UOL Assine 0800 703 3000 SAC Bate-papo E-mail E-mail Grátis PagSeguro BUSCAR

dossiê
MÚSICA BRASILEIRA

A elite da elite da elite

Por Humberto Pereira da Silva

"A música erudita não interessa ao capitalismo", diz o compositor Willy Corrêa de Oliveira, que tem suas obras editadas em CD

A música erudita feita no Brasil desperta pouco interesse de público, ocupa espaço reduzido e tímido dos cadernos de cultura dos grandes jornais e, com isso, muitos de nossos principais intérpretes e compositores acabam conhecidos apenas entre si e por alguns poucos amantes da música, numa espécie de confraria de iniciados. Para Willy Corrêa de Oliveira, um dos principais compositores brasileiros da segunda metade do século 20, essa situação ocorre devido à própria natureza da música erudita, que é refratária ao capitalismo.

Nesse mundo por demais restrito, o próprio Willy tem uma trajetória singular. Iniciou-se como compositor em Recife, em meados dos anos 50, e suas composições iniciais foram fortemente marcadas pelo nacionalismo musical brasileiro. Graças à amizade com Olivier Toni, tomou conhecimento no final da década de 50 da obra de Stockhausen, Boulez e Nono, que o levaram à escrita dos compositores seriais. Com esse estímulo, viajou à Europa, onde freqüentou estúdios de música eletrônica, os cursos de Darmstadt e, principalmente, se deixou influenciar pelo trabalho de Henri Pousseur.

De volta ao Brasil, nos princípios dos anos 60, ao lado de Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Damiano Cozzela e Julio Medaglia, participou do Grupo Música Nova de São Paulo, que publicou um manifesto em 1964 e instaurou um Festival de Música Nova. Nesse período, desenvolveu o uso de procedimentos isomorfos entre texto e música, em colaboração com a poesia concreta. Sua fase vanguardista, no entanto, foi sacudida por uma crise de consciência política no final dos anos 70: ele rompeu com suas referências e optou pelo questionamento político da composição e da vida musical, através de um engajamento explícito.

Depois de um período de afastamento crítico do meio musical erudito, gradativamente ele foi retomando sua atividade criativa. Parte de suas composições dessa fase recente foi compilada pelo projeto "Willy Corrêa de Oliveira, o Presente" realizado pelo Núcleo Água-Forte[1] - através do Programa Cultural Petrobras, com o apoio da Edusp. O projeta lega ao público, em edição bilíngüe, dois álbuns de partituras: "Álbum de Peças para Piano" e "Álbum de Canções", para voz e piano; e um CD duplo - "Piano" e "Miserere e Canções"-, gravado com os pianistas Caio Pagano, Lilian Tonela, Fernando Tominura, Isabel Kanji, Bruno Monteiro e Maurício de Bonis, e a soprano Caroline de Comi, acompanhado de um livro encarte.

A seguir, Willy, 65 anos, fala sobre seu engajamento político, de suas desilusões com o ofício de compor, de seu entusiasmo com o cinema de Jean-Luc Godard e da incompatibilidade entre o capitalismo e a música erudita. "Como a música erudita exige muito de você, um conhecimento que levaria uma vida -e isso não produz capital-,

Perdido

A renovação de Euclides da Cunha

So so so contemporary

What is it happening with the museums of ex-Yoguslavia?

The Next Step

Tão, tão, tão contemporâneo

O que ocorre com as instituições museológicas da ex-Iugoslávia?

O próximo passo

próxima »

ninguém opta por esse tipo de conhecimento. Pouquíssimos o fazem, apenas uma elite da elite da elite", analisa o compositor.

*

A música erudita está distante da chamada "cultura de massa" e praticamente só é ouvida pela "burguesia pensante". Você é um artista visceralmente crítico do consumismo e da ideologia burguesa. Em seu trabalho, como fica a questão da criação artística quando posta frente ao engajamento?

Willy Corrêa de Oliveira: Sobre o engajamento, eu passei por vários momentos absolutamente contraditórios. O primeiro deles foi típico produto de uma mente pequeno-burguesa. Eu rechaçava todo engajamento político em nome de uma arte que se dizia universal e vanguardista, mas que não passava ela mesma de uma parcela da arte burguesa. Essa foi a primeira parte: não aceitar o realismo socialista, ser muito crítico com relação aos seus produtos, pois os padrões que eram da cultura com a qual me formei, sobretudo os da cultura de vanguarda, eram contrários à idéia de uma arte engajada.

