o país que conseguiu o milagre de ser, em 80 anos, uma potência extraordinária frente ao capitalismo. Ninguém que fale mal da União Soviética pode falar mal se pensar que aquela magnitude foi feita com uma base não capitalista, absolutamente não capitalista. Na realidade, o Hino eu o fiz assim, quase como se eu tivesse feito um filme, não que eu tivesse filmado, mas que eu aproveitasse os vários filmes que já tinham sido feito, da Alemanha revolucionária um pouco, da União Soviética um pouco, um pouco de todo lado, onde o povo cantasse a sua libertação. O Hino é uma montagem de gestos revolucionários. Não deveria se parecer, nem feder à

burguesia. O modalismo do Hino tem muito de soviético, um modalismo que se contrapõe à música burguesa difundida pela mídia capitalista até a exaustão com o propósito de narcotizar o povo. Sendo o Brasil tão vasto como um continente, com contradições tão diversificadas, eu achei que não era bom acentuar nenhum tipo de regionalismo brasileiro típico. No fundo, a composição foi quase uma montagem de toda uma gestualidade revolucionária das músicas que serviram para os oprimidos e suas lutas de libertação, em especial na Alemanha antes de 33 com Hanns Eisler, e também algo da música soviética como já mencionamos.

Lindiane: Além do Hino o que mais foi produzido nesta época de crise?

Willy: No ABC, desenvolvíamos um trabalho junto ao fundo de greve, primeiro a gente montou uma escola de música para os operários e suas crianças. Alguns dos alunos da USP onde eu lecionava, se convenceram de que era excelente poder partilhar seus conhecimentos com os excluídos. Mas estávamos bem conscientes de que os conhecimentos estão permeados de ideologias nocivas para a classe trabalhadora e que era preciso estar atento para não misturar o joio com o trigo. É bom contar com quem na hora pode ajudar e eles tinham uma boa formação, então eles estavam convencidos da coisa e eles foram trabalhar conosco lá. Tinha professor de flauta, trompete, instrumentos vários, regentes para coro e formações vocais. Dispúnhamos no fundo de greve de um espaço muito bom, frequentado pela classe trabalhadora mais consciente do ABC. Era um foco revolucionário bastante forte. Tínhamos um coral, um grupo de instrumentistas operários, que também tocavam em festas, bailes de sábado etc. Estavam sempre a postos nas greves, estavam sempre ali, tínhamos instrumentos que a qualquer momento poderiam ser mobilizados. No portão da fábrica eles podiam ficar fazendo música durante toda a greve. Tínhamos curso de teoria musical e fazíamos música para peças de teatro, música para tudo. Foi muito interessante ter esse contato para todos nós. Por exemplo, eu me lembro até hoje de um jovem operário, que era bem jovem, tinha uns 17 anos, nem isso; ele já trabalhava numa fábrica, com hora extra e tudo. Ele foi o maior talento musical que eu encontrei na vida, depois de 30 e tantos anos dando aula na USP. Eu digo isso para os alunos... O maior talento musical que eu encontrei: eu nunca vi aprender tão rápido, tinha tanta capacidade criativa, tanto dom, mas nunca pôde se desenvolver, porque como todo músico que está aí, na dureza da vida, não tem como se desenvolver, gastando todo seu tempo em uma linha de montagem, e ganhando o pouco que não dá nem para as despesas. Só o socialismo pode nos libertar disto. Então, este cara incrível, foi uma pena que depois eu o

perdi; como? Perdi-o para os evangélicos, que conseguiram seduzi-lo. Hoje, só espero que ele não tenha feito música para o Eduardo Cunha...

Lindiane: O senhor já ouviu o Hino do MST cantado pelos camponeses?

Willy: Já ouvi sim, cantado por eles mesmos.

Lindiane: Qual a sensação?

Willy: A alegria que me dá de verificar que é útil, porque eles estão cantando. A utilidade funcionou, eles cantam, cantam bonito e com muito empenho. Aqui e ali não acertam muito a harmonia. Porque o Hino tem uma harmonia um pouquinho menos usual, então isso deveria ter sido um pouquinho mais cuidado quando ensaiado. Eu acho que valeria a pena porque reforçaria a diferença do Hino com relação à produção de mercado (das mídias capitalistas); quanto mais o Hino estivesse apurado harmonicamente mais claro ficaria que não é uma música popular do capitalismo. Não são tantas as posições necessárias no violão. Não são tantas. Para quem toca violão, as posições utilizadas no acompanhamento não são muitas, trabalhar um pouco mais, poderia estar saindo melhor e seria melhor. Eu ficaria triste se tivesse sido desnaturado por um uso impróprio pela burguesia. Aí eu ficaria triste, sim. Acho que o pessoal com tanto amor ao cantar, tem direito de não acertar e fazer muito mais livremente. Nunca veria isso como um problema, mas acho que seria preferível se eles tentassem aprimorar: isso seria um ganho muito maior para eles mesmos.