Depois, tive uma fase seguinte bastante engajada, quando eu parei com toda atividade pequeno-burguesa para, mesmo como pequeno-burguês, me colocar a serviço de uma causa. Então comecei a fazer música que era usada no dia-a-dia: em passeatas, greves etc.

Penso que, hoje, o problema da arte engajada não se coloca a curto prazo. Exatamente agora eu não sei como seria colocar o problema dessa arte, pois você não tem a que se engajar. Se não tem, como fazer uma arte engajada? Como artista, para mim ficou assim: eu componho porque preciso. Bem vejo que a música não é necessária para ninguém, mas eu a faço para mim mesmo. Acho que estou dialogando com a minha situação no mundo.

Por conta do engajamento político, como foi a sua relação com outros artistas de sua geração, como Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Damiano Cozzela, responsáveis pela fundação do Festival de Música Nova?

Willy: Naquele primeiro momento eu estava muito ligado ao Gilberto Mendes, ao Rogério Duprat. Nós fundamos o Festival de Música Nova. Estive na direção do festival até pouco antes de 1979, quando entrei em crise. Aí eu parei de me interessar e, a partir daquele momento, disse: "Eu não toco mais; nunca mais vou me apresentar!". Parei com qualquer contato. E um pouco antes disso eu publiquei uma série de artigos na "Folha de S. Paulo", e esses artigos foram alvos de uma crítica acerba de todos os meus colegas que estavam em volta -me acusaram nos jornais de stalinista, de linha dura, de linha chinesa... Houve um esfriamento muito grande em relação a todos os meus pares, pois eu deixei de ser um par.

Quer dizer, um afastamento só do grupo inicial, de Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Cozzela?...

Willy: Não! Desse grupo tive um afastamento absoluto, total; mas não só desse grupo, como de vários outros intelectuais que eu conheci na época, que não suportaram aquele tipo de colocação que eu fazia. Os poetas concretos me acusaram de stalinismo...

Naquele período havia sintonia entre a música nova e a poesia concreta?

Willy: Sim, uma sintonia direta, a gente tinha muito contato, fora uma amizade pessoal que eu sempre tive com eles, principalmente o

Augusto (de Campos). Mas houve uma quebra: falei mal de Webern, e eles se sentiram atingidos. Com isso, perdemos realmente o contato.

E qual a diferença que você vê entre aquele momento e, hoje, em relação à expectativa com sua música?

Willy: Quando eu comecei, com todas aquelas ilusões que a burguesia confeccionou, sempre com muito carinho, com biografias de grandes artistas, um composto de ilusões muito grande, então eu, jovem, tinha muita expectativa. Na medida em que fui vivendo, dei com a cara na parede. Cada vez que eu realizava um concerto, mostrava uma peça, eu me sentia muito mal. Ninguém me compreendia; nem mesmo os colegas tinham compreensão, imagine o "público em geral".

Então foi um contínuo de desilusões paulatinas, até quando tive aquela crise e rompi com a idéia de compositor burguês e passei a fazer uma arte engajada. Aí, já não se colocava mais esse problema. Quero dizer, eu só podia fazer uma arte engajada se ela tivesse uma resposta imediata. Eu teria que mudar na hora se a música não agradasse. Agora, é diferente mudar para agradar uma classe que realmente precisa tomar o poder e mudar para satisfazer uma classe que já está no poder e que estropia as relações humanas.

No momento em que eu vivo hoje, já sei que a arte não tem lugar no mundo capitalista, a não ser quando você fala de arte como mercadoria. A música erudita em especial não interessa ao capitalismo, porque não é uma boa mercadoria, porque você não compra uma sinfonia só para você. Pode no máximo comprar um disco, mas para usar aquele disco você tem que realmente compreender aquilo, por isso a música erudita não vende.

O mercado dela é tão pequeno que eu posso até dizer quanto é. Era, uns dez anos atrás, de 3,8% do total de músicas gravadas. Veja você: 3,8%, incluídos aí a música religiosa, os três tenores (Luciano Pavarotti, Placido Domingo e José Carreras), as valsas, as música para o jantar, para o almoço, de Beethoven a Alban Berg. Ao passo que ninguém conhece Nikos Skalkottas, um dos compositores mais importantes do século XX. Nem os próprios músicos sabem quem é. Eu não tenho ilusões com a música no capitalismo.

Mas por que a música erudita não tem espaço no capitalismo?