Lindiane: Além de compor o Hino o senhor fez uma gravação com o coral e orquestra. Como foi o processo de gravação, os ensaios, essas coisas?

Willy: Era necessário ter um registro que auxiliasse como modelo, e conseguimos excelentes instrumentistas e um coral que se colocaram à disposição, porque julgavam que era por uma causa justíssima. Todo o processo de gravação foi animado por este sentimento, por um grande empenho. Ninguém cobrou um tostão pelo trabalho executado, nem mesmo o estúdio de gravação, tudo por uma simpatia muito grande pelo Movimento.

Lindiane: Eu acho que o senhor já me respondeu essa pergunta, mas eu vou perguntar novamente por estar no roteiro, se tiver algo a acrescentar. O Hino foi concebido em que momento, o que o inspirou?

Willy: Qualquer momento propício para luta é um bom momento. O compromisso com a luta do povo por sua libertação da sordidez, o horror do capitalismo é a maior inspiração.

Lindiane: Como o senhor pensou musicalmente o Hino?

Willy: Na realidade eu tentei fazer uma montagem de gestos, presentes nas músicas revolucionárias um pouco por todo o lado. Gestos estes tais como: a cadência marcial, um vigor positivo, de luta; ritmo como a mínima pontuada, semínima, sobretudo o espírito que anima vários cantos de luta do povo por sua libertação pelo mundo.

Lindiane: O senhor assinou o Manifesto Música Nova e hoje o senhor se opõe a muitas ideias presentes no manifesto. Por que essa mudança de pensamentos?

Willy: O Manifesto é de 1963. Naquela época, ainda éramos muito jovens e por isso mesmo ainda muito imaturos politicamente, embora afirmássemos o projeto comunista, no Manifesto, ele estava muito misturado com ideologias tipicamente pequeno burguesas. E é por causa disso que eu sou contra o Manifesto hoje em dia. Fico sempre muito alerta para limpar as ideologias pequeno-burguesas que nos afetam todos os dias. Neste sentido, eu acho que todo mundo deveria tomar conhecimento, ler o livro *Educar: para qual sociedade?* do Giulio Girardi. Como diz o Girardi, a ideologia pode não explicar tudo, mas ela perpassa tudo.

Lindiane: Como o Hino do MST reforça a letra?

Willy: Sempre que trabalhamos com a música e as palavras, uma vez as palavras cantadas, elas se tornam a entonação que a música conferiu; também se pode trabalhar as palavras com relação à música de uma maneira mais desenvolvida, e então se busca uma unidade que abarque as palavras e a música ao mesmo tempo e essa unidade é quase um desespero para encontrar uma mesma forma que dê um corpo à música. Esse tipo de trabalho é muito próprio das canções da música erudita do século XIX. No caso do Hino, a preocupação não foi tanto com cada palavra e a *solfa* que lhe corresponde. Porque, as estrofes diversas são cantadas sobre as mesmas *solfas* e então, o que mais cuidamos foi com o *ethos* de um Hino de luta e é este *ethos* da música hino, que em meu entender, reforça as palavras dos versos e daquilo que com clareza as palavras dizem.

Lindiane: Falando de música no contexto geral, qual a importância da música para a política?

Willy: Sempre que a política precisar de música (em especial do canto) e toda a presença da música de uma sociedade que luta por sua libertação, a música deve estar em uníssono com as propostas da luta (necessariamente). Quando a música veicula oportunamente e com relevância e força a mensagem política, então a música tem uma importância para a política.

Lindiane: O senhor acha que sua ideologia política influencia sua música. Certo?

Willy: Claro.

Lindiane: De que forma? Estruturalmente?

Willy: Diz Brecht assim: “Assim como você faz a cama, assim você vai dormir.” Sendo a minha visão de mundo uma visão comunista – visão que eu estou sempre atento para aprimorar – (afinal de contas é isto o que mais conta para mim) – esta visão não deixa de permear tudo o que eu faço, tudo o que digo. A principal influência, acredito, é que a música não é para mim uma forma de alienação, de fuga da realidade, assim, eu fico à vontade para permitir que a música possa se situar comodamente dentro da minha visão comunista. E estruturalmente: por ser comunista mais me obrigo à escolha de estruturas que melhor possam significar. A gente pode errar, cometer enganos, mas sem abdicar da visão comunista. Algumas vezes por defeito de visão; mesmo comunista, a gente pode ter defeitos de visão.

Muito importante é o problema da funcionalidade. Hanns Eisler diz, muito adequadamente que o burguês (e seus intelectuais) desconhecem a ideia de funcionalidade: substituindo-a pela noção de estilo. Um burguês só se preocupa, com seu próprio estilo, pois aí é que está seu ego por excelência. Não enxergando nada acima do seu nariz, só consegue ver o próprio ego, que afinal de contas é a causa de sua própria cegueira. Para nós comunistas, arremata Eisler, o que nos ocupa primordialmente, é o propósito da função, nada melhor para afinar o tom da funcionalidade de que este verso de Brecht:

“Pergunta a cada idéia: Serves a quem?”

Mas há ocasiões, em que a música pode nos servir, a mim ou a você, como a água para o sedento, isto quer dizer: de maneira muito individual. E há, sem dúvidas, momentos em que cada um de nós, individualmente, ou mata a sede ou morre (de sede). Devemos ser muito cuidadosos com a música, como, de resto, com tudo, de modo que a música não cause nenhum dano à luta de classe, mas também sem perder de vista que são os homens individualmente que estão no conjunto da luta de classes.

Lindiane: Em sua opinião, qual a importância e a função do Hino para o MST?

Willy: Um Hino é sempre um símbolo. Símbolo é um signo que indica algo que está além, mas que de tanto apontar para este algo, o próprio signo chega a confundir-se com o algo de que é o símbolo. Um Hino é um símbolo. O Hino do MST tem para mim a máxima importância por ser um símbolo do MST (por tudo que o MST significa de fundamental para a luta contra a opressão).

Lindiane: O que o sr. pensa da educação musical no campo?

Willy: O Educador Musical deve estar devidamente educado (ele próprio), tanto em matéria política como em música. Necessário; excelente para a educação musical é que o educador conheça igualmente marxismo, música, história (história da música, inclusive); imprescindível que o educador trabalhe (com diligência) seu conhecimento da obra de Mário de Andrade, que conheça razoavelmente Paulo Freire, a pedagogia da escola de Barbiana, os escritos de Hanns Eisler e de Brecht. Obviamente, deve ter noções básicas das teorias musicais e de história da música e conhecimento do repertório de música erudita, informação (a mais ampla possível) de músicas folclóricas. É pedir muito? E a responsabilidade do educador musical no campo poderia se satisfazer com menos?

Uma vez já diante de uma comunidade campesina, o ideal é partir da experiência musical da coletividade para a qual a gente trabalha: o que cantam, o que ouvem, o que dançam, os instrumentos que usam.

No primeiro momento, o Educador é que aprende com o camponês o que o camponês pratica como música. Isso pode levar algum tempo. No decorrer desse tempo, o Educador demonstra para o camponês a importância da alfabetização musical, do aprendizado da técnica para o melhor desempenho social, através dos primeiros passos da teoria musical. Ajuda-os a descobrir a vantagem do conhecimento para a consciência mais profunda daquilo que praticam inconscientemente. A alfabetização musical – como a alfabetização – é um instrumento para desenvolver o conhecimento, aprimorar a consciência. O conhecimento – a partir da luta pela libertação da escravidão capitalista, em todos os campos, é uma conquista do oprimido.

O ensino da música no campo, originado no âmago da consciência da luta de classes busca incessantemente desmascarar – a cada oportunidade pedagógica – a ideologia do dominador, infiltrada, mesclada, escondida, dissimulada nas matérias do conhecimento. É indispensável estar atento, muito alerta, para que o aprendizado não se torne a camisa-de-força que a burguesia confecciona para manter o oprimido como um escravo “feliz”. Pois todo conhecimento, em mãos do dominador, é um instrumento a seu favor. É necessário que o educador adquira uma base marxista profunda, para que possa ver claro todas as imposturas disfarçadas em “conhecimento”. A ideologia burguesa, por ser um conjunto de ideias em benefício do dominador, que também é o proprietário de todos os meios de comunicação,

torna-se as ideias dominantes na sociedade. Assim, a educação, em qualquer setor, não é, como puro conhecimento, uma arma de libertação; apenas forma escravos felizes; só o conhecimento que, através de uma consciência crítica, liberou-se de toda sujeira ideológica da dominação, é que pode ser, de fato, um meio de libertação. A ideologia – diz Girardi – é como um polvo que tem todos os tentáculos necessários para manter o povo escravizado, sem que se dêem conta do alcance de tantos tentáculos. A ideologia – arremata Girardi – pode não explicar tudo, mas permeia tudo. Em forma de jogo, alguns exercícios podem ser feitos com os alunos para detectar os tentáculos – praticamente invisíveis – presentes em toda parte, nos ensinamentos, nas relações sociais, nas formas de conhecimento, nas artes, nos lares...O professor elenca e elucida dois, três tentáculos e pede para os alunos completarem a lista; e o jogo consiste em que cada tópico seja escrito em um rol visível e explicitado pelo aluno ao longo dos dias, semanas etc. Sempre festejar com júbilo o desmascaramento de cada tentáculo. Um fragmento de Brecht pode ser oferecido aos alunos como divisa:

“Interroga a propriedade

De onde vens?