Willy: É muito simples: porque uma mercadoria não pode fazer exigências. Uma mercadoria que faz exigências tem que depois produzir muito capital, e a música não produz esse capital. Entender demais a música, o que se produz com isso no capitalismo? As escolas de música estão aí: no máximo são conservatórios de quinta categoria, incluindo a USP. Eles foram interessantes em 1789, com a Revolução Francesa, quando a burguesia criou uma escola de música.

Naquele momento, já era conservatório, para conservar. Imagine o que é um conservatório em 2006! Olhe para a USP, mas não só a USP, qualquer outra universidade aqui e lá fora -nos Estados Unidos, na Europa... Inexiste a música no capitalismo. Porque, para existir, precisaria que existisse uma linguagem musical erudita viva do capitalismo. Como a música erudita exige muito de você, um conhecimento que levaria uma vida -e isso não produz capital-, ninguém opta por esse tipo de conhecimento. Pouquíssimos o fazem, uma elite da elite da elite.

Parte de sua obra entre 1989 e 2005 -além de três "Instantes" e dois "Prelúdios" anteriores à crise do final da década de 70- foi recentemente gravada com o apoio do Programa Petrobras Cultural. Como se deu a iniciativa de elaborar um projeto para a

gravação e a edição de suas composições desse período recente?

Willy: Não fui eu que fiz esse projeto. Eu jamais teria feito esse projeto! Quando me desenganei com a burguesia, desde 1979, disse: "Não quero mais apresentar nada; tenho certeza de que não tenho nada a dizer para eles, nem eles para mim". Então eu não tinha esse projeto incluído. Foi um grupo de músicos, alunos meus na ECA, que teve a idéia de fazer.

Do ponto de vista da esperança, eu não tenho nenhuma que isso vá chegar às pessoas, mas pode ser, e essa é minha dúvida, pode ser que pare em alguém... Eu gostei, porque eles conseguiram realizar um projeto que é bonito, com muito trabalho e dedicação. Eu apenas estive do lado deles e vi o quanto eles trabalharam. Eu nem disse a eles: "Escolham isso ou aquilo"...

Foram eles que escolheram o repertório dos dois CDs, um com peças para piano e o outro com "Miserere" e "Canções"?

Willy: Isto é porque eles queriam fazer exatamente dois CDs. Em um, queriam incluir "Canções", e, no outro, as peças para piano. No das "Canções", como tinha um espaço um pouco maior, eles incluíram o "Miserere", que é executado pelo próprio pianista (Maurício De Bonis) que acompanha as "Canções". Fora isso, penso que eles acharam que o "Miserere" podia ser incluído. Eu apenas estou aqui de corpo presente; já morri para qualquer tipo de manifestação dentro dos cânones da cultura. Eu não estou interessado mais nisso, mas vou continuar fazendo música até o último dia de vida se continuar tendo essa necessidade.

Você então está dizendo que vai criar para si mesmo...

Willy: Mas os criadores só criam para si mesmos!

A partir de sua trajetória como compositor de música erudita, hoje você discordaria dos termos de Maiakóvski: só há arte revolucionária se houver forma revolucionária?

Willy: Eu não posso dizer que discordo porque seria realmente gratuito, mas não concordo! Porque isso é também parte de um ideário tipicamente pequeno-burguês; que a arte tem de ser revolucionária. Maiakóvski era um pequeno-burguês que viveu um momento importante e soube transitar por aquela história de uma maneira verdadeiramente extraordinária. Mas grande parte das criações estéticas que ele fazia antes de falar com grandes multidões - pois antes ele falava para pequenos círculos- você não entende, são verdadeiras lides surrealistas.

Outras são recados muito concretos. Existia não uma linguagem, mas uma oportunidade. A poesia, que se utiliza da linguagem verbal, portanto as palavras que todos conhecem, é mais compreensiva do que a música. Eu acho que antes de se pensar numa arte revolucionária, numa forma revolucionária, se deveria pensar numa humanidade que cultivasse a arte. Esse é o primeiro passo, e nem foi pensado, nem era possível naquela época.

E o que pensar do realismo socialista?...

1 - O Núcleo Água-Forte desenvolve projetos culturais na área da música erudita e é formado por Thiago Cury, Marcus Siqueira e Maurício De Boni, ex-alunos de Willy Corrêa, na ECA-USP.

1 >

UOL Assine 0800 703 3000 SAC Bate-papo E-mail E-mail Grátis PagSeguro BUSCAR

Willy: Esse problema do realismo socialista também é muito mal compreendido do lado de cá. Quem estava lá dentro compreendeu isso de uma maneira diferente. De dentro da revolução eles tinham sem dúvida nenhuma uma maneira de proteger a arte que chegaria ao povo, uma arte que trabalhasse com as idéias e experiências que o povo estava lidando naquele momento e também de configurações legíveis para o povo. A isso deram o nome de "realismo socialista". Nós, aqui, dizemos: o artista tem que ser livre! Porque o burguês só pensa na liberdade que é ganha pelo dinheiro roubado do povo.

Essa liberdade do artista burguês já não aceita que alguém diga como você tem que fazer uma certa coisa. Naquele primeiro momento do Maiakóvski pululavam as maneiras artísticas as mais diversas, como jogar um prato para cima e quebrá-lo no chão ou fazer um quadro futurista com uma camponesa. Todos os artistas estavam querendo um lugar ao sol naquela nova sociedade. O Estado soviético estava do lado do povo, para quem a arte era dirigida, e por isso fazia sérias exigências aos artistas. Então eles vão servir a um povo que nunca ouviu um Stockhausen com uma música stockhauseniana? Fazer um hino revolucionário à la Schoenberg?

No encarte que acompanha os CDs, você se define hoje como um compositor figurativo e estabelece uma ligação entre sua música. Você poderia explicar em que consiste uma composição figurativa?

Willy: Funciona mais como uma metáfora. Na realidade, a música não pode ser figurativa, porque ela não trabalha com figuras; trabalha com sons, e os sons não são figuras. Isso aí foi colocado mais no sentido de que existia na música do passado certas qualidades que estavam mais ou menos voltando a me interessar: melodias mais cantáveis, harmonias mais direcionadas, certas lembranças, recordações de gestos da música anterior, já assimiladas pelos ouvintes, tais como as figuras estão encravadas na memória das pessoas antes de o pintor retratá-las. Assim, eu queria dizer que minha música estava recuperando paisagens, figuras, feições, de modo mais compreensivo do que eu fizera nos anos 60.

"Prelúdios e Instantes" passou a ser concebido em que momento? O que o inspirou? "Miserere", como você destaca no encarte, se inspira nas pinturas de Rouault, pintor expressionista francês do século passado. O que no "Miserere" de Rouault o levou a compor o seu "Miserere"?

Willy: No caso do "Miserere", não é que a motivação tenha vindo diretamente das figuras de Rouault. Veio muito mais do sentido que aquelas figuras têm -certo pesar, certo amargor, certa desilusão. É muito mais o sentido que está por trás do que aquilo mesmo se resolvendo enquanto música. Foram peças escritas muito rapidamente, como se faz uma gravura. Então, no "Miserere" é muito mais o espírito que está por trás das gravuras de Rouault. E também em parte porque são peças que não exigem que eu escreva durante um ano, durante meses. Uma peça dessas, como no "Miserere", ou ela acontece de uma vez ou ela não acontece nunca mais.

Já os "Instantes" são peças que eu escrevi num momento em que, já por volta dos anos 70, me sentia meio incomodado na vanguarda,

Perdido

A renovação de Euclides da Cunha

So so so contemporary

What is it happening with the museums of ex-Yoguslavia?

The Next Step

Tão, tão, tão contemporâneo

O que ocorre com as instituições museológicas da ex-Iugoslávia?

O próximo passo

próxima »

apesar de ser um vanguardista. Eu estava distante de tudo e de mim mesmo. Eu preciso cantar outra vez, ser terno outra vez. Eu preciso ter um começo meio e fim outra vez, preciso ser minimamente compreensível para mim mesmo e não só improvisar, fazer grandes improvisos que não levam a nada. São peças em que eu já projetava realmente uma direcionalidade muito grande. Começar uma peça discutindo problemas que no final apareceriam como uma situação; e essa situação, como ela acontecia concretamente, era também um momento de libertação.

Ao falar de "Prelúdios e Instantes", você faz menção à recomposição da memória. Qual a importância da memória no momento em que você começa a compor? Por que a música contemporânea subtrai o dado da memória no ato de compor?

Willy: No encarte, a memória está colocada em dois sentidos. Um caso é a memória na música. A memória na música é, no meu ponto de vista, uma necessidade essencial da comunicação, porque, quando se fala uma linguagem verbal, nela você tem um léxico, tem as palavras, e você de antemão domina todo o léxico ou não me entende. Sem memória não existe linguagem, então na linguagem verbal a memória antecede o discurso, porque de certo modo é todo o arcabouço do léxico que você tem que dominar para poder compreender o que o outro fala.