Pergunta a cada idéia

Serves a quem?”

Os alunos podem praticar estas perguntas, adaptando-as para todo tipo possível de conjunturas, a qualquer hora, em qualquer oportunidade, relacionadas ou não com a música.

Tão pronto o professor se dê conta da prática musical dos discípulos, da comunidade, tão logo se estabeleçam vínculos de confiança entre eles, o jogo ideológico tem como se dedicar à música na comunidade. Em determinados casos, o texto de uma música pode ser substituído por outro mais afim com o grupo, ou melhor para aquela função; noutra caso, é a melodia que pode ser trocada por outra. Urge – para tanto – que o professor traga para os discípulos melodias populares (sobretudo de origem folclórica) de outras regiões, de outros países, de culturas diferentes. A esta altura, o índice de banalidade presente nos exemplos escolhidos devem ser submetidos à crítica e comparados a amostras mais bem elaboradas. Comparações críticas sobre diferentes amostras do mesmo gênero (em seminários com debates) podem resultar em momentos pedagógicos apreciáveis. Com relação a estas amostras, o canto em uníssono pode ser uma ótima prática pedagógica; também a antífona pode funcionar com bom proveito para que eles percebam os limites entre o coro e o solo; ainda pequenos

arranjos a 2 ou mais vozes podem constituir verdadeiras conquistas para a classe. Instrumentos diversos podem ser convidados para colorir as experiências. Novos instrumentos podem ser criados e fabricados em “oficinas de luterias”; adaptação de instrumentos para utilização de outra natureza. Apreciável que o professor tenha noções de Acústica e conheça o trabalho de Pierre Schaeffer.

Músicas Revolucionárias, desde o começo, devem marcar presença efetiva. Algumas podem ser produzidas em sala de aula. Importa- e muito- que o mais vasto repertório de músicas de luta de TODO O MUNDO sejam estudadas e praticadas. Quanto mais diversas canções, das mais variadas origens, mais chances de comparações e de aprimoramento cultural e ético. Músicas criadas no curso podem ser usadas nas comemorações comunitárias, para incentivo do trabalho em classe.

Em uma etapa posterior do trabalho, deve haver uma introdução à História da Música Erudita, do desenvolvimento dos materiais musicais através do tempo e despojada dos pejos pequeno-burgueses. Sempre com o cuidado de desmascarar ciladas ideológicas presentes – em massa – na música erudita; o professor tem que estar apto a distinguir joio do trigo, separando-os no devido tempo. A música erudita é, por um lado, uma prática da elite, mas, por outro lado, é também uma prática do Homem como Ser Criador na História. A música erudita é uma forma de Conhecimento Humano e esta é uma sua função primordial, o que a distingue da música como divertimento, e ainda, dos cantos de trabalho. O professor conta com o auxílio valioso, raro dos escritos teóricos de Hanns Eisler, de Bertolt Brecht, de Mário de Andrade (especialmente nos ensaios dos últimos anos), de Elie Siegmeister, de Sidney Finkelstein, de Alan Bush. O texto de René Leibowitz – *Prolégomènes à la musique contemporaine* (em *Schoenberg et son école*) é muito utilizável por tratar-se de uma história da música a partir do material musical desde uma perspectiva dialética, assim afronta as histórias da música lavradas pela burguesia, fincadas apenas sobre “os grandes gênios”, “as grandes datas”, as “grandes civilizações”, sempre mascarando a luta de classes. Importa muito que o educador tenha sólidos conhecimentos de Harmonia modal (com o ouvido capacitado a decodificar os modos e mesclas modais várias); que compreenda a Harmonia tonal (com o ouvido afeito aos cursos das modulações); que conheça a técnica dodecafônica e a 2ª escola de Viena; e que esteja a par do caos em que se dá a música contemporânea, compreendendo-a desde suas origens no século XIX.

Bem sei, Lindiane, que esta resposta à sua pergunta pode parecer impraticável, já que nem mesmo as instituições de ensino da burguesia estão preparadas para capacitar seus aspirantes... Mas esta resposta dá conta só de uma lista das necessidades; necessidades que a própria grandeza da luta inspira.