Na música não é assim; na música existe um sistema de referência, uma maneira de produzir música -tonal, modal, dodecafônica- e essa maneira não é suficientemente forte para dotar-se do problema da memória como as palavras no discurso. Numa música se você cria uma melodia. Essa melodia pode ser tão completamente diferente de todas que você já ouviu antes que, se ela só for tocada uma vez, você a perde.

Então, o problema da música é que você tem que reforçar a memória, colocando-a por escrito, reforçar seus dados com algumas repetições ou variações que se quer memorizar. E isso é feito durante o discurso, durante a música, a música tem que produzir isso para você. Aí eu diria assim: a música tonal trabalhou com a memória de uma maneira efetiva. Porque nela existe uma parte A, onde você diz determinadas coisas e discute essas questões numa parte B. Depois se repete aquela parte A, discutida por essa parte B. Isso é a base da memória na música tonal.

Quando chega na música dodecafônica, o fato de você ter a mesma série espocando por todo canto da tessitura não é suficiente para se memorizar; isso vai sempre passando adiante e não tem um tema que se repita. Ela começou a se desvincular da memória, quase que como o capitalismo chegando às duas grandes guerras (quem quer lembrar do que aconteceu antes?), e essa música é produto daquele momento.

Schoenberg e toda a música contemporânea não trabalham mais com a idéia de temas, discursos concretos, desenvolvimento. Trabalham mais com modelos que vão sempre se transformando a cada momento. Você começa uma música no ponto X do tempo e termina no ponto Y e quando se olha para trás não tem memória de praticamente nada.

Esse é o momento da música ("Prelúdios e Instantes") em que eu estava começando a querer me lembrar das coisas e ter uma música que trabalhasse com a memória, porque é o único modo que eu acho de a música poder ser compreensível. Isso é a memória na música.

A segunda questão é da memória tout court, a minha memória. Aí eu comecei a lembrar mais de coisas do passado; e talvez essa seja a fase com o "Miserere" e as "Canções". Coisas que eu estou lembrando e que aconteceram com a minha vida, a memória no sentido biográfico, vivencial, existencial.

Você tem uma relação muito forte com as artes plásticas, o cinema e a poesia. Em particular, você aprecia o cinema de Jean-Luc Godard. Como você vê o uso de trilha musical no cinema? E, no caso Godard, seus filmes o inspirariam?

Willy: O cinema de Godard é puramente musical. Você pode só ouvir um filme de Godard, você não precisa nem vê-lo. O que mais me encanta em Godard é que ele pensa o cinema como um músico pensa a música. Ele não pensa o cinema para contar uma história, ele não pensa o cinema para passar uma mensagem, como Dreyer, ou para falar sobre si mesmo, como Fellini, com suas memórias, ou para falar da metafísica, como Tarkovski.

Godard pensa o cinema como uma estrutura lingüística, e nesse sentido ele vê as imagens como se fossem sons. Ele vai juntar esses sons e compor motivos, temas, subtemas, desenvolvê-los em algum momento. O cinema dele é realmente como se fosse possível uma música em imagens. É um cinema em que ele usa vagamente os argumentos, como, por exemplo, em "Detetive", em que ele põe uns caras com revólver e não tem nada a ver na realidade com uma história de detetive. Ele usa os arquétipos que se usa numa história de detetive, mas monta as imagens como uma música.

A trilha sonora nos seus filmes é muito importante porque, às vezes, ela entra só como falas, e as falas têm uma musicalidade incrível; ele usa falas de diferentes nações (não é para você entender aquilo, é porque aquilo soa musicalmente de uma maneira extraordinária). Ele usa fragmentos de um repertório enorme; conhece desde a música popular até a música erudita. E a imagem é o ponto e a trilha é o contraponto da imagem. Então, ao mesmo tempo em que você está vendo uma imagem, você está tendo uma outra voz em contraponto. Ele usa sempre memórias de coisas da história -os quartetos de Beethoven em "Carmem", por exemplo-, ele usa o barulho do mar.

Ele usa a trilha como se fosse uma outra imagem. Em Godard a música não serve às imagens, ela se contrapõe às imagens. É nesse sentido que, para mim, Godard foi muito importante, como influência. Foi muito vital dialogar com o cinema dele e pensar a minha música como um resultado, como memória de um diálogo com Godard.

No caso da poesia, nas "Canções", você parte de letras de poetas tão distintos quanto Paul Celan, Bertolt Brecht, João Cabral e Jorge Koshiyama. O que eles têm em comum?

Willy: Eles não têm necessariamente nada em comum entre si. Mas eles têm algo em comum comigo. Cada canção é o resultado da leitura de um poema em que eu vislumbro modos de a música se associar ao texto, para juntos, comporem uma idéia, reforçar aquilo que as palavras dizem na poesia. É quase como se a música fosse uma leitura específica daquele poema. Quando eu sinto que poderia ter uma leitura que me interessa ver realizada, ai eu escrevo uma canção. Eles são os poetas com os quais eu tenho dialogado muito ultimamente.

Como é o processo de transposição da poesia para a partitura?

Willy: Eu sempre penso uma canção como uma espécie de relatório de uma leitura. Eu posso ter tantos relatórios diferentes quantas as leituras diferentes de um mesmo poema, com várias versões. Como ocorre no disco, que têm três versões de um mesmo poema, pois achei necessário dar três testemunhos da leitura, porque cada um dizia uma coisa diferente do outro. Percebo que uma canção é uma espécie de prestação de contas de uma leitura. Conheço um poema durante muito tempo, num momento eu o leio e, de repente, vislumbro alguma coisa, e essa alguma coisa eu tenho vontade de dizer musicalmente.

O processo seguinte é encontrar as notas adequadas para cada uma daquelas palavras. Porque as notas, tanto quanto possível, ensejam o mesmo significado das palavras. Nunca é pôr uma música numa letra, como se a música nada tivesse com a letra. Depois de ter certa maturação, certa leitura, aí eu persigo isso e vou pensando musicalmente como é que seria. Primeiro, como é que essa melodia deveria cantar as palavras.

Num momento de um poema do Koshiyama, que fala da fronde de uma árvore, eu queria que a palavra tivesse 12 notas de uma vez, sem repetições. Eu persegui uma melodia até o momento em que ela, nas 12 notas, me dissesse aquela palavra.

Em seguida, penso assim: agora que tenho a melodia, como o piano participa? Ele só vai acompanhar ou será que ele formará uma outra imagem junto com a canção, com a melodia, como no cinema do Godard, por exemplo? Então, cada canção é um processo diferente e uma leitura diferente.

Você é leitor de Wittgenstein, que tinha uma concepção muito particular sobre a arte, pois a situava no domínio daquilo que não se pode falar. O que você acha da tentativa da explicação de uma obra de arte? E, por conseguinte, como você vê o papel da crítica?

Willy: Eu acho que as tentativas de explicar uma obra são falhas, elas nunca conseguem explicar; porque, com uma linguagem, é muito difícil falar de outra linguagem. É o problema da metalinguagem, que é o mesmo da crítica. Dizer com palavras de uma música jamais eu vou conseguir.

A crítica falha quando quer realmente cingir-se ao que ela quer falar, mas eu acho que ela é louvável no momento em que, por uma iluminação, um crítico consegue às vezes dizer coisas que ajudem de certo modo a receber melhor o que se vai ver ou ouvir. Então, quando o crítico diz alguma coisa que está diretamente relacionada com aquilo que viu na obra e que vai ajudar a enxergar essa obra, não porque ele a descreveu, mas porque falou coisas que podem ajudar, aí, sim, eu acho que a crítica é muito válida.

2

UOL Assine 0800 703 3000 SAC Bate-papo E-mail E-mail Grátis PagSeguro BUSCAR

UOL Assine 0800 703 3000 SAC Bate-papo E-mail E-mail Grátis PagSeguro BUSCAR

3

André Malraux, por exemplo, diz coisas sobre as artes plásticas que para mim são uma maravilha. Tempos atrás, vi um documentário sobre Leonard Bernstein, que mostrava ele ensaiando a "Canção da Terra", de Mahler. Era um filme fantástico! Em nenhum momento ele falou de tonalidade, mas falou de quanto a morte é terrível para ele. Ao acabar de ver aquilo, eu ouvi de novo a música, e foi impressionante como eu a recebi: era uma mensagem de morte. E Bernstein não fez nenhuma crítica musical. Agora, se você diz: "Aqui começa um tema, no terceiro compasso…", nesse caso, você não está dizendo nada.

(Publicado em 22/1/2007)

.

Humberto Pereira da Silva
É professor de filosofia e sociologia no ensino superior e crítico de cinema, autor de "Ir ao cinema: um olhar sobre filmes" (Musa Editora).

